สุนทรียศาสตร์ และ 'ความเป็นจริง' ในศิลปะสมัยใหม่: วาทกรรมระหว่างนักคิดยุโรปก่อนกลางศตวรรษที่ยี่สิบ

"กุญแจเพื่อไขสู่คำเฉลยปริศนาของศิลปะนั้นหายไป เช่นเดียวกับกุญแจที่จะไขสู่ความเข้าใจบันทึกทางวรรณกรรมของชนชาติและวัฒนธรรมบางแห่งบางกลุ่มที่สาปสูญไปแล้ว"

Theodor W. Adorno, *Aesthetics Theory*[1]

ภูมิหลังทางปรัชญา

คริสตศตวรรษที่ ๒๐ เป็นศตวรรษแห่งสงครามโลกสองครั้ง เป็นยุคสมัยหลังจากที่ยุโรปผ่านยุคปฏิวัติวิทยาศาสตร์ในศตวรรษที่ ๑๗ ยุคภูมิ–ธรรมหรือยุคแห่งเหตุผล รวมทั้งยุคปฏิ–

เอมอร นิรัญราช*

---

*ผู้ช่วยศาสตราจารย์ภาควิชาปรัชญา คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

[1]T.W. Adorno, *Aesthetics Theory*, C. Lenhardt trans. (London: Routledge & Kegan Paul, 1986), p. 185. ต่อจากนี้ขออ้างถึงด้วยตัวย่อ *A T*

วัติอุดสาหกรรมในศตวรรษที่ ๑๘ แล้วตามด้วยยุคสมัยแห่งการแผ่ขยายของอำนาจเผด็จการในรูปของขบวนการฟาสซิสต์และนาซี ซึ่งเป็นยุคที่ระบบอำนาจเบ็ดเสร็จคุกคามและพยายามครอบงำปัญญามนุษย์ ในขณะเดียวกันโลกแห่งศตวรรษที่ ๒๐ ก็เป็นโลกที่ถูกครอบงำด้วยเทคโนโลยีและความเชื่อมั่นในการสร้างสรรค์ทางวิทยาศาสตร์ สถานการณ์ของศตวรรษที่ยี่สิบ ซึ่งมีความเข้มข้นอยู่ในยุโรปเช่นที่ว่านี้จะก่อให้เกิดปรัชญาเช่นใด หรือกล่าวอีกนัยหนึ่ง นักปรัชญาจะตอบต่อสถานการณ์ดังกล่าวเช่นใด

มีผู้แบ่งกลุ่มความคิดของปรัชญายุโรปแห่งศตวรรษที่ยี่สิบออกเป็น ๓ แนวด้วยกัน[2] คือ

๑. ปรากฏการณ์วิทยา และอัตถิภาวนิยม (Phenomenology และ Existentialism)

๒. ทฤษฎีแนววิพากษ์ (critical Theory)

๓. แนวคิดโครงสร้างวิเคราะห์ (Structuralism)

ทั้งสามแนวข้างต้นแสดงแนวคิดต่อโลกแห่งศตวรรษที่ยี่สิบในลักษณะที่ต่างกัน กล่าวคือ กลุ่มนักคิดแนวแรกพยายามชี้ถึงที่มาแห่งความหมายของประสบการณ์ที่มนุษย์ประสบอยู่จริง ๆ ก่อนหน้าที่จะเกิดความนิยมในทัศนะแบบวิทยาศาสตร์ ซึ่งกลุ่มนี้เห็นว่าเป็นทัศนะที่คับแคบและละเลยความเป็นปัจเจกบุคคล ส่วนกลุ่มทฤษฎีวิพากษ์เป็นกลุ่มที่พัฒนาความคิดของ Hegel และ Marx ไปสู่การค้นหาว่าอุดมการณ์มีบทบาทอย่างไรในสังคมอุตสาหกรรมที่ก้าวหน้าไปในยุคสมัยใหม่ และท้ายสุด กลุ่มที่สาม เน้นโครงสร้างของภาษา ซึ่งทำให้เกิดวาทกรรมต่าง ๆ ที่กระทำกันอยู่ในปัจจุบัน ไม่ว่าจะเป็นด้านสังคม วัฒนธรรม เศรษฐกิจ ฯลฯ โครงสร้างของภาษาในแง่นี้ถูกมองว่ามีลักษณะซ่อนเร้นและไร้สำนึก กล่าวคือ ซ่อนอยู่เบื้องใต้ปรากฏการณ์และความเป็นจริง ซึ่งเราจำเป็นต้องไขความหมายเหล่านั้น และหาความกระจ่างออกมา

แนวคิดทั้งสามมีสิ่งร่วมกันอยู่คือ ความรู้สึกที่ว่าระบบความคิดแบบเก่านั้นไม่อาจตอบคำถามต่าง ๆ ได้เพียงพอ รวมทั้งความรู้สึกต่อต้านแนวคิดปฏิ–

---

[2]K. Richard, *Modern Movements in European Philosophy* (Manchester: Manchester Univertsity Press, 1986).

