تعجّ الساحة الأدبية بكثير من المصطلحات النقدية التي تسعى جاهدة للولوج لعوالم النص بغية الإمساك بالرحيق الجمالي القابع داخله، والهارب من كل قيد نقدي.

وعليه فالانطلاقة تبدأ من النص وتنتهي إليه، وللناقد والدارس حق اختيار ومقاربة ما يشاء من النصوص الأدبية، معتمدا في ذلك على المنهج الذي يراه ملائما.

ومن بين أهم المناهج النقدية التي حاولت استنطاق النص، والدخول إلى عوالمه الدفينة معتمدة في ذلك أدوات ووسائل شتّى، من أجل تعميق نظرة الدارس إلى الأعمال الأدبية، وتمكينه من نقدها وتحليلها،بغية إسهال الأمر على القارئ فيما بعد.

إنها المدرسة الشكلية الروسية التي كانت لها بصمة واضحة في تاريخ النقد من خلال تأسيسها لرؤية نقدية تبرز فيها كيفية تلقينا وتعاملنا مع العمل الأدبي من خلال مجموعة من المفاهيم والأساسيات المهتمة بالنص، وقبل خوض غمار الكشف عن هذه الأساسيات النقدية وجب بنا الوقوف عند لمحة تاريخية حول هذه المدرسة.

أولا: نبذة تاريخية عن الشكلانية الروسية:

تعد الشكلانية الروسية(Russain Formalisme) ، رافدا من روافد البنيوية التي وضع **دوسوسير** حجرها الأساسي، فهي تيار نقدي أدبي ظهر في روسيا بداية القرن العشرين وامتد ما بين(1915–1930)، وكان الفضل في تبلوره يعود إلى حركتين الأولى في موسكو (Mosco) (1915)، وقد عرفت باتجاهها اللغوي، ومن أبرز أعضائها(**بتر بوجاترف Peter**

Bogatyrev)، و(رومـــان جاكســـبونRoman Jakobson)،(وجريجـــوري فينوكرGrigory Vinokur).

أمّا الثانية فكانت في بطرسبورج (Petersburg)، وسميت أيضا أوبياز (Opojaz) فاهتمـت بدراسـة اللغـة الشـعرية، ومـن أبـرز أعضـائها(**بـوريس ايخنبـاوم Boris Eikhenbaum**)، و(**فيكتور شكلوفسكي Vicktor Shkhvsky**)، و(**يوري تينيانوف Yuri Tynyanov**).

ولقد كانت تربط هاتين الحركتين أو المدرستين علاقات صداقة وتقارب[1]،وتوحدهم صرخة واحدة وهي دراسة الأدب كعلم مستقل بذاته له مناهجه وإجرائياته الخاصة ، فالشكلانية تركز **على البحث الروحي المنغلق على الذات، وكان شعارها هو الكلمة المكتفية بذاتها**[2]، أي أن منطلق الشكلية الروسية الاهتمام بالأدب نفسه لا الظروف الخارجية التي أدت إلى إنتاجه مثل علم النفس والاجتماع والفلسفة...إلخ.

فنظرة الشكلانية هي نظرة عميقة في داخل النص من أجل إبراز الجانب الفني والجمالي له، وهذه النظرة لم تأت من فراغ، إنما أتت من تأثرها بالاتجاه المستقبلي أو الحركة الطليعية في الأدب الروسي التي حاولت التجديد في مناهج البحث وأساليبه وطرح مخلفات الماضي ورائهم، من أجل إقامة نظرياتهم الجمالية على أساس كفاية الأثر الفني في حد ذاته وقابلية لأن يشرح نفسه والبحث عن لغة جديدة للفن[3] فتبنت الشكلانية الروسية كل هذه الأفكار والمبادئ من أجل تخليص الأدب من القيود الخارجية اللصيقة به.

