والحق، إن المحاور السابقة طرحت أمام النقاد صعوباتٍ جمّةً من حيث علاقتها بالنقد الأدبي؛ فالمحور الأول المتعلّق بدراسة شخصية الشاعر أو الأديب، يتّكئ في الغالب على الوثائق التاريخية والثقافية النفسية في تصوير شخصيات الشعراء أو الأدباء؛ أي أن هذا المحور أقرب إلى السيرة الأدبية منه إلى النقد الأدبي.

أمّا المحور الثاني المتعلّق بالعمليّة الإبداعية، فيتطلّب بطبيعته المعقّدة سياقاً علمياً متطوّراً لمعالجته، لأنّه أقرب إلى العلم منه إلى الفن، أمّا المحور الثالث المتعلّق بدراسة العمل الأدبي ذاته، فقد حرص أصحابه على البقاء داخل النص للبقاء في إطار النقد الأدبي، وتتطلّب دراسة هذا المحور وعياً نقديّاً عميقاً، وثقافةً علميّةً واسعةً، وإلماماً كبيراً بالأدوات الفنيّة والآليات الجمالية.

وإذا كان هذا هو شأن المحاور السابقة، فإنّ الفصل الأخير أردناه دراسةً تطبيقيّةً لسيكولوجيّة الصورة الشعرية في نقد العقاد ونماذجها في شعر ابن الرومي.

فالصورة الشعرية، عند العقاد، ليست همّاً لغويّاً أو صناعةً لفظيّةً، ديدن الشاعر فيها أو الناقد تطبيق الأشكال البلاغية القديمة تطبيقاً آليّاً في حسّيةٍ مفرطةٍ وحسب، وإنّما هي مظهرٌ من مظاهر الشعور النفسي، تماماً كما هي البلاغة؛ إذ لم تعد اليوم -في تصوّره- مَزيّةً لغويّةً، تنظر إلى اللغة كمجموعةٍ من الألفاظ والكلمات المنسوقة، وإنّما هي مزيّةٌ نفسيّةٌ مرتبطةٌ بكلّ نشاط المبدع الحسّي والنفسي والذهني.

ومن هنا، كانت الصورة الشعرية - عند النّاقد- ذات دلالةٍ سيكولوجيّةٍ- وتظهر هذه الدّلالة من خلال تمازج اليقظة الحسيّة والباطنية، لتشكيل صورةٍ شعوريّةٍ مشخصةٍ نموذجها شعر ابن الرومي خصوصاً، وما الإدراك الحسّي إلا مرحلة أوّلية تمرّ بها عمليّة التصوير الشعري لتمتزج بعد ذلك بنشاط الوعي الباطني، أو مايسميه النّاقد في تحليله لحواس ابن الرومي "يقظة الشعور الباطني" بعيداً -بطبيعة الحال- عمّا يمكن أن يُفهم من سُبحات هذا الوعي الباطن في التحليل النفسي عند غلاة المصوّرين والرّمزيّين.