การวิเคราะห์วรรณคดีไทย ตามทฤษฎีรสของสันสกฤต

กุสุมา รักษมณี

นักศึกษาวรรณคดีไทยในระดับต้นส่วนมากจะรู้จักรสวรรณคดีตามหลักสุนทรียศาสตร์ของสันสกฤตว่ามี ๙ ได้แก่ รสรัก ขบขัน เมตตากรุณา โกรธเคือง กล้าหาญ กลัว รังเกียจ และ พิศวง บางครั้งอาจจะมีรสสงบเพิ่มเข้ามาอีกเป็นรสที่ ๑๐ ในการที่จะนำหลักนี้มาวิเคราะห์วรรณคดี ความเข้าใจเกี่ยวกับองค์ประกอบและขั้นตอนของการเกิดรสเป็นสิ่งที่จำเป็นอย่างยิ่ง ลักษณะที่ใกล้เคียงกันของวรรณคดีสันสกฤตและวรรณคดีไทย ไม่ว่าจะเป็นกำเนิดของวรรณคดี ฐานะและบทบาทของกวี ความรู้สึกและรสนิยมของกวีและผู้อ่านเป็นต้น ทำให้การนำทฤษฎีรสมาใช้วิเคราะห์วรรณคดีไทยไม่ใช่เรื่องที่ห่างไกลหรือเลื่อนลอยเกินไป ผลของการวิเคราะห์อาจจะไม่เป็นที่น่าแปลกใจเลยว่า เหตุใดทั้งในวรรณคดีสันสกฤตและวรรณคดีไทยไม่ว่าจะเป็นรสรัก ขบขัน โกรธเคือง หรือรังเกียจ อาจจะแปรมาเป็นรสเมตตากรุณาได้ตรงกัน แต่สิ่งที่ไม่น่าแปลกใจนี้แหละเป็นเรื่องที่น่าศึกษายิ่งนัก

ทฤษฎีรสของสันสกฤตมีกำเนิดจากการละคร ใน*นาฏยศาสตร์*ของภรตมุนีซึ่งเป็นคัมภีร์ของการละครสันสกฤตกล่าวว่า "*ไม่มีเนื้อหาใดที่ปราศจากรส*" (ร้อยแก้วหลังโศลกบทที่ ๓๔ ตอนที่ ๖) กล่าวคือ ผู้ชมจะไม่ยอมรับละครเรื่องนั้นหากไม่ก่อให้เกิดรสคือปฏิกิริยาทางอารมณ์แก่ผู้ชม

ศิลปะเกิดขึ้นเมื่อศิลปินมีอารมณ์สะเทือน

๑ ชื่อรสต่าง ๆ ในตอนต้นนี้เรียกตามที่ปรากฏในตำราประวัติวรรณคดีไทย

ใจแล้วถอดถ่ายความรู้สึกนั้นออกมาให้มีรูปหรือเสียงด้วยการเขียน วาด ร้อง ฯลฯ เมื่อเราได้ชมงานศิลปะชิ้นนั้น อารมณ์ที่ศิลปินถอดถ่ายไว้จะกระทบใจทำให้เกิดรสขึ้นในใจของเรา เมื่อกินอาหารเรารู้รสด้วยลิ้น เมื่อชมผลงานของศิลปินเรารู้รสด้วยใจ รสจึงเป็นความรู้สึกที่เกิดขึ้นในใจของผู้ชม ศิลปะมิใช่สิ่งที่อยู่ในผลงาน สิ่งที่อยู่ในงานศิลปะคืออารมณ์ที่ศิลปินถอดถ่ายลงไว้ ศิลปินจึงเปรียบเสมือนพ่อครัวผู้ปรุง "*อารมณ์*" ให้ผู้ชมงานศิลปะได้ลิ้ม "*รส*" นั่นเอง

ในการแสดงละครนั้น อารมณ์ต่าง ๆ ถูกถอดถ่ายสู่ผู้ชมโดยมีผู้แสดงเป็นสื่อ ผู้แสดงจะต้องแสดงประหนึ่งว่าตนตกอยู่ในอารมณ์นั้น ๆ ตามทฤษฎีรสอารมณ์นี้เรียกว่า*ภาวะ* ภาระหลักมีอยู่ ๘ อย่าง เท่ากับจำนวนรส ได้แก่ความรัก (*รติ*) ความขบขัน (*หาสะ*) ความทุกข์โศก (*โศกะ*) ความโกรธ (*โกรธะ*) ความกล้าหาญ (*อุตสาหะ*) ความน่ากลัว (*ภยะ*) ความน่ารังเกียจ (*ชุคุปสา*) และความน่าพิศวง (*วิสมยะ*) ต่อมาจึงเพิ่มภาวะแห่งความสงบ (*ศมะ*) ขึ้นมาอีก[๒] ในที่นี้จะกล่าวถึงแต่เพียงภาวะทั้ง ๘ ที่มีมาแต่เดิมเท่านั้น และจะเรียกตามศัพท์เดิมว่า *ภาวะ* เพราะเห็นว่ามีความหมายครอบคลุมได้มากกว่าคำว่า อารมณ์ ดังจะเห็นได้ว่าความรัก ความขบขัน ความทุกข์โศก อาจจะเป็นอารมณ์รัก อารมณ์ขบขัน อารมณ์ทุกข์โศกได้ แต่ความน่ารังเกียจ หรือความน่าพิศวงไม่น่าจะเรียกว่าอารมณ์น่ารังเกียจ หรืออารมณ์น่าพิศวง ควรจะเป็นสภาพที่น่ารังเกียจ น่าพิศวง มากกว่า นอกจากนั้นเมื่อใช้คำว่า ภาวะ ตามศัพท์เดิม ยังจะทำให้เข้าใจได้ง่ายว่า ความรัก ความขบขัน ฯลฯ คือนามธรรมที่กวีต้องการเสนอให้ผู้ชมรับรู้ แต่นามธรรมนั้นมิใช่สิ่งที่จะจำลองให้เห็นได้ด้วยอากัปกิริยาหรือคำพูด ผู้ชมจึงมิได้เห็นตัว "*ความรัก*" "*ความขบขัน*" ฯลฯ จากการดูละคร เพียงแต่ผู้ชมรับรู้ว่าผู้แสดงกำลังอยู่ในภาวะที่มีความรัก หรือความขบขันต่างหาก

ในการที่จะให้ผู้ชมรับรู้ว่ามีภาวะต่าง ๆ เกิดขึ้นนั้น จะต้องมีสาเหตุของภาวะ (เรียกว่า *วิภาวะ*) เป็นองค์ประกอบสำคัญ ได้แก่ ตัวละคร ฉาก การเท้าความ การเกริ่น ฯลฯ แล้วผู้แสดงจึงแสดงผลของภาวะนั้น (เรียก