فتأكيد الشكلانية الروسية على خصوصية الكتابة الأدبية والتفاعل مع المتلقي لإقامة علاقة نقدية قائمة على الحوار والتواصل ومن ثمّ التأويل جاءت باعتمادها على مجموعة من المفاهيم والأساسيات النقدية الخاصة بها في نظرتها للأدب نذكر أهمها:

1-مفهوم الشكل:

لقد أتت تسمية الشكلانيين الروس بهذا الاسم من قبل خصومهم وذلك «**استنقاصا منهم واحتقارا لمسارهم العلمي المرتكز على دراسة الجانب الشكلي و التركيب البنائي**

الداخلي»[4]، فبالرغم من رفضهم لهذه التسمية إلا أنهم أخذوا بها. فرغبتهم هي«**تطلع إلى التعلق المفرط بالأشكال والشكليات»**[5]، فاهتمامها بالشكل غدا شعارا لدى الروس بلغ من شموليته أنه أخذ يعني كل ما يكون عليه العمل الفني لذلك«**فقد رفضوا رفضا باتا ما كانت تذهب إليه النظرة النقدية التقليدية من أن لكل أثر ثنائية متقابلة الطرفين هما الشكل والمضمون وأكدوا أن الخطاب الأدبي يختلف عن غيره ببروز شكله»**[6]، فهنا تمجيد واضح لمفهوم الشكل، فقد أصبح موضوعا بحد ذاته فمن خلاله تستطيع التمييز بين الأنواع الأدبية نثرية كانت أو شعرية.

وعليه فالشكلانية تجاوزت تلك المقاربات التي تقول إن الشكل هو قالب يصب فيه المحتوى على اعتبار أن«**الشكل والمضمون، واللفظ والمعنى يكونان وحدة متلاحمة لا يمكن فصلهما»**[7]، فهذا يعني استحالة الفصل بين العناصر اللغوية والأفكار السابحة في الخيال المقيدة بالمحتوى المنصهر في الشكل، لأن الأدب ببساطة وحدة متلاحمة ومترابطة فيما بينها والفصل بينهما هو فصل ساذج وفي هذا الصدد يضرب لنا "**رينيه ويليك**" مثالا «**الأحداث التي ترويها الرواية مثلا هي جزء من المحتوى، بينما تشكل طريقة ترتيبها فيما يدعى بالحبكة جزءا من الشكل(...) وإذا زال هذا الترتيب زال عنها كل أثر فني»**[8].

ف:"**رينيه ويليك**" هنا يبيّن لنا العلاقة الوطيدة بين الشكل والمضمون الذي يذوب في الشكل ليصبح هذا الأخير ليس «**مجرد غشاء بقدر ما هو وحدة ديناميكية، وملموسة لها معنى في ذاتها...»**[9].

وبهذا فقد اكتسب مفهوم الشكل معنى جديد مع ظهور الشكلانية الروسية، فلم يعد ذلك الغلاف الخارجي فقط، وإنما هو وحدة مكتفية بذاتها يعبر عن مضمونه بدون ذرائع خارجية، ولتقربت هذه الفكرة أكثر نضرب مثالا واقعيا، فالقلم كشكل يشير إلى مضمونه بدون حاجة إلى تبرير آخر أو وسائط أخرى تدل على معناه.

فما نخرج به من خلال ما قلناه أن الشكل لبنة ركيزة للمدرسة الشكلانية، وما المحتوى إلا مظهر للشكل لأنّه وببساطة «**هو ما يحول التعبير اللغوي إلى عمل فني»**[10].

إلا ان الشكلانيين ادركوا ان الشكل لا يكفي لاستيعاب المضمون فعند اتصالهم بالألمان وما جاءوا به عن الشمولية والكلية وغيرها، تأثرت بهم فدعت مذهبها بالبنيوية بدلا من الشكلية باعتبار أنّ مصطلح البنية أفضل تعبيرا عن كلية العمل الفني. وبعيدا عن الإيحاءات الخارجية كاصطلاح الشكل[11].

وبذلك أصبح الشكلانيون يستخدمون مصطلح الشكل بمعنى واسع جدّا يتضمّن ما نسميه الشكل والمحتوى معا ضمن مصطلح البنية لأنّ العمل الأدبي ما هو إلاّ كلا متكاملا.

2-مفهوم الأدبية:

لقد كان اهتمام الشكلانيين منصبا على دراسة الأدب لذاته مكتفيا بالبنية الداخلية للعمل الأدبي ، وهذا ما يؤكده لنا"**بوريس إيخنباوم B.Eikhenbaum**"في نظرية المنهج الشكلي «**رغبتهم في إبداع علم أدبي مستقلا انطلاقا من الصفات الذاتية للأدوات الأدبية انطلاقا من فكرة أساسية مفادها أن موضوع العلم الأدبي هو دراسة الخواص النوعية للموضوعات الأدبية التي تميزها عن أي مادة أخرى**»[12]. بمعنى أن الخطاب به خصائص داخلية تميزه مثله مثل الخطاب غير الأدبي كالحديث اليومي والخطاب الإشهاري...إلخ.

