**السنة الثالثة مقياس "النقد البنيوي التكويني"**

**السداسي السادس**

**نقد ومناهج**

**1 ـ مناهج النقد العربي المعاصر**

يطمح " النقد " أن يكون علما ، لكنّ هذا الطموح يصطدم دوما بهذه الطبيعة الخاصة لموضوعه . و قد حقّق العلم تقدّما عظيما في السنوات الأخيرة ، و استطاع العلماء السيطرة على موضوعاتهم . و مضت المناهج العلمية تبتكر الأدوات و الوسائل اللازمة لبحوثها في مجالات مستقلة من موضوعاتها ، فيما بقي " النقد " أسير موضوعاته و تابعا لها ، لا يخطو خطوة إلى الأمام إلاّ و يجد موضوعاته قد خطت أشواطا .

والنقد منذ وجد كان تابعا للأدب و ملحقا به ، يشتقّ من الأدب نفسه ، مشرّعا لوجوده و مرتكزا يقوم عليه . و " العمل الأدبي " وحده هو المحرك لأقلام النقاد ، و من داخل المادة لاأدبية تستنبط الأصول و المبادئ النقدية ، و تفرض نفسها على الدارسين . و لا يملك الباحث – في هذا الميدان – إلاّ أن يكيّف أدواته و منهجه مع موضوع بحثه . و هذه الموضوعات كثيرة و متنوعة ، كما أنّ مستوياتها متعدّدة . و قد بلغت الحركة الأدبية – في عصرنا الحالي – مدى من التنوع في الفنون ، و التعدد في المذاهب ، و الوفرة في الأساليب ، ما لم تبلغه في مجمل التجربة الأدبية عبر تاريخها الطويل كله .

و لم يكن بوسع " النقد " أن يقف جامدا في مواجهة " الحركة الأدبية المعاصرة " بكلّ ما يكتنفها من تعدّد و تنوّع في مناحي الإبداع ، بل عمد " النقد " إلى البحث عن حلول فنية و معايير ذات نبرات ملائمة لإيقاع المتغيرات الأدبية. هكذا مضى " النّقد " يدعم وسائله ، و يطوّر أدواته و مناهجه ليجاري هذا التطوّر الذي حدث في حقل الأدب . و مع كلّ عمل أدبيّ عظيم أو حركة إبداعيّة رائدة كانت همم النّقّاد تواكبها بالجديد المبتكر من النّقد الذي يرشدها و يؤازرها لتثبت وجودها و تستمرّ في الإبداع و العطاء .

فكان من الطبيعيّ أن يعرف عصرنا الحالي عددا من االنظريات الأدبية و مناهج النقد المختلفة التي جاءت موازية للتنوع الكميّ و الكيفيّ في الحركة الأدبية ذاتها ، فمن نظرية المحاكاة عند الكلاسيكيين إلى نظرية التعبير عند الرومانسيين ، إلى نظرية الانعكاس عند الواقعيين ، نظرية التعبير عند الرومانسيين ، إلى نظرية الانعكاس عند الواقعيين ، إلى نظرية الفنّ للفنّ عند البرناسيين ، إلى نظرية الخلق اللغوي عند الشكليين . وفي مجال النقد التطبيقي و الدراسة الأدبية ، توالت المناهج و تنوعت : فمن المنهج التاريخي إلى المنهج النفسي ، إلى المنهج الاجتماعي ، إلى المقاربات البنيوية المختلفة . ولا يكاد عقد من الزمن يمرّ دون ظهور اتجاهات جديدة في فهم الأدب و دراسته ، تبعا لما يستجدّ في حقل الأدب و إبداعات الإنسان .

و من الواضح أنّ النقد - نظرية و منهجا – لم يستطع أن يبلغ هذه الدرجة من النضج و التنوع إلاّ بعد استفادته من ضروب المعرفة و تقنيات البحوث العلمية التي توفّرت عليها الإنسانية في هذا العصر .

ومنذ مطلع عصرنا الحالي ، عاش النقد و لا يزال يعيش في نطاق الفكر الفلسفيّ ، و اقتحم ميدان الدراسات الأدبيّة ـ في هذا العصر ـ عدد غير قليل من الباحثين الذين ينتسبون إلى العالم الفلسفي ، و يستندون ـ في فهمهم و معالجتهم للأعمال الأدبيّة ـ إلى نظرة فلسفيّة . وقد تمثّلت النّزعات الفلسفية ـ في النقد المعاصر ـ متردّدة بين شتّى التّيّارات الفكريّة التي عرفها عصرنا ، كما أنتج هذا التّزاوج بين الفلسفة و الأدب ما يسمّى بالإستتيقا ( علم الجمال الأدبي ) .