---

๒ ภาวะแห่งความสงบนี้ทำให้เกิดรสที่ ๙ คือรสสงบ (*ศานตรส*) นักวรรณคดีสันสกฤตมีความเห็นว่าน่าจะเป็นรสที่เพิ่มเข้ามาภายหลัง ที่มีกล่าวไว้ใน*นาฏยศาสตร์*ก็มีแต่ในต้นฉบับบางฉบับเท่านั้น ทั้งยังมีลักษณะของการแต่งเติมมากกว่า ศานตรสนี้คงจะเป็นอิทธิพลของคติทางพุทธที่ถือว่าความสงบเป็นสิ่งประเสริฐ เป็นทางสู่นิพพาน กวีพุทธส่วนมากจึงถือว่าศานตรสเป็นรสที่เด่นกว่ารสอื่นทั้ง ๘, A.K. Warder, *Indian Kāvya Literature, I : Literary Criticism* (Delhi : Motilal Banarsidass, 1972), p. 40

ว่า *อนุภาวะ*) ให้ปรากฏแก่ผู้ชม ได้แก่ คำพูด อากัปกิริยา สีหน้า เป็นต้น ตัวอย่างเช่น ในการแสดงภาวะรักนั้น วิภาวะคือตัวละครผู้ตกอยู่ในความรัก ตกแต่งร่างกายให้งดงาม ลูบไล้ด้วยเครื่องหอม และฉากที่แสดงบรรยากาศรื่นรมย์ เช่นคืนวันเพ็ญในสวนดอกไม้ มีเสียงดนตรีแว่วมาตามสายลม ผู้แสดงจะแสดงอนุภาวะด้วยสีหน้าท่าทาง เช่น ยิ้มแย้ม หลบตาเอียงอาย ประคองกอด จุมพิต ฯลฯ หรือด้วยวาจา เช่น เกี้ยวพาราสี แสร้งตัดพ้อต่อว่า ให้คำมั่นสัญญา ฯลฯ เมื่อใดผู้ชมรับรู้ "*ความหวาน*" ของภาวะรัก เมื่อนั้นรส "*หวาน*" คือความรู้สึกซาบซึ้งในความรัก (เรียกว่า *ศฤงคารรส*) ก็เกิดขึ้นในใจของผู้ชม

ด้วยวิภาวะและอนุภาวะที่ต่างกันไป การแสดงที่ทำให้ผู้ชมได้รับรู้ภาวะขบขันทำให้เกิดรสสนุกสนาน (*หาสยรส*) ภาวะทุกข์โศกทำให้เกิดรสสงสารเห็นอกเห็นใจ (*กรุณารส*) ภาวะโกรธทำให้เกิดรสแค้นเคืองใจในความรุนแรง (*เราทรรส*) ภาวะกล้าหาญทำให้เกิดรสชื่นชมยินดีในวีรกรรม (*วีรรส*) ภาวะน่ากลัวทำให้เกิดรสเกรงกลัว (*ภยานกะ*) ภาวะน่ารังเกียจทำให้เกิดรสรำคาญ เบื่อระอา ขยะแขยง (*พีภัตสรส*) และภาวะน่าพิศวงทำให้เกิดรสอัศจรรย์ใจ (*อัทภุตรส*)

ภาวะทั้ง ๘ นี้เป็นภาวะหลัก (เรียกว่า *สถายิภาวะ*) ที่เป็นเนื้อหาสำคัญที่ผู้แสดงจะต้องถอดถ่ายสู่ผู้ชม ในขณะที่เกิดภาวะใดภาวะหนึ่งที่กล่าวมาแล้วนั้น อาจมีภาวะเสริมที่เกิดซ้อนขึ้นมา (เรียกว่า *วยภิจาริภาวะ*) เพื่อทำให้ภาวะหลักเด่นขึ้น เช่นเมื่อผู้แสดงกำลังแสดงประหนึ่งว่าอยู่ในภาวะรักนั้น ภาวะเสริมที่อาจเกิดขึ้นได้คือความหลงใหล ความวุ่นวายใจ ความยินดี เป็นต้น ภาวะเสริมตามตำรา*นาฏยศาสตร์*มีทั้งสิ้น๓๓ภาวะ ในการแสดงออกซึ่งภาวะหลักและภาวะเสริมนั้นนอกจากแสดงด้วยอนุภาวะคืออากัปกิริยาหรือวาจาเป็นต้นแล้ว ยังมีการแสดงออกอีกอย่างหนึ่งที่เกิดขึ้นตามธรรมชาติ (เรียกว่า *สาตตวิกะ*) ได้แก่ การยืนนิ่งงัน (เพราะตกใจหรือตกตะลึง) เหงื่อออก ขนลุก เสียงเปลี่ยน ตัวสั่น สีหน้าเปลี่ยน น้ำตาไหล และเป็นลม ที่เรียกว่าเกิดขึ้นตามธรรมชาติ เพราะถือว่าเป็นการแสดงออกที่ห้ามไม่ได้ เช่น เมื่อเราโกรธจัดจะฝืนห้ามมิให้ตัวสั่นหรือหน้าแดงไม่ได้ แต่อาจสะกดกิริยาหุนหันพลันแล่น กระทืบเท้า หรือเงื้อดเงื้อมือได้

จึงอาจกล่าวโดยสรุปว่า ตามทฤษฎีรสนั้นเนื้อหาของละครมีสถายิภาวะเป็นหลักและอาจมีวยภิจาริภาวะประกอบด้วย ในการที่จะแสดงว่ามีภาวะนั้น ๆ เกิดขึ้น จะต้องมีวิภาวะเป็นสาเหตุแล้วจึงแสดงออกด้วยอนุ-

ภาวะและ/หรือสาตตวิกะ รสต่าง ๆ อันเนื่องจากสถายิภาวะจึงเกิดขึ้นในใจของผู้ชม

อย่างไรก็ตาม การที่รสจะเกิดขึ้นได้หรือไม่มากน้อยเพียงใดนั้นมิได้ขึ้นอยู่กับความสามารถของกวีในการประพันธ์บทละครกับความสามารถของผู้แสดงละครเท่านั้น ปัจจัยที่สำคัญอีกประการหนึ่งคือสภาพจิตใจของผู้ชมละคร ผู้ชมที่จะรับรสต่าง ๆ ได้จะต้องเป็นผู้ที่มีจิตใจดี (*สุมนัส*) กล่าวคือมีจิตใจเป็นปกติดี ไม่อ่อกแอ่ก ขุ่นข้องหมองหม่นด้วยอารมณ์อื่น ๆ เปรียบเสมือนน้ำนิ่งและใสที่ย่อมจะสะท้อนภาพได้ชัดเจน นอกจากนั้นยังหมายถึงจิตใจที่อ่อนไหวพร้อมที่จะรับรสความงามของศิลปะด้วย[๓]