وعليه يعطي "**رومان جاكبسون**" لهذه الفكرة الصارخة مصطلح **الأدبية** إذ يقول:« **إن موضوع البحث في علم الأدب ليس الأدب, وإنما الأدبية, تلك التي تجعل من أي عمل معطى عملا أدبيا**»[13], والكشف عن أدبية العمل الأدبي يتم من خلال «**البحث في البنية الأسلوبية والإيقاعية والصوتية في الأثر الأدبي**»[14]، وغيرها من البنى الداخلية التي تبرز جمالية وفنية العمل الأدبي الإبداعي, وبذلك فهي تدعو هنا بخروج اللغة من استخدامها العادي إلى استخدامها الأدبي لذلك اهتمت الشكلانية«**بفكرة التعامل مع اللغة بوصفها نظاما كليا**»[15]يركز على البنية الداخلية للنص كالاهتمام بالجانب الصوتي والتركيبي والدلالي ...إلخ رافضين في ذلك كل «**المقاربات السيميولوجية أو الفلسفية أو السيوسيولوجية**»[16] أي التركيز على أدبية العمل الأدبي مستبعدين في ذلك كل الظروف المحيطة به اجتماعية كانت أو نفسية أو تاريخية, كما أنها تدعو إلى فكرة إلغاء صفة الفرادة في العمل الأدبي «**لأنه**

من الخطأ اعتبار الأدب أنه تعبير عن عقل مؤلف ما»[17],فهنا دعوة صريحة إلى موت المؤلف الذي يتنهي دوره بمجرد الانتهاء من الكتابة ليصبح النص مسكون بهاجس التعدد الدلالي .

ومن أجل تحديد موضوع الأدبية يقوم "**جاكبسون** "بتقسيم العملية التواصلية إلى ست عناصر، وكل عنصر يقابله وظيفة محددة، والتركيز على عنصر بعينه يولد لنا بالضرورة وظيفة معينة والمخطط الآتي يوضح ذلك[18].

السياق ⟵ الوظيفة المرجعية.

المرسل(الباث) ⟵ الوظيفة الانفعالية.

الرسالة ⟵ الوظيفة الشعرية.

الملتقي (المرسل إليه) ⟵ الوظيفة الإفهامية.

الاتصال ⟵ الوظيفة اللغوية أو الإنتباهية.

السنن ⟵ الوظيفة الميتالسانية.

فهذه العناصر والوظائف المتقابلة فيما بينها تفتح المجال للدارس وتساعده في الكشف عن أدبية الأدب.

وتركيز الشكلانية على الأدبية لا ينفي علاقة الأدب بالفن والحياة؛ لأن الأدب جزء من الفن وفي هذا الصدد يقول "**جاكبسون**": «إن **تيتانوف وموكاروفسكي وشلوفسكي،وأنا لا نقول بأن الفن يكفي نفسه بنفسه بل أننا نبرهن على العكس من ذلك، أن الفن جزء من النظام الاجتماعي(...) إن ما ندعو إليه ليس انفصالية الفن بل استقلالية الوظيفة الجمالية**»[19].

ف:"**جاكبسون**" هنا يؤكد على دور الفن وعلاقاته مع القطاعات الموجودة في المجتمع، وجعله للوظيفة الجمالية للفن مستقلة عن بقية العناصر الأخرى.

فنقطة تركيز الشكلانيين منصبة على لغة النص الحامل للرسالة الادبية إلى القارئ أو السامع، وما تحدثه من تأثير فيه، وذلك بواسطة لغة أدبية تختلف عن اللغة العادية، لغة تجعله يستمتع ويتلذذ بالعمل الإبداعي ولا ينفر منه، وهذا هو الهدف الرئيس للأدبية.

وتجدر الإشارة إلى أن الشكلانيين«**وحدوا بين صفة الأدبية، والشاعرية**»[20] معتقدين أن«**الشعر هو استعمال خاص للغة أو عنف يرتكب بحقها إذ نراه يختلف كليا عن اللاشعر الذي يرتبط بوظيفة اللغة التواصلية ، فقد يشترك الشعر مع الأدب بهذه الصفة، ومن هنا تقترب (الشعرية) في معناها العام من(الأدبية) التي تجعل نصنا معينا ينضوي تحت لواء الأدب**»[21].