ฐานนิยม (positivism)[3] ซึ่งเป็นความคิดที่เชิดชูวิธีการของวิทยาศาสตร์ธรรมชาติ โดยใช้วิธีการหาความรู้รวมทั้งอธิบายความเป็นจริงจากประสบการณ์ และพึ่งพิงความเป็นจริงทางวัตถุธรรมยิ่งกว่าอื่นใด

ความรู้สึกต่อต้านแนวคิดปฏิฐานนิยมนี้ อธิบายได้ด้วยเหตุผล ๒ ประการ คือ ประการแรก แนวคิดดังกล่าวลดทอนความคิดมนุษย์ลงไปเหลือเพียงความแน่นอนในการพิสูจน์ข้อเท็จจริงเท่านั้น และประการที่สอง แนวคิดดังกล่าวเห็นว่ามนุษย์จะค้นพบความจริงได้จากการสังเกตและประสบการณ์ ซึ่งเป็นการมองโดยผิวเผินและมีมิติการมองเพียงมิติเดียวเท่านั้น

ทั้งนี้ นักปรัชญาในกลุ่มแนวคิดทั้งสามข้างต้น ต่างก็เห็นว่าแนวคิดของตนเป็นการเปิดให้เห็นมิติอื่น กล่าวคือ ต่างก็พยายามเปิดมิติที่ค้นหาความหมายซึ่งซ่อนอยู่เบื้องใต้การรับรู้ทางประสบการณ์ตามแนววิทยาศาสตร์ให้เห็นสิ่งที่ลึกซึ้งกว่านั้น ในแง่ดังกล่าวนี้ ฝ่ายปรากฏการณ์วิทยาเชื่อว่าตนเปิดมิติให้เห็นว่าจิตสำนึกของมนุษย์มีบทบาทต่อการกระทำของมนุษย์ เพราะเป็นผลจากเจตจำนงของมนุษย์ ในขณะที่ฝ่ายทฤษฎีวิพากษ์ ซึ่งได้รับการขนานนามโดยทั่วไปว่าเป็นกลุ่ม "มาร์กซิสต์ฝ่ายมนุษยนิยม" (humanist Marxists) พยายามเปิดเผยให้เห็นสภาพของมนุษย์ที่ได้รับผลกระทบจากทั้งสภาพการครอบงำและการปลดปล่อยไปสู่เสรี ซึ่งสภาพทั้งสองอย่างดังกล่าวนี้เราศึกษาได้จากประวัติศาสตร์ ส่วนฝ่ายโครงสร้างวิเคราะห์เชื่อในเรื่องรหัสของภาษา โดยเห็นว่าภาษามีลักษณะไร้สำนึก ต้องนำมาถอดดูโครงสร้างอีกทีหนึ่ง

ศิลปะสมัยใหม่[4] และแนวคิดสกุลสมัยใหม่ (Modernism)

มอเดอร์นนิสม์หรือแนวคิดสกุลสมัยใหม่ (Modernism) เป็นกระแส

[3]August Comte (1797-1857) นักคิดชาวฝรั่งเศส เป็นผู้นำของแนวคิดนี้ เขาเชื่อว่าความรู้และวิธีการหาความรู้ในแบบวิทยาศาสตร์เป็นจุดสูงสุดของความรู้ของมนุษย์ Comte ได้ชื่อว่าเป็นบิดาแห่งวิชาสังคมวิทยา

[4]คำเรียก 'ศิลปะสมัยใหม่' หรือ modern art ซึ่งจะใช้ในการอภิปรายวิวาทะของนักคิดในบทความนี้ จะใช้ร่วมกับคำว่า 'ศิลปะสกุลสมัยใหม่' หรือ modernist art ตามการเรียกของนักคิดที่นำมาอภิปรายในที่นี้ ซึ่งบางครั้งก็เรียกว่า modern art และบางครั้งก็เรียกว่า modernist art โดยหมายถึงสิ่งเดียวกัน

ความคิดที่แตกตัวออกไปหลายส่วนและหลายทาง ซึ่งก่อให้เกิดการโต้แย้งต่าง ๆ นานามากมาย แนวคิดสกุลสมัยใหม่และอารมณ์ร่วมสมัยที่เรียกว่า "อาวอง–การ์ด" (avant–garde) จัดได้ว่าเป็นกระแสความคิดกระแสหลักแห่งศตวรรษที่ยี่สิบโดยเฉพาะอย่างยิ่งก่อนที่กระแสของแนวคิดที่เรียกว่า โพสต์–มอเดอร์นนิสม์ (post–Modernism) จะก่อตัวขึ้นในช่วงหลังกลางศตวรรษ ปรากฏการณ์และการเกิดขึ้นของแนวร่วมนักคิดทางศิลปะและศิลปินที่เรียกว่า "อาวอง–การ์ด" นั้น เป็นลักษณะเด่นที่สำคัญและเป็นที่รู้จักกันทั่วไปของแนวคิดสกุลสมัยใหม่ "อาวอง–การ์ด" เป็นกลุ่มศิลปินและนักเขียนกลุ่มเล็ก ๆ ที่มีความตระหนักในบทบาทของตนเอง และตั้งใจจะทำ "ความใหม่ให้เกิด" โดยการสร้