ต่อมาทฤษฎีรสมิได้จำกัดอยู่เพียงการละครเท่านั้น เป็นที่ยอมรับกันว่าศิลปะทุกชนิดก่อให้เกิดรสขึ้นในใจของผู้ชมได้โดยมีสื่อต่าง ๆ เป็นสิ่งที่แสดงภาวะ เช่น เส้นและสีในภาพวาด ดนตรีและเสียงขับร้องในเพลง เป็นต้น วรรณคดีเป็นศิลปะที่มีภาษาเป็นสื่อแสดงภาวะ ภาษาจึงทำหน้าที่แทนฉาก คำพูด อากัปกิริยาและสีหน้าท่าทางของผู้แสดงละคร ถ้อยคำที่กวีเลือกสรรมาใช้จึงต้องเป็นคำที่มีอำนาจ และสื่อความหมายได้ดี วรรณคดีนั้นจึงจะบรรลุจุดประสงค์ในการก่อให้เกิดรสแก่ผู้อ่าน

---

๓ ดูรายละเอียดของทฤษฎีรสในการละครเพิ่มเติมได้จาก *Ibid*, chapter 2 : "*Indian Aesthetics*," pp. 9–53 และจาก แสง มนวิทูร, *นาฏยศาสตร์ของภรตมุนี* (กรุงเทพ : กรมศิลปากร, ๒๕๑๑).

ใน A. Sankaran, *Some Aspects of Literary Criticism in Sanskrit* (New Delhi: Oriental Reprint, 1973) กล่าวถึงความคิดของนักวรรณคดีวิจารณ์ของสันสกฤตตั้งแต่ภามหะ (คริสต-ศตวรรษที่ ๔), ทัณฑิน (คริสตศตวรรษที่ ๓), อานันทวรรธนะ (คริสตศตวรรษที่ ๙), ลงมาจนถึงวิศวนาถะ (คริสตศตวรรษที่ ๑๓) ที่มีต่อทฤษฎีรสทั้งที่สืบเนื่องและที่แตกแขนงจากความคิดของภรตมุนี ตำราภาษาไทยที่กล่าวถึงทฤษฎีรสในฐานะที่เป็นหลักหนึ่งในประพันธศาสตร์มีอยู่ ๒ ฉบับ ฉบับหนึ่งชื่อ *อลังการศาสตร์* ป.ส. ศาสตรี แปลจากฉบับสันสกฤตของวาคภฏะ (มีชีวิตอยู่ในราวคริสตศตวรรษที่ ๑๒) แบ่งเนื้อหาเป็น ๕ ปริเฉท (คำแนะนำสำหรับผู้ฝึกหัดประพันธ์, ภาษาที่ควรใช้และข้อบกพร่องในคำประพันธ์, ลักษณะที่ดีในคำประพันธ์, อลังการต่าง ๆ, และ รสในวรรณคดี) สำหรับปริเฉทที่ ๕ ที่เกี่ยวกับรสนั้นมีคำประพันธ์ ๓๒ บท ผู้แปลไม่ได้ให้อรรถาธิบายไว้เหมือนปริเฉทอื่น มีเพียงคำอธิบายศัพท์ที่เป็นองค์ประกอบของรส คือ สถายิภาวะ, วยภิจารีภาวะ, วิภาวะ, อนุภาวะ และสาตตวิกะ ผู้แปลเองยอมรับว่าข้อจำกัดข้อหนึ่งของตำรานี้คือ "ไม่ได้กล่าวอธิบายเรื่องรสให้แจ่มแจ้งเพียงพอ" (หน้าคำนำ, *อลังการศาสตร์*, พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานฌาปนกิจศพ คุณหญิงริ้ว เกษตรหิรัญรักษ์, ๒๓ พ.ย. ๒๕๐๔) อีกฉบับหนึ่งชื่อ *พระคัมภีร์สุโพธาลังการ* แย้ม ประพัฒน์ทอง แปลจากฉบับภาษามคธของพระมหาสามีสังฆรักขิต (ผู้แปลสันนิษฐานว่าผู้รจนาเป็นพระเถระชาวสิงหล) แบ่งเนื้อหาเป็น ๕ ปริเฉท (โทษของคำ ความและประโยค, วิธีแก้ไขโทษต่าง ๆ, คุณของการแต่งหนังสือ, การแต่งความ, และ ภาวะและรส) ผู้แปลได้อธิบายเรื่องรสไว้อย่างละเอียด และมีตัวอย่างจากวรรณคดีไทยประกอบคำอธิบายด้วย (แย้ม ประพัฒน์ทอง, *พระคัมภีร์สุโพธาลังการ* (กรุงเทพ : วัดภคินีนาถ, ๒๕๑๒)

ตามหลักวรรณคดีวิจารณ์ของสันสกฤต การพิจารณาวรรณคดีแบ่งเป็นสองส่วนคือ การพิจารณาตัววรรณคดีเอง และการพิจารณาผลที่เกิดขึ้นแก่ผู้อ่าน ในการพิจารณาวรรณคดีส่วนแรกนั้น วิธีที่นิยมยึดถือกันมานานจนถึงปัจจุบันคือการพิจารณาความงดงามและความไพเราะของถ้อยคำในคำประพันธ์ เรียกว่าอลังการ ภามหะนักวรรณคดีวิจารณ์ในคริสตศตวรรษที่ ๔ ถือว่าอลังการคือหัวใจของคำประพันธ์ ต่อมามีอีกวิธีหนึ่งที่มุ่งพิจารณาความหมายของคำเป็นสำคัญ เรียกว่าทฤษฎีธวนิ ผู้ที่ริเริ่มศึกษาขึ้นมาคืออานันทวรรธนะ นักวรรณคดีวิจารณ์ในคริสตศตวรรษที่ ๙ ธวนิเป็นการศึกษา "*เสียงกังวาน*" ของความหมายที่ลึกซึ้งลงไปกว่าความหมายโดยอรรถ และโดยนัย เปรียบได้กับเสียงระฆัง เสียงเห่งห่างอาจมีความหมายอย่างหนึ่งสำหรับคนทั่วไป และมีความหมายหลายอย่างสำหรับบางคน แต่เสียงกังวานที่อ้อยอิ่งอยู่นั้นคือเสียงที่มีความหมายสำหรับนักทฤษฎีธวนิ รายละเอียดของเรื่องนี้สมควรจะกล่าวถึงในโอกาสอื่นต่อไป