هنا إشارة واضحة إلى اللغة الأدبية الخارقة للحدود الجغرافية المكانية للغة العادية لترقى إلى اللغة الشعرية،وبذلك قامت المدرسة الشكلانية بتوحيد مصطلحي الشعرية والأدبية وجعلتهما معنى واحد من حيث الوظيفة.

3-مفهوم التحفيز: La movitation

تعرض الشكلانيون الروس بالتفصيل إلى بناء النص الأدبي، وبالتركيز على النثري منه ومنهم«"**بوريس ايخنباوم**"**في مقالته نظرية المنهج الشكلي و "شلوفسكي" في مقالته بناء القصة القصيرة و"توماشفسكي" في مقالته نظرية الأغراض**»[22]،وعليه فالتحفيز ارتبط بالسرد في الرواية دون الشعر.

وقد«**أطلق توماشيفسكي tomachevski على أصغر وحدة في الحبكة اسم الحافزmotif،وهو ما يمكن أن نفهم منه معنى التعبير أو الفعل الواحد**»[23].

كما يرى "**توماشيفسكي**"أنّ«إدراج **أي حافز جديد وأساسي في صلب القصة ينبغي أن يكون مبررا ومقبولا بالنسبة للإطار العام، أي ينبغي أن تكون علاقته منطقية بعناصر البنية القصصية كلها، بحيث يكون القارئ، مهيأ لقبوله، وهذا التهيؤ الذي يعمد إليه الكاتب لإظهار حافز جديد هوما يسمى بالتحفيز**»[24]، وعليه فإن إدراج التحفيز في القصة يجب أن يكون مقصودا من قبل الكاتب، وموافقا للبنية القصصية لكي يقتنع القارئ بالعمل الإبداعي.

وقد حصر "**توماشيفسكي**" التحفيز في أربعة أنواع وهي:

3-1-التحفيز التأليفيcompositionnelle:ويعني بأن الحافز لا ينبغي أن يرد بشكل اعتباطي، فلابد من أن تكون له علاقة بالقصة، ولشرح مفهوم التحفيز التأليفي يورد لنا "**توماشيفسكي**" مقوله "لتشيكوف tchikof" التيقول فيها «**إذا ماقيل لنا في بداية قصة قصيرة بأن هناك مسمارا في الجدار فعلى البطل أن يشنق نفسه فيه**»[25]

فهنا يكون ذكر الحافز من أجل الاستخدام، وقد يذكر ولا يستخدم بل يكتسب وظيفة أخرى مثل الدلالة على حالة، أو حالة هيئة أو صفة تكمل عناصر الجو العام للقصة مثل: ذكر القمر عند الحديث عن العشق، وذكر السواد عند الحديث عن الموت، وهكذا قد يكون ذكر الحافز مجرد التعريف أو صرف الانتباه عن مسار الحبكة مثل مايوجد في الروايات البولسية وذلك بهدف تضليل القارئ وإخفاء الحقيقة[26]

3-2-التحفيز الواقعي /الحقيقي :Motna tionnreell يشير هذا المصطلح إلى عنصر الإيهام بالحقيقة الموجودة في الواقع معتمدا في ذلك على أشياء متخيلة وحتى أسطورية[27]، توظف في العمل الأدبي فتعتبر تحفيزا.

3-3-التحفيز الجمالي Motivationes thétique: فهو عكس التحفيز الواقعي ،يقوم على ضرورة مراعاة واقعية الحدث لمقتضيات المبنى الحكائي بإقحام أحداث واقعية في القصة وفق علاقة تناغم تام بين الوهم الواقعي و متطلبات البناء الجمالي[28]، ويعني التحفيز الجمالي بمستويين هما:«**تحفيز النسق الإفرادي، والتركيبي**[29].»

3-4-التحفيز السيكولوجي أو النفسي: «**ويتعلق هذا النوع باختيار الأفعال الصادرة عن الشخصيات حسب خصائص المزاجية لها ،واختيار الحوافز الملائمة المزاجية للراوي أو الكاتب وترتيبها حسب تطور هذه الحالة**[30]»؛ أي أن هذا الحافز يركز على الجانب النفسي للشخصيات وللراوي و الكاتب وفق ما جاء داخل المتن الحكائي.

وقد كان لهذه الأفكار الشكلية عن التحفيز أثرها على تحليلات البنيويين للنص السردي أمثال" **فلاديمير بروبPropp**" و"**تدوروف Todorov**" و"**غريماس Greimas**".