 كما استفاد النقد في الوقت نفسه من مقررات العلوم الطبيعية و النفسية و الاجتماعية ؛ فظهر ما يسمّى " علم النّفس الأدبيّ " و " علم الاجتماع الأدبي " و غيرهما من فروع علم الأدب .

 و مع إقرارنا أنّ النّقد استغلّ الإمكانات التي أتاحتها التّيّارات الفكريّة و مقرّرات العلوم المختلفة لدعم وسائله و تطوير أدواته ، فأصبح أكثر عمقا و خصبا و ضبطا لمادّته ؛ غير أن ذلك لا يحول دون الاعتراف بأنّ الالتزامات الفلسفيّة و الفكريّة قد تحكّمت في النّظرات النّقديّة ، و لم تكن خالصة لوجه النّقد . و يعزو بعض النّقّاد ما يؤخذ على الحركة النّقديّة المعاصرة من اضطراب و فوضى إلى تعدّد الفلسفات في الفنّ و إلى اللّبس و الغموض و الفوضى الظّاهريّة التي تتّسم بها هذه الفلسفات ، و إلى الخلط بين مقرّرات العلم و مناهجه و بين النّقد و أدوات البحث الأدبيّ .

 و مهما يكن من أمر هذه الأحكام الجائرة التي شوّهت حركة النّقد المعاصر ، و أربكتها ، فإن الشيء المهم الحاصل هو استثمار هذه الحركة لمنجزات العقل البشري في ميادين المعرفة المختلفة ، ممّا أسهم في تداول مجموعة من النّظريّات و المناهج النّقديّة الجديدة . و يمكن القول أن إن جميع هذه النظريّات و المناهج كانت متوقّفة حسب زاوية فهمها الخاصّ و ميدانها الذي تعمل فيه . و لقد قدّمت تلك النّظريّات و المناهج رؤى ثاقبة و دراسات نقديّة تميّزت بدقّتها و تماسكها في فهم أعمال أدبيّة ، و تفسير أنواع مختلفة من الفنون . فكانت حركة النقد المعاصرـ في حقيقتها ـ استجابة طبيعيّة لحاجات جديدة : فنّيّة و نفسيّة و اجتماعيّة و فكريّة في مرحلة معيّنة من الثّقافة المعاصرة . و فتحت للنّقد آفاقا لم تكن مستكشفة من قبل ، حيث حشدت كثيرا من معارف العصر الحالي ، و أدخت إلى ميدانه فعاليّات لم تكن مألوفة ، حتّى أصبح النّقد ـ في النهاية ـ حقلا متميّزا من حقول المعرفة تنمو ـ في تربته ـ المعارف الإنسانيّة المختلفة جنبا إلى جنب مع علوم اللّغة و البلاغة و العروض و علوم التّركيب و الأسلوب و الدّلالة و غيرها من العناصر غير المتجانسة في الغالب ؛ ليصبح النّقد ـ لذلك ـ " فعالية بينية و سطّية " بين العديد من المقابلات التّي يرتكز عليها في قراءة المستويات المختلفة للأعمال الأدبيّة . و تبرز صعوبة الممارسة النّقدية المعاصرة و تخبّطها، حين لا يستطيع النّاقد التّوفيق بين هذه المتقابلات غير المتجانسة في قراءة أعمال أدبيّة حقّقت قدرا كبيرا من تميّزها و تجانسها و وحدتها .

 و ليس هناك قاعدة يمكن أن يعتمد عليها النّاقد للتّوفيق بين هذه المتقابلات و لا شيء يحول بين الباحث في هذا الميدان المعقّد المتنوّع و بين أن يسلك أيّ طريق يتيح له بلوغ غايته في الفهم و التّفسير و القدرة على الاستنتاج . من هنا تعدّدت مناهج البحث و طرائق القراءة ، و تنوّعت مناحيها تبعا لتنوّع الفنون و الموضوعات من جهة ، و تبعا لاختلاف مناحي النّقّاد و كفاءاتهم في توظيف ثقافاتهم و فلسفتهم الجماليّة في معالجة الأعمال الأدبيّة من جهة أخرى .

و تختلف طبائع الباحثين تبعا لاختلاف الفلسفات الجماليّة التي يرتكزون عليها في فهم الأعمال الأدبية ؛ فهناك من يرى أنّ :

ـ الأدب محاكاة فنّيّة لفظيّة .

ـ أو هو مرآة لأشياء أو لعقل الأديب و عالمه الشّعوري .

ـ أو هو انعكاس للبيئة و الوسط أو المجتمع .

ـ أو هو صورة لخيال الأديب .

ـ أو هو فنّ لغوي أو لغة الخيال ، أو كيان لغوي أو جسدي لغوي أو مجموعة من التّراكيب اللّغويّة المتناسقة .

  **2- النقد البنيوي**

 ليست البنيوية نظرية في الحياة، وإنما هي نظرية في ظواهر الإبداع الأدبي من منظورها اللغوي والفني والجمالي، وهي تندرج – وفقا لذلك- ضمن فلسفة "الظاهراتية" التي تحكم المنطق العلمي في العصر الحديث، والتي تتميز -تحديدا- بحذفها الجانب الميتافيزيقي الغيبي في دراسة الأشياء، وتركيزها على الجوانب التي تتجلى للإدراك، أي الجوانب الظاهرة في لحظة معينة.

 وقد استندت البنيوية إلى فلسفة الظاهرية لكونها محاولة في تحويل دراسة الأدب ونقده إلى نوع من العلم الإنساني الذي يأخذ بأكبر قدر من روح المنهج العلمي في صرامته ودقة نتائجه. كما اتخذت البنيوية من منجزات علم اللغة الحديث منبعا نظريا لمجموعة المصطلحات التي استخدمتها في مجال النقد الأدبي، مثل : اللغة – الكلام – الدال – المدلول – الدليل أوالمرجع – البنية...

 وفي مقدمة هذه المصطلحات المصطلح الأساس في هذا المنهج كله، وهو مصطلح "البنية" الذي عرفه "جان بياجيه" بقوله: إن البنية تنشأ من خلال ( وحدات) تتقمص أساسيات ثلاثا هي: الشمولية، والتحول، والتحكم الذاتي.

 فالشمولية تعني التماسك الداخلي للوحدة...لأن كل مكون من مكوناتها لا يحمل الخصائص نفسها إلا في داخل هذه الوحدة. وإذا خرج عنها فقد نصيبه من هاتيك الخصائص الشمولية. ولذلك فالبنية غير ثابتة، وإنما هي دائمة (التحول)، وتظل تولد من داخلها بنى دائمة التوثب. والجملة الواحدة يتمخض عنها آلاف الجمل التي تبدو جديدة، مع أنها لا تخرج عن قواعد النظم اللغوي للجمل. وهذا (التحول) يحدث نتيجة (التحكم الذاتي) من داخل البنية... والجملة لا تحتاج إلى مقارنتها مع أي وجود عيني خارج عنها لكي يقرر مصداقيتها. ففي قوله تعالى: "طَلْعُهَا كَأَنَّهُ رُءُوسُ الشَّيَاطِينِ" [سورة الصافات: 65].

 نحن لسنا بحاجة إلى الوجود العيني للشياطين كي ننفعل بهذه الآية الكريمة. فالجملة هنا تقوم بتأسيس انفعالها في نفس المتلقي عن طريق طاقتها التخييلية الذي هو ( التحكم الذاتي) في لغة "بياجيه"، بأن تعتمد البنية على نفسها لا على شيء خارج عنها.

 وتتميز (الوحدة) في طاقتها الذاتية وقدرتها على التوليد، بناء على علاقاتها مع سواها من الوحدات في سياقها الخاص، ثم في سياق الجنس الأدبي الذي تنتمي إليه.

 وقد نستطيع تطبيق هذا المفهوم على وحدة ( المقدمة الطللية) في بنية القصيدة الجاهلية، والتي شاع استخدامها عند شعراء العصر الجاهلي، مع تشابه شديد فيما بينهم في الموصوفات وبلاغيات الوصف. وبالبحث الدقيق، سنجد حتما بعض (جمل) لشاعر أو شعراء مثلت أساسا للالتزام وحدة (المقدمة الطللية) في القصيدة الجاهلية، ثم صار ورودها في القصائد مجرد تنويعات لهذه الجمل... فهذه إحدى السبل لدراسة سياق المقدمة الطللية الجاهلية دراسة بنيوية.

 إذا، منطلق التحليل البنيوي هو البنية وحدها. فللوصول إلى دلالة عمل أدبي ينبغي تقصي البنيات فيه. فالعمل الأدبي –رواية كان أو مسرحية أو قصيدا- تكون بنيته الكلية مركبة إلى أبعد حد، ومؤلفة هي نفسها على الأرجح من مئات البنيات الموحدة: إن إحصاء توزيع الصائتات والصامتات بنية، وكذلك إحصاء كثرة الأسماء والنعوت والأفعال، أو حتى إحصاء الروابط كحروف العطف مثلا، فهو هنا بنية أخرى، وتصنيفية الجمل بنية أيضا.

إن كل العناصر الكثيرة التكرار في رواية ما تؤلف بنيات... إن العلاقات بين الشخصيات وتعاقب الأحداث التي تؤلف الحبكة بنيات أيضا. كذلك التنظيم العام الذي يطلق عليه عادة تركيب العمل الأدبي. وهكذا، فإن التحليل البنيوي للعمل الأدبي ينبغي أن يكون – قبل كل شيء- جردا موضوعيا شاملا للبنى المتضمنة فيه.

 ويظل هدف البنيوية هو الوصول إلى محاولة فهم المستويات المتعددة داخل العمل الأدبي، ودراسة علائقها وتراتبها والعناصر المهيمنة على غيرها وكيفية تولدها، وكيفية أدائها لوظائفها الجمالية والشعرية والأدبية بوجه خاص.

 ولقد أطلق البنيويون شعار "موت المؤلف" كناية عن هذا التوجه النقدي الجديد في تناول الأعمال الأدبية، ولكي يضعوا حدا للتيارات النفسية والاجتماعية في دراسة الأدب ونقده، فقد ركزوا على النص في ذاته بغض النظر عن مؤلفه، أياّ كان هذا المؤلف، والعصر الذي ينتمي إليه والمعلومات المتصلة به. فمن أجل أن يولد القارئ لابد أن يموت المؤلف.

 وقد وجهت إلى البنيوية نقود كثيرة منها أنها تستخدم لغة ومفردات معقدة ورسومات بيانية وجداول متشابكة لتوصيف عناصر العمل الأدبي توصيفا شكلانيا بحتا، من دون الاعتراف بأن مظاهر البنية المدروسة في النص، ليست هي المظاهر الوحيدة، ولا هي التي تعمل في نظام مغلق دون أن تتأثر بالسياقات النفسية والاجتماعية والثقافية الخارجية.

**3 ـ النقد البنيوي التّكويني**

 لقد حاولت البنيوية تجاوز نقائصها و تطوير رؤيتها إلى العمل الأدبي من خلال جهود بعض المفكرين و النقاد الماركسيين ، منهم المجري " جورج لوكاتش" والفرنسي " بيير بورديو ، للتوفيق بين طروحات البنيوية في صيغتها الشكلانية ، و أسس الفكر الماركسي أو الجدلي ، في تركيزه على التفسير المادي الواقعي للفكر و الثقافة عموما .

 غير أن المفكر الذي صاغ مصطلح هذا الاتجاه هو الفرنسي الروماني الأصل "لوسيان غولدمان"، باستعماله مصطلح "البنيوية التكوينية أو التوليدية". ويوضح غولدمان بنيويته التكوينية بقوله:" إذا كانت البنى الناس في واقع الأمر تميز ردود فع الناس للمشكلات المختلفة التي تثيرها العلاقة بينهم وبين محيطهم الاجتماعي والطبيعي، فإن هذه البنى تقوم- وبشكل دائم- بدور ضمن بنية اجتماعية أكبر. وعندما يتغير الوضع، فإن تلك البنى تتوقف عن أداء ذلك الدور، وتفقد بالتالي شخصيتها العقلانية، مما يؤدي بالناس إلى التخلي عنها وإحلال بنى جديدة ومختلفة محلها". ويرى غولدمان أن هذه العلاقة بين البنى والأدوار هي القوى التي تحرك التاريخ، أو "ما يمنح السلوك الإنساني شخصيته التاريخية". واللافت هنا هو جعل البنى متحركة، غير ثابتة كما في البنيوية اللغوية عند رومان جاكبسون مثلا.

 ويطرح "غولدمان " مفهوم آخر في إطار بنيته التكوينية هو "رؤية العالم"، وهو مفهوم مهم لفهم علاقة الأفراد المبدعين بالثقافة، ومنها الأدب، وكيف يؤثرون فيها ويتأثرون بها... فثمة حتمية ماركسية في تلك العلاقة التعبيرية تأخذ شكل البنية، أو العلاقات الدينامية بين عناصر العمل الأدبي، التي يمنك القول إنها تسكن لاوعي الكاتب. هذه البنية – بتعبير آخر- هي" رؤية العالم "، وقد تماثلت في العمل الأدبي، أي تحولت إلى نسق من الرؤى والأفكار المترابطة. ومعنى هذا أن أي عمل فكري أو إبداعي كبير، يمكن أن يمثل نظرة طبقة أو فئة أو جماعة للعالم والوجود.

 ويحتوي مصطلح "البنيوية التكوينية"مفهومين مترابطين: فمفهوم البنية "مرتبط بالمادة الأدبية، فأي رواية مهما كان نوعها تعتبر بنية جمالية وفكرية قائمة بذاتها، وتتمتع باستقلال نسبي عن باقي البنى الأخرى". في حين يرتبط مفهوم التكوين "بمسألة التطور، فأي ظاهرة فنية مهما كان قدر استقلالها، فهي لا تفهم فهما كاملا إلا عندما تربط بسياقها الفكري والاجتماعي العام".

 ويسمح هذا التحديد لهذا المصطلح بنوع من التعامل المرحلي مع الأدب. فالخطوة العملية الأولى – في نطاق النقد البنيوي التكويني- يطلق عليها "غولدمان" مرحلة "الفهم"، ويرتبط بمفهوم "البنية". أما الخطوة الثانية فيطلق عليها مرحلة "التفسير"، وهي مرحلة لها علاقة بمفهوم "التكوين".

 ففي مرحلة "الفهم" يتناول الدارس البنية الصغرى (البنية النصية)، أي أنه يقوم بالدراسة البنيوية للنص، بينما يتجاوز – في مرحلة "التفسير"- هذه الدراسة السابقة، بأن يضع هذه البنية الصغرى في إطار بنية أكبر هي البنية الاجتماعية المحيطة بالنص. وهكذا، يصير النص تعبيرا عن "رؤية العالم" التي هي أحداث اجتماعية تعكس رؤى الفئة الاجتماعية التي ينتمي إليها صاحب النص.

 فعلى مستوى التطبيق، يحلل الناقد البنيوي التكويني رواية ما على مستويين: مستوى الفهم، حيث يتناول الرواية من الداخل، مستعينا بالأدوات التحليلية البنيوية لينتهي – بعد ذلك- إلى استخلاص ما يسمى "الفكرة المركزية" في الرواية، أو "البنية الدالة" حسب الاصطلاح البنيوي التكويني. ثم يعمد الناقد بعد ذلك إلى مستوى التفسير للرواية، من خلال ربط البنية المستخلصة – في مرحلة الفهم- بالبنية الذهنية التي اعتاد المؤلف أن يصدر عنها في كتاباته الروائية.

 من هنا، أمكن للعمل الأدبي أن يحمل شكل الواقع الاجتماعي عبر تركيبته أو بنيته ذاتها، وصار دور القراءة النقدية "هو العثور على الطريق التي من خلالها عبّر الواقع التاريخي والاجتماعي عن نفسه من خلال الحساسية الفردية للمبدع داخل العمل الأدبي الذي نحن بصدد دراسته".

 فالنقد البنيوي التكويني يسعى من ناحية إلى الكشف عن العلاقة الجدلية بين الأدب والواقع الطبقي، ومن ناحية أخرى إلى "محاولة كشف الأبنية وآليات هذه العلاقة المضمونية - التشكيلية في تجلياتها وسياقاتها المختلفة...".