การพิจารณาวรรณคดีส่วนที่สองคือการพิจารณาผลที่เกิดขึ้นแก่ผู้อ่านตามทฤษฎีรสที่กล่าวแล้ว ทฤษฎีรสในวรรณคดีเรียกให้เจาะจงลงไปอีกได้ว่า *กาวยรส* (*กาวย* คือผลงานของกวี) องค์ประกอบและขั้นตอนต่าง ๆ ไม่ต่างจากในทฤษฎีรสของการละครจะมีข้อจำกัดก็ตรงที่ว่าต้องใช้ถ้อยคำภาษาเพียงอย่างเดียวแสดงภาวะต่าง ๆ ในการวิเคราะห์รสวรรณคดีจึงต้องใช้ประโยชน์จากถ้อยคำของกวีเกือบทุกตัวอักษร จึงเห็นได้ว่าการพิจารณาวรรณคดีส่วนนี้มิได้แยกขาดจากส่วนที่หนึ่งเลย ในทำนองเดียวกันการพิจารณาวรรณคดีส่วนแรกก็มิได้เจาะจงแต่ถ้อยคำภาษาเท่านั้น เพราะคำที่ไพเราะงดงามแต่เพียงอย่างเดียวย่อมมีคุณค่าสู้คำที่ไพเราะแต่มี "*สาร*" ที่สื่ออารมณ์แก่ผู้อ่านไม่ได้ ดังนั้นในทรรศนะของนักวรรณคดีวิจารณ์ของสันสกฤต *วรรณคดีคือผลงานของกวีที่สร้างขึ้นเพื่อความวิจิตรและเพื่อความชื่นชมของผู้อ่านที่ได้รับรสจากการอ่านงานชิ้นนั้น*[๔]

ดังที่ได้กล่าวแล้วว่า การวิเคราะห์รสในวรรณคดีนั้นจะต้องหาประโยชน์จากถ้อยคำของกวีเกือบทุกตัวอักษร จึงจะเกิดความคิดว่าอะไรคือสาเหตุของภาวะและอะไรคือผลของภาวะ เมื่อประมวลกันแล้วจึงจะเกิดการรับรู้ภาวะนั้น ๆ ตัวอย่างของภาวะรักนี้ยกมาจากกลอนบทละครเรื่อง *ท้าวแสนปม*

---

๔ Kuntaka, *Vakrotijivita*, ed. by S.K. De (Calcutta : Mukhapadhyay, 1961), pp. 2–3, cited in Warder, *op. cit*, pp. 105–6

เมื่อท้าวชินเสนจะพบนางอุษาเป็นครั้งแรกนั้น กวีกำหนดให้ฉากเป็นสระน้ำในสวน ชินเสน *"ได้ยินเสียงเหล่านงคราญ สำราญเล่นน้ำชำใจ"* แสดงให้รู้ถึงบรรยากาศที่สนุกสนานน่าเพลิดเพลิน ได้เห็นนางอุษาผู้ซึ่ง *"ผุดผาดเพียงเทพเลขา"* และเมื่อพิศทั่วร่างแล้วก็เห็นว่านางนั้น *"งามจริตงามสรรพจับใจ"* วิภาวะในที่นี้คือฉากที่น่ารื่นรมย์ ชายหนุ่มและหญิงงาม กวีโยงชายหญิงคู่นี้เข้าไว้ด้วยกันด้วยการแนะว่าความงามของหญิงนั้นได้ยึดหัวใจของชายหนุ่มเอาไว้เสียแล้ว ต่อมาผู้อ่านจะได้เห็นกิริยาของชินเสนที่จ้องนางไม่วางตา นางอุษานั้นเมื่อเหลือบเห็น *"ก็พลันวูบวาบปลาบใจ"* และเมื่อ *"ชำเลืองแลประสบพบตา กัลยาเสียวซ่านบันดาลรัก"* อากัปกิริยาของชินเสนและอุษาในตอนนี้คืออนุภาวะของความรักนั่นเอง ผู้อ่านยังได้เห็นต่อไปอีกว่าชินเสนนั้นเผ้าแต่ *"ผันใฝ่ไม่เว้นสักเวลา ค่ำเช้าเฝ้าคะนึงถึงน้อง ไฉนจะได้ครองเสน่หา"* ทั้ง ๆ ที่เป็นชายชาตินักรบก็ยัง *"หัวอกหมกไหม้ อกผ่าวราวสุมรุมไฟ"* เพราะความเสน่หาในตัวนาง ข้างฝ่ายนางอุษานั้นเล่า *"ความรักเริงรุมสุมฤดี บ่มีความสุขสนุกใจ นั่งนึ่งอยู่ในฉากสุวรรณ จะสรวลสันต์เช่นเคยก็หาไม่"* กิริยาอาการที่เปลี่ยนแปลงไปก็ดี หรือคำพูดที่ *"แสนจะหวานจับจิตติดวิญญา"* ที่มีในสารถึงชินเสนก็ดี ล้วนเป็นอนุภาวะของความรักทั้งสิ้น ครั้นถึงยามค่ำคืนหนึ่ง ชินเสนแต่งกายใหม่ให้งดงามพ้นจากรูปแสนปมที่ปลอมแปลงมา และ *"ชะโลมลูบไล้กายิน ด้วยสุคนธ์ปนกลิ่นสุมาลา"* แล้วจึงแฝงกายเข้าไปในสวนดอกไม้ข้างห้องบรรทมของนางอุษา ขณะนั้นนางอุษานอนไม่หลับเพราะ *"หฤทัยร้อนกลุ้มรุมรัก"* ได้แต่ *"เผยพระแกลแลดูหมู่ดาว วาววาวลายเลื่อมเวหา"* และรำพันความรักกับท้องฟ้าและดวงดาวขณะที่ชินเสนลอบชมอยู่ในสวน ภาพที่ผู้อ่านได้เห็นคือ ฉากสวนดอกไม้ในค่ำคืนที่มีดาวระยิบระยับ ชายหนุ่มที่แต่งกายงดงามลูบไล้ด้วยเครื่องหอม กับนางที่จิตใจร้อนรุ่มด้วยความรัก เหล่านี้คือวิภาวะของความรัก เมื่อทั้งสองเจรจากันนั้น นางอุษา *"สะเท้นเมินอายขยับกายให้ห่างแล้วตอบไป"* บางครั้งก็ *"ก้มพักตร์ไม่ตอบวาจา นัยนาชำเลืองดูทรงศักดิ์ เลือดแดงขึ้นเรื่อที่เนื้อพักตร์ นงลักษณ์นั่งนิ่งไม่ติงกาย"* เมื่อชินเสน *"นั่งแนบแอบชิดสนิทกาย"* และ *"ค่อยกางกรตระกองประคององค์ กอดอนงค์นารีศรีใส นางจะถอยก็คอยเหนี่ยวไว้ จุมพิตอรไทด้วยยินดี"* อาการเอียงอาย หน้าแดงซ่าน และการก้มหน้านิ่งของนางอุษา กับการนั่งแนบชิดและการกอดจูบของชินเสน คืออนุภาวะและสาตตวิกะของความรัก เมื่อผู้อ่านได้รับ

รู้ภาวะรักของคนทั้งสอง ผู้อ่านก็พลอยรู้สึกซาบซึ้งในรักนั้นไปด้วย กล่าวได้ว่าผู้อ่านได้รับศฤงคารรสจากบทประพันธ์นี้ แม้จะมีเรื่องของจริยธรรมเข้ามาเกี่ยวข้องว่าการลอบหาครั้งนี้ไม่ถูกไม่ควร แต่ผู้อ่านได้ฟังข้อแก้ตัวของชินเสนว่า *"ครั้นจะรอสู่ขอพระบิดา พี่เกรงว่าท้าวเธอจะไม่ให้"* ที่ผู้อ่านเชื่อว่าท่าวศรัยตรึงษ์บิดาของนางอุษาจะไม่ยกนางให้แก่ชินเสนเพราะในตอนต้นท้าวศิริไชย-บิดาของชินเสนกล่าวว่า

"พ่อได้ใช้วังแก้วไปสื่อสาร
เพื่อขอนงคราญมาให้
แต่ท้าวตรัยตรึงษ์อึงไป
มิได้รอรั้งฟังคดี
ตอบว่าถ้าแม้พ่อยอม
อ่อนน้อมเป็นข้าบทศรี
จึงจะยอมแผ่ใจไมตรี
ให้มีงมารศรีแก่ลูกยา
สุดที่จะเอาศรีวิไชย
ไปออกเขาได้ดังที่ว่า"....

ผู้อ่านที่เห็นอกเห็นใจชินเสนจึงอาจมองข้ามความไม่ถูกไม่ควรนั้นไปได้

ภาวะรักตามทฤษฎีรสมิได้จำกัดแต่เพียงความรักของหนุ่มสาวเท่านั้น แต่รวมถึงความรักอื่น ๆ เช่น ความรักของแม่กับลูก พี่กับน้อง หรือความรักระหว่างเพื่อนด้วย ถ้ารักนั้นราบรื่นสมหวังผู้อ่านก็พลอยชื่นชมยินดีและซาบซึ้งในความรัก แต่ถ้ามีอุปสรรคทำให้ต้องพลัดพรากจากกัน รสที่เกิดแก่ผู้อ่านย่อมไม่ใช่ศฤงคารรส แต่เป็นกรุณารส คือความสงสารเห็นอกเห็นใจ กรุณารสเกิดจากภาวะทุกข์โศก มีวิภาวะได้แก่ การถูกแช่งด่า ถูกเหยียดหยามเยาะเย้ย ถูกทารุณ และการพลัดพรากจากสิ่งที่รักเป็นต้น ในเรื่องขุนช้างขุนแผนตอนกำเนิดพลายงาม กวีเริ่มเรื่องเมื่อพลายงามเกิดแล้วลัดไปสู่ตอนขุนช้างหลอกพาพลายงามไปทำร้าย แม้ผู้อ่านจะไม่พบบทพรรณนาการถนอมกล่อมเลี้ยงพลายงามในตอนนี้ก็ตาม ผู้อ่านก็รู้ได้จากคำรำพันของแม่ลูกเมื่อจะจากกัน นางวันทองว่า

"แม่อุ้มท้องครองเลี้ยงถึงเพียงนี้
ได้สิบปีเศษแล้วจะแคล้วกัน
เคยกินนอนวอนแม่ไม่แหห่าง..."

ผู้อ่านได้รับรู้ความรักของแม่ที่เลี้ยงดูลูกมาอย่างใกล้ชิดถึงสิบปีกว่า เมื่อจะต้องจากกันนั้น *"ทั้งจุกไรใครเล่าจะเกล้าพัน"* เพราะเคยมีแต่แม่เท่านั้นที่ทำให้ พลายงามนั้นตระหนักดีว่า *"แม่รักลูกลูกก็รู้อยู่ว่ารัก คนอื่นสักหมื่นแสนไม่แม้นเหมือน"*

แต่ผู้อ่านยังไม่ทันได้ชื่นชม และซาบซึ้งกับความรักของแม่ลูกคู่นี้เพราะรู้ว่าต่อไปนี้ *"จะแคล้วกัน"* *"จะอ้างว้างเปล่าใจในไพรสัณฑ์"* *"จะนับวันนับเดือนไปเลื่อนลับ"* *"จะห่างแหหายเหมือนเมื่อเดือนดับ"* "จะ

จากเรือนร้างแม่ไปแต่ตัว" การพลัดพรากจากกันของนางวันทองกับพลายงามนั้น คือวิภาวะของความทุกข์โศก ผู้อ่านได้เห็นอนุภาวะเมื่อแม่ลูกต้องตัดใจละจากกัน

"ลูกก็แลดูแม่แม่ดูลูก
ต่างพันผูกเพียงว่าเลือดตาไหล
สะอื้นร่ำอำลาด้วยอาลัย
แล้วแข็งใจจากนางตามทางมา
เหลียวหลังยังเห็นแม่แลเขม้น
แม่ก็เห็นลูกน้อยละห้อยหา
แต่เหลียวเหลียวเลี้ยวลับวับวิญญา
โอ้เปล่าตาต่างสะอื้นยืนตะลึง"

ภาวะทุกข์โศกของนางวันทองกับพลายงามนี้ทำให้ผู้อ่านรู้สึกสงสาร กล่าวได้ว่าผู้อ่านได้รับกรุณารสจากบทประพันธ์นี้

กรุณารสที่เกิดขึ้นครั้งนี้จะเรียกว่าเป็นทวีคูณก็ย่อมได้ เพราะสาเหตุที่ทำให้แม่ลูกต้องพรากจากกันเป็นเพราะความทารุณโหดร้ายของขุนช้าง แม้พลายงามจะยกย่องนับถือขุนช้างว่าเป็นพ่อ ขุนช้างก็ยังเคียดแค้นที่พลายงามเป็นลูกขุนแผน วันหนึ่งขุนช้างหลอกพาพลายงามไปเดินเที่ยว

"เห็นลับลี้ที่สงัดขัดเขมร
สะบัดเบนเบือนเหวี่ยงลงเสียงผลุง
ปะเตะซ้ำต้ำผางเข้ากลางพุง
ถีบกระทุ้งถองทุบเสียงอุบโอย
พลายงามร้องสองมือมันอุดปาก
ต้นกระดากถลากไถลร้องไห้โหย
พอหลุดมือร้องวันทองโวย
หม่อมพ่อโบยตีฉันแทบบรรลัย
ไม่เห็นแม่แลหาน้ำตาตก
ขุนช้างชกฉุดคร่าไม่ปราศรัย
จนเหงื่อตกกระปรกกระปรอมขึ้นคร่อมไว้
หอบหายใจฮักฮักเข้าหักคอ
พลายงามดิ้นสั้นเสียงสำเนียงร้อง
ยกแต่สองมือไหว้หายใจผ่อ
มันห้ามว่าอย่าร้องก็ต้องรอ
เรียกหม่อมพ่อเจ้าขาอย่าม่าเลย"

ในฉากนี้กวีต้องการแสดงให้เห็นว่าขุนช้างอยู่ในภาวะโกรธ มีวิภาวะที่ผู้อ่านรู้มาก่อนหน้านี้ว่าคือความเคียดแค้นที่มีต่อพ่อของพลายงาม และอีกวิภาวะหนึ่งคือการหลอกพาไปยังที่สงัดลับตาคนและท่าทางของขุนช้างที่ถลกผ้าขึ้นขัดเขมรทำให้เห็นว่าเอาจริงเอาจังและพร้อมที่แสดงอารมณ์รุนแรง กิริยาดุร้ายต่าง ๆ ได้แก่ สะบัด เหวี่ยง เตะ ถีบ กระทุ้ง ถอง ทุบ อุดปาก โบยตี ชก ฉุด คร่า ขึ้นคร่อม หักคอ จนถึงเกือบจะฆ่า เสียงผลุง เสียงผาง แสดงความรุนแรง และอาการของขุนช้างที่ไม่ยั้งมือจนตนเอง "*เหงื่อตกกระปรกกระปรอม*" และ "*หอบหายใจฮักฮัก*" ล้วนเป็นอนุภาวะที่ทำให้ผู้อ่านได้รับรู้ภาวะโกรธ ความรู้สึกแค้นเคืองใจในความรุนแรง (เราทรรส) จึงเกิดขึ้นในใจของผู้อ่าน และในขณะที่มีความแค้นเคืองใจเพราะขุนช้างมากเพียงใดก็มีความสงสาร

เห็นอกเห็นใจ เพราะพลายงามมากขึ้นเพียงนั้น เพราะในขณะที่ขุนช้างแสดงว่ามีภาวะโกรธนั้น พลายงามก็แสดงว่ามีภาวะทุกข์โศกด้วย กิริยาอาการของพลายงามที่ร้องอุบโอย ร้องไห้โหย ร้องโวย น้ำตาตก สั้นเสียงร้อง สองมือไหว้ หายใจผ่อ ล้วนทำให้ผู้อ่านเห็นว่าพลายงามได้รับความเจ็บปวด ผู้ที่ทารุณต่อตนนั้นก็มิใช่ใครอื่นแต่เป็นคนที่ตนเรียกว่า *"หม่อมพ่อ"* ครั้นจะร้องให้แม่ช่วยก็กลับ *"ไม่เห็นแม่"* เสียอีก ความรู้สึกเวทนาสงสารจึงเกิดขึ้นแก่ผู้อ่าน

เราทรรสกับกรุณารสมักจะเกิดคู่กันในลักษณะข้างต้นนี้ ต่างก็มีทารุณกรรมเป็นวิภาวะ แต่ฝ่ายแรก ผู้กระทำทารุณกรรม (คือขุนช้าง) เป็นผู้แสดงว่ามีสถายิภาวะคือความโกรธอีกฝ่ายหนึ่ง ผู้ถูกทารุณ (คือพลายงาม) เป็นผู้แสดงว่ามีสถายิภาวะคือความทุกข์ รสที่มักจะเกิดคู่กันได้อีกคือ รสซาบซึ้งในความรัก กับรสสนุกสนาน รสชิงชัง ขยะแขยง กับรสเกรงกลัว และรสชื่นชมยินดีในวีรกรรม กับรสอัศจรรย์ใจ

วรรณคดีประเภทสดุดีวีรกรรม เช่น *ตะเลงพ่าย ยวนพ่าย* จะมีวีรรสเป็นรสเอก วิภาวะคือความสามารถในการรบ ความองอาจ ความตั้งใจแน่วแน่ ความเด็ดเดี่ยว เป็นต้น บางครั้งวีรบุรุษอาจแสดงอนุภาพในทำนองอภินิหารด้วย ผู้อ่านได้รับรู้สถายิภาวะคือความน่าพิศวง ทำให้เกิดรสอัศจรรย์ใจขึ้นได้ ฉากการชนช้างของพระนเรศวรกับพระมหาอุปราชาใน*ตะเลงพ่าย*นั้น กวีบรรยายให้ผู้อ่านเห็นในตอนต้นว่าความสามารถของทั้งสองพระองค์ทัดเทียมกัน

"สองโจมสองจู่จ้วง บำรู
สองขัดขิยสองขอชู เชิดต้ำ"

และ "ขุนเสียมสามารถต้าน ขุนเตลง
ขุนต่อขุนไป่เยง หย่อนห้าว"

แต่ แล้ว ความ สามารถ ของ พระ นเร ศวร ที่เหนือกว่าก็ปรากฏในตอนที่

"พระเดชพระแสดงผล เผด็จคู่ เข็ญแฮ
ถนัดพระอังสาข้อน ขาดด้าวโดยขวา"

ฝ่ายไพร่พลของศัตรูเมื่อได้

"เห็นประภาพเจ้าช้าง
เชี่ยวกว่าเชี่ยวเหลืออ้าง
เอกอื้ออัศจรรย์ ยิ่งนา ฯ
ขวัญหนีดีฝ่อพ้น พวกอเรนทร์ด่วนด้น
ดัดดั้นทางทวน ไปนา ฯ"

ชัยชนะของพระนเรศวรครั้งนี้เกิดจาก *"พระเดช"* และ *"ประภาพ"* ที่ *"เชี่ยวกว่าเชี่ยวเหลืออ้าง"* ของพระองค์ ภาวะกล้าหาญนี้ย่อมทำให้เกิดรสชื่นชมยินดีในวีรกรรม ยิ่งกว่านั้นความกล้าหาญที่ *"เอกอื้ออัศจรรย์"* เป็นสิ่งที่เหนือธรรมดา โดยเฉพาะเมื่อตอนที่ช้างทรงของพระองค์เตลิดเข้าไปในหมู่ข้าศึกและเกิดธุลีตลบจนมืดไปทั่วนั้น พระองค์มิได้ทรงแสดงความประหวั่นพรั่นพรึง

แต่กลับทรง *"แสดงพระเดชฟุ้งฟ้า เฟื่องด้าวดินไหว"* ด้วยการที่ทรงประกาศแก่เทวดาทุกชั้นสวรรค์ให้ทำให้ท้องฟ้าสว่างดังเดิม

"พอวายวรวากยอ้าง โอษฐพระ
ดาลมหาวาตะ ตื่นฟ้า
ทรหึงทรหวลพะ พานพัด หาวแฮ
หอบธุมางค์จางจ้า จรัสด้าวแดนสมร"

สิ่งที่น่าพิศวงที่ผู้อ่านได้รับรู้ก็คือทันทีที่ตรัสจบก็เกิดพายุใหญ่พัดพาไปหมดสิ้น ท้องฟ้าจึงใสสว่างดุจเดิม ภาวะน่าพิศวงนี้ทำให้เกิดรสอัศจรรย์ใจ

นอกจากจะมีการเกิดรสเนื่องกันในลักษณะดังกล่าวแล้ว บางครั้งรสที่ควรจะเกิดอาจจะแปรไปเป็นอีกรสหนึ่งได้ ดังเช่น ภาวะรักน่าจะทำให้เกิดศฤงคารรสแต่เกิดมีตัวแปรคือการพลัดพรากจากกัน รสที่เกิดจึงแปรเป็นกรุณารส ตัวแปรนั้นมีตั้งแต่เหตุการณ์ที่เกิดซ้อนขึ้นมาในเรื่องหรือลักษณะนิสัยที่แฝงอยู่ของตัวละคร ซึ่งนับเป็นภาวะเสริมที่กล่าวแล้วไปจนถึงรสนิยม ความอ่อนไหวของอารมณ์หรือความสำนึกในผิดชอบชั่วดีของผู้อ่านเอง เป็นต้น

โดยปกติภาวะขบขันย่อมทำให้เกิดรสสนุกสนาน มีวิภาวะคือ ผู้ที่ทำกิริยาอาการหรือแต่งกายผิดจากธรรมดา พูดหรือทำอะไรซ้ำ ๆ ซาก ๆ ไม่ว่าจะเป็นการแสร้งทำหรือเป็นปกตินิสัยก็ตามเช่นในบทละครเรื่อง *สังข์ทอง* เมื่อเจ้าเงาะและรจนาออกไปอยู่กระท่อมปลายนา เจ้าเงาะเห็นของใช้ที่ท้าวสามนต์ประทานมาให้ก็แกล้งหยิบมาใช้ผิด ๆ เหมือนไม่รู้จักของใช้เหล่านั้น

"แกล้งหยิบกระโถนมาโยนเล่น
ทำเป็นเหมือนกับรับลูกช่วง
แลเขม้นเห็นหวดก้นกลวง
เอามาจ้วงตักน้ำทำจะกิน....
แล้วแกล้งหยิบครุตั้งบนเชิงกราน
ควักข้าวสารมาใส่ก่อไฟหุง
คลี่ผ้ากุศราชออกคาดพุง
กางมุ้งเสียให้ดีแต่วี่วัน"

หรือตอนที่เจ้าเงาะออกมารับนางมณฑา เจ้าเงาะแกล้งทำเหมือนไม่รู้จักกราบไหว้

"เมื่อนั้น
เจ้าเงาะทำเหมือนถวายตัวใหม่
เผ้าแต่แลมาแลไป
ไม่เข้าใจนบนอบหมอบกราน
นั่งยองยองมองดูแล้วปูผ้า
พนมมือเมินหน้าท่าแบกขวาน
ราวกับจะรับศีลสมภาร
พังพาบกราบกรานท่านแม่ยาย"

ภาวะขบขันตามทฤษฎีรสนั้นมีข้อกำหนดอยู่บางประการคือ ความขบขันนั้นต้องไม่แฝงความน่าดูถูกและต้องไม่เป็นความขันที่สร้างความทุกข์ทรมานแก่ผู้อื่น กล่าวคือผู้อ่านจะต้องไม่รู้สึกดูถูก หรือเวทนากิริยาอาการของตัวละครมิฉะนั้นแล้ว ความรู้สึกเหล่านี้ของผู้อ่านจะเป็นตัวแปรให้รสที่ควร

จะเป็นรสสนุกสนานกลายเป็นรสอื่นไป เช่น เมื่อท้าวสามนต์ได้รับสารจากพระอินทร์ที่มาท้าตีคลี กวีบรรยายภาพท้าวสามนต์ไว้ดังนี้

"เมื่อนั้น
ท้าวสามนต์ตัวสั่นพรั่นนักหนา
ทำหน้าเขียวเหลียวดูนางมณฑา
หูตาบ้องแบ้วเหมือนแมวคราว
เรียกเมียว่าช่วยพี่ด้วยชิ
สั่นสติตกประหม่าตาขาว
ความกลัวตัวสั่นอยู่ท้าวท้าว
มันให้หนาวสะท้านรำคาญใจ"

อาการกลัวจนลนลานเกินกว่าปกติก็ดี การที่ต้องเรียกเมียให้ช่วยก็ดี แสดงให้เห็นว่ามีภาวะน่าขบขัน ผู้อ่านจะได้รับรสสนุกสนานแต่เมื่อใดผู้อ่านมีความรู้สึกว่าสามนต์นั้นเป็นถึงท้าวพระยากระไรจึงทำหน้าเขียวตาขาว ฯลฯ เมื่อนั้นผู้อ่านคนนั้นย่อมไม่ได้รับรสสนุกสนานแต่อาจจะเป็นความรำคาญหรือเบื่อระอาก็เป็นได้

ในเรื่อง*ขุนช้างขุนแผน*ตอนขุนแผนชนะความขุนช้าง ภาพของขุนช้างที่ถูกกระทำจะทำให้ผู้อ่านได้รับรสสนุกสนานได้บ้างหรือไม่

"ขุนช้างอึดอัดขัดใจ
พอก้าวไปขี้ทะลักออกราดผ้า
เป็นชามชามปามลงกลางศาลา
คนฮาแตกเอนระเนนไป
ลูกขุนวิ่งวุ่นทั้งศาลา
เหม็นกว่าขี้หมาอ้ายหน้าไพร่
ขุนช้างแลดูเมียยิ่งเสียใจ
ขี้ไหลทรุดนั่งลงทั้งยืน"

เมื่อผู้อ่านได้รู้ว่าเหตุการณ์ครั้งนี้เกิดขึ้นเพราะ

"ขุนแผนตัวดีมีแยบคาย
อ่านมนตร์สนธยายอัดทวาร
เบ่าต้องขุนช้างเข้าหว่างอก
เหงื่อตกอกใจให้ฟุ้งซ่าน
หน้าแดงแสยงขนลนลาน
ขอประทานฉานไม่สบายใจ"

ผู้อ่านอาจจะเห็นว่าเป็นการกลั่นแกล้งของผู้ที่เหนือกว่าทุกด้าน ขุนช้างนั้นไม่มีทางสู้ ไม่มีทางหลีกเลี่ยงได้ นอกจากจะต้องอับอายขายหน้าแล้ว เมื่อหันไปดูเมียเพราะหวังจะได้คำปลอบใจก็กลับต้องยิ่งเสียใจหนัก ภาพของขุนช้างจึงอาจแสดงภาวะทุกขเวทนาได้มากกว่าจะเป็นภาวะขบขัน รสที่เกิดย่อมเป็นกรุณารส

ในวรรณคดีที่มุ่งสอนบาปบุญคุณโทษ กวีต้องการแสดงผลของความชั่วที่ควรหลีกหนีจึงจำลองภาพให้กระทบใจผู้อ่านได้มากที่สุด ภาวะน่ารังเกียจจึงเป็นเนื้อหาที่สำคัญใน*ไตรภูมิพระร่วง ไตรภูมิโลกวินิจฉัย* หรือ*พระมาลัยกลอนสวด* เราจึงได้เห็นภาพที่น่ารังเกียจของเปรตในนรกขุมต่าง ๆ *ไตรภูมิพระร่วง*กล่าวถึงเปรตไว้ในเปรตภูมิว่า "*แลยังมีเปรตจำพวกหนึ่งไส้ ย่อมกินแต่เศลษม์*

แลรากแลน้ำลายไคล กินน้ำเน่าน้ำหนองแล กินลามกอาจมอันร้ายแลเหม็นนั้นอยู่ทุกเมื่อแล" ภาวะที่น่ารังเกียจนี้มีวิภาวะคือตัวเปรตเอง และอาจมต่าง ๆ ได้แก่เศลษม์ ราก น้ำลาย ไคล น้ำเน่า น้ำหนอง ซึ่ง "*ร้าย*" และ "*เหม็น*" ภาพของเปรตทั้งหลายที่กินอาจมเหล่านี้อยู่ทุกเมื่อเป็นอนุภาวะที่แสดงความน่ารังเกียจ รสรังเกียจ ขยะแขยงย่อมเกิดแก่ผู้อ่าน

เมื่อเราอ่านต่อไปอีกจะพบว่า "*เปรตนั้นเมื่อชาติก่อนนั้น เขาย่อมเอาข้าวแลน้ำแลอาหารอันเป็นเดนเป็นชานนั้นใส่ แลเอาไปให้พระสงฆ์เจ้าผู้มีศีล ด้วยบาปกรรมอันเขาได้ให้ข้าวแลน้ำอาหารที่เป็นเดนเป็นชานนั้นแก่พระสงฆ์เจ้าฉันนั้น ครั้นว่าเขาตายจึงได้เป็นเปรตก็กินแต่เศลษม์แลราก...*" สำหรับผู้อ่านที่มีความเชื่อเรื่องบาปบุญคุณโทษตามคตินี้ย่อมเชื่อว่าเพราะบาปที่ได้นำอาหารเหลือเดนไปถวายพระในชาติก่อนนั้นเอง บุคคลในอุทาหรณ์จึงต้องมาเกิดเป็นเปรต ความเชื่อนี้จะเป็นวิภาวะของความน่ากลัว เมื่อได้เห็นอนุภาวะที่เป็นโทษที่เปรตจำพวกนั้นต้องชดใช้อยู่ รสเกรงกลัวย่อมเกิดขึ้นได้ แต่สำหรับผู้อ่านที่ปฏิเสธความเชื่อดังกล่าว วิภาวะคือสาเหตุของภาวะน่ากลัวย่อมไม่มี รสเกรงกลัวจึงไม่เกิด

เนื่องจากการวิเคราะห์วรรณคดีตามทฤษฎีรสเป็นการพิจารณาผลที่เกิดขึ้นในใจของผู้อ่าน จึงเป็นไปไม่ได้เลยที่ผู้อ่านจะกันตัวเองออกมา เกือบจะกล่าวได้ว่าผู้อ่านต้องกระโดดเข้าไปใน "*วงวรรณศิลป์*" ร่วมกับกวีและตัวละครในฐานะผู้รับ ในขณะที่กวีและตัวละครเป็นผู้เสนอ และสื่อแสดงตามลำดับ แต่เมื่อผู้อ่านเกิดความรู้สึกใด ๆ ขึ้นจากการอ่านวรรณคดีมิได้หมายความว่าผู้อ่านเอาตัวเองเข้าไปผูกกับตัวละคร หรือสมมุติตัวเองเป็นตัวละครอีกตัวหนึ่ง เพราะผู้อ่านอยู่ในฐานะของ "*ผู้รับ*" ที่*รับรู้*มิใช่*รับสนอง*อารมณ์ที่กวีถอดถ่ายมาให้ ผู้อ่านจึงมิได้รู้สึกรักหากแต่ซาบซึ้งในความรัก และมิได้รู้สึกทุกข์โศกหากแต่เวทนาสงสาร ในการวิจารณ์คุณค่าของวรรณคดีในแง่ของรส ผู้วิจารณ์ก็คือ "*ผู้รับรู้*" นั่นเองและสิ่งที่จะต้องพูดถึงนั้นคือ ปฏิกิริยาทางอารมณ์ของผู้รับรู้ซึ่งอาจจะต่างกันไปได้ตามรสนิยม ความอ่อนไหวของอารมณ์ ความรู้สึกผิดชอบชั่วดี ฯลฯ ปัญหาเรื่องความเป็นภววิสัยจึงแทบจะไม่ต้องพูดถึงเลยในการวิจารณ์ลักษณะนี้