فمثلا: "**تدوروف**" قام بنموذج تحليلي في تقسيمه للنص إلى حوافز إيجابية وحوافز سلبية «فحصر الحوافز الإيجابية في ثلاث أنواع هي: **الرغبة، التواصل،والمشاركة**، كما حصر الحوافز السلبية في ثلاثة أيضا وهي:**الكراهية، والجهر و الإعاقة**»[31]

ولم يكتف "**توماشفيسكي**" عند هذا الحد بل ميز أيضا بين الحوافز المقيدة(المشتركة) والحوافز الحرّة(الهامشية)، باعتبار أن الأول تتطلبه الحكاية أو القصة، بينما الثاني فهو حافز غير مهم فيها؛بمعنى أوضح أن الحوافز المقيدة مرتبطة بالمتن الحكائي ،والحوافز الحرّة مرتبطة بالمبنى الحكائي،ويكون توظيفها موضع تركيز الفن[32].

ويؤكد "**توماشفيسكي**"في مقالته نظرية الأغراض ،حين يفرق بين الحوافز إذ يقول:«**أن الحوافز التي يمكن الاستغناء عنها تسمى حوافز مشتركة(Assoclés) أما تلك التي يمكن إبعادها دون الإخلال بالتتابع الزمني،أو السببي للأحداث،فهي حوافز حرة Libres**»[33]؛فمعنى هذا أن الحوافز عند "**توماشفيسكي**"ليست على درجة واحدة من الأهمية، لأنه ليس من الضروري ذكر الحوافز الموجودة في المتن الحكائي ذكرها في المبنى الحكائي،إذ يمكن تجاهل العديد منها دون الإخلال بالتتابع الزمني أو السببي للأحداث، بعكس المبنى الحكائي الذي تهيمن عليه الحوافز الحرة.

فالتحفيز يعد وسيلة فنية تسهم في إعادة صياغة النصوص السردية، بطريقة جمالية قائمة على واقع حقيقي ومتخيل.ولقد تمخض عن هذه التقنية تقنية **السرد** التي جاء بها الشكلانيون

في إطار دراستهم للرواية ونقدها، والمقصود به «**هو دراسة القص واستنباط الأسس التي يقوم عليها**»،[34] آخذين في ذلك التمييز بين القص، والحكاية، والحبكة، وغيرها.

ولم يكتف الشكلانيون عند هذا الحد من المفاهيم والمصطلحات النقدية المتطفلة على النص الأدبي بغية القبض على جمالياته ومن بين هذه التقنيات نجد العنصر المهيمن والتغريب.

4-مفهوم العنصر المهيمن:

يعد هذا المفهوم من الأساسيات النقدية التي جاء بها الشكلانيون الروس وهذا ما تجلى عند "**رومان جاكسبون**" في مقالته المعنونة ب: القيمة المهيمنة، فهي «**عنصر بؤريFocal، أي أنها تتحكم وتحدد، وتغير العناصر الأخرى كما أنها تضمن تلاحم البنية**»[35]، والمقصود من هذا القول أن للعنصر المهيمن دورا فعالا, عندما يكون وسيلة يعتمدها الناقد ليحدد تغيير الأنواع الأدبية كما أن هذا المفهوم يضمن سلامة البنية من التشتت.

والعنصر المهيمن مرتبط بفترة تاريخية، فما هو سائد في فترة معينة، يتراجع بسبب حلول عنصر مهيمن آخر ف:« **سيطرة التشبيه في الشعر العربي قبل أبي تمام، ومعه أصبحت الهيمنة للاستعارة على حساب تراجعه، وقد سادت المحسنات البديعية في النثر العربي لمدة من الزمن ثم تراجعت إلى أن اختفت نهائيا**»،[36]وبذلك يصبح العنصر المهيمن خاصية تميز أديبا عن آخر وعملا عن عمل آخر، وكل هذا ينطلق من الذائقة الأدبية؛ أي القارئ الذي يحدد نوعية القيم السائدة في فترة من الفترات هذا من جهة، ومن جهة أخرى أن الإبداع في حد ذاته يرفض الجمود وينشد التغيير ، لذلك نجد عنصر يهيمن اليوم ويذهب غدا. وعليه يصبح هذا مفهوم يدرس تغيرات هيمنة عنصر من العناصر من عصر لآخر ومن عمل لآخر.

وإلى جانب هذا نقف عند مفهوم آخر كان له وقع كبير على العمل الأدبي ألا وهو التغريب.

5-مفهوم التغريب Un Familiaization:

يعد التغريب من الوسائل والآليات الأكثر أهمية وجاذبية التي من شأنها إثراء الساحة النقدية, ولقد ارتبط هذا المصطلح ب:"**فكتورشكلوفسكي**"الذي يعبر عنه ضمنيا في مقالته بناء القصة القصيرة الرواية فيقول: «**لكي تجعل من شيء ما واقعة فنية، فيجب إخراجه من متوالية وقائع الحياة ،لأجل ذلك فمن الضروري قبل كل شيء من تشاركاته العادية كما يجب تقليبه ظهر الصدر مثلما تقلب حطبا على نار**» [37]؛ والمقصود من هذا القول هو نزع صفة الاعتيادية عن الأشياء المألوفة عندنا، وذلك بنقل الوقائع الموجودة في الواقع إلى وقائع فنية مغذاة بالخيال مصبوغة بطابع الغرابة، بغية الابتعاد عن تموقعها العادي، وهذا هو غاية الفن.

لأننا بكل بساطة ألفنا الأشياء الموجودة من حولنا إذ أصبحت روتين بالنسبة إلينا، وهذا أفقد الأشياء جوهرها ليأتي التغريب كتقنية خلاقة تحاول الانحراف باللغة من نمطيتها العادية إلى اللاعادية لتعيد لنا إحساسنا بالأشياء بطريقة تخالف المألوف.[38]

وتجدر الإشارة أن التغريب يتداخل مع العديد من المصطلحات الناشئة في ظل الدراسات الأدبية مثل:العجائبي، و الغريب ، والعجيب، والخيال العلمي[39]...إلخ فهذه المصطلحات حاولت القفز بالنص من الواقع المرئي إلى اللامرئي مثلها مثل التغريب وعليه فهم يتشابهون في الوظيفة.

وبهذا يكون التغريب أداة سحرية تساعد القارئ في اكتشاف الحوادث الموجودة في المتن الحكائي، ورحلة اكتشاف للمجهول داخل شيء معلوم وبذلك يكون المبدع قد قدّم فكرته الواقعية بتعبير جديد وبصورته المفترضة أن يوجد عليها، فتصبح الأعمال الأدبية عند استخدام هذه التقنية أكثر رمزية، وهذا بعد إعطاءها رؤية جديدة، ومنظورا مخالفا للعادة والمألوف فعندها تكسر رتابة التلقي عند القارئ.

الخلاصة:

مما تقدم نصل إلى آخر ثمرات عملنا الذي سعينا من خلاله على الوقوف، عند أهم أساسيات النقد الشكلاني الموظفة كوسائل مضيئة لعتمة النص، فخلصنا إلى مجموعة من

النتائج يجدر بنا أن نسجلها كإشارات موجهة للمضي مستقبلا بغية تطبيقها على العمل الإبداعي، نجملها فيما يأتي:

*الشكلانية الروسية رؤية نقدية لها تأثيرها الواسع في الساحة الأدبية عموما والنقدية خصوصا وذلك من خلال تركيزها على ما تحمله البنية الداخلية للنص من مكامن فنية وجمالية، حاولت إزالة الستار عنها معتمدة في ذلك على مجموعة من المفاهيم والأدوات الإجرائية منها:

*تركيزها على الشكل أكثر من المضمون، باعتبار أن التفرقة بينهما أمر ساذج، فهما شيئان متكاملان فيما بينهما كما أنها استعاضت بمصطلح البنية بدل الشكل لإدراكها أن هذا الأخير ليس مفهوما كليا وشاملا.

*نادت الشكلانية بدراسة الأدب في إطاره اللغوي مستبعدة الظروف الخارجية بما فيها المؤلف، مركزين على الخصائص المميزة للنص الأدبي (البنيات الأسلوبية، والإيقاعية...)، وكل هذا بحثا على أدبية الأدب.

*اهتمت الشكلانية بالنص السردي فأتت بمصطلح التحفيز الذي يعتبر أصغر وحدة في الحبكة، ويمكن حصر أنساقه في أربعة أنواع هي: التحفيز التأليفي، والواقعي والنفسي، والجمالي.

*كما أن تقنية التغريب تعطي صورة جديدة ومتميزة للعمل الأدبي عن طريق الاستخدام الخاص للغة الهاربة من قيد الزمان، والمتخطية لجغرافية المكان لتنطلق في فضاء الإبداع الرحب.