 وعلى أساس دراسة حياة الآثار الادبية في المجتمع، تساءل أعلام الحركة الفرنسية المحدثة عن وظيفة الظاهرة الأدبية. وعلى اعتبار الأدب ظاهرة مادية ملموسة، ألح باحثون فرنسيون كثيرون، منهم"روبير إسكاربيت" و "فرانس فرنيي" و"ريني باليبار" و" كلود دوشي"، على أن خصوصية الأدب لا تلتمس في جوهره، وإنما في عده ظاهرة واقعية لها وظيفتها المادية الملموسة في التشكيلة الاجتماعية. وبرزت في أعمالهم تعابير من قبيل " حضور الأدب في الواقع، وأثر الآثار الأدبية في الحياة الاجتماعية، ووظيفة الأدب في الواقع". وهي مسائل بدأت تزاحم شرح النصوص، وبدأت تفتح آفاقا جديدة في التعامل مع النصوص الأدبية، لأن السؤال فيها واقع على ظروف الإنتاج وفنياته وعلى السوق ومكوناتها، وعلى الجمهور القارئ وظروف التقبل ووسائطه، وعلى قنوات الإيصال في الأدب وغاياته، وعلى استعمالاته وعلاقته بالمؤسسات الفكرية.

**4- أصداء "البنيوية التكوينية" في النقد العربي المعاصر**

 في أواسط القرن العشرين، ترافق ازدهار النقد الاجتماعي في الغرب مع التطورات الاجتماعية والسياسية في العالم العربي، والتي تمثلت في حركات التحرر من الاستدمار وبناء الأقطار العربية وفق التوجه الاشتراكي السائد في العالم آنذاك.

 وقد أصدر محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس كتابهما "في الثقافة المصرية" (1955) الذي كان له دور فاعل في إرساء أسس النقد الاجتماعي / الماركسي في العالم العربي، وقد بررا توجهات كتابهما بالقول:" إن المفكر والفنان أو الأديب عندما يعبر، إنما يختار مادته الخام من عناصر هذا المجتمع ومن علاقاته المتفاعلة، أراد هذا أم لم يرد، قصد هذا أم لم يقصد. وإن هذه العناصر والعلاقات تكشف في داخلها عن موقف محدد من هذا الأخطبوط الاستعماري الجاثم على وجداننا القومي، المعرقل لعملياتنا الإنتاجية الإبداعية".

 وفي المقدمة النقدية المطولة لديوان "أغاني إفريقيا" للشاعر محمد الفيتوري، رأى محمود أمين العالم أن الشاعر يتطور من ذاتيته الفردية إلى علاقاته الاجتماعية المحدودة إلى مشكلات وطنه وقضاياه القومية إلى مأساة قارته السوداء، ثم إلى قضايا العالم أجمع. ولاحظ أن هذا التطور يواكب تطورا آخر للشاعر في مجال إبداعه الفني. فقد ازدادت أصالة الشاعر وقيمته الجمالية رونقا وبهاء، مع خروجه من الدائرة الذاتية الضيقة إلى رحاب العالم الخارجي.

 وبناء على الرؤية النقدية نفسها، يقرر أمين العالم أن مصدر العجز الفني في مسرحية "أهل الكهف" لتوفيق الحكيم هو أن فلسفة المسرحية مستمدة لا من نبض الواقع الحقيقي، وإنما من فلسفة تتأمل الواقع دون أن تتحرك معه، ودون أن تشترك فيه، ودون أن تضيف إليه.

 وفي المغرب العربي، تبنى محمد مصايف مفهوم " الأدب الملتزم" على أنه الأدب الذي يسعى إلى توجيه الجماهير إلى واقع اجتماعي وأدبي أفضل لمسايرة الثورة الاشتراكية والخلاص الوحيد للأمة من الجهل والمرض والتخلف، مع الحفاظ على أصالة الكاتب وحريته (الالتزام وليس الإلزام). فليس المطلوب من الأديب اعتناق قضية والتعبير عنها كيفما اتفق، "إذ ينتظر منه أن يوفر لآثاره الأدبية إجادة فنية تجذب العقول وتملك العواطف لأجل الاندماج كلية مع القضية المعاجة".

 ولقد تناول الروائيون الجزائريون أمثال الطاهر وطار ومرزاق بقطاش وعمار بلحسن أفراد الطبقات المغمورة نماذج لرواياتهم. وتعد شخصية "العامل" الشخصية التي تتصدر هذه النماذج لأجل الإشارة الخفية إلى المذهب الاشتراكي الذي ناد أنصاره بمراعاة الطبقة "البروليتارية" (العمالية)، والتركيز على مشاكلها بصفة خاصة، مادام العمال سيظفرون بالنصر في النهاية، عندما يصبح العالم طبقة واحدة تشمل الضرورات الحيوية والكماليات الإنسانية في ظل الاشتراكية، والمساواة كما يعتقدون.

**إعداد د. امحمد يقوته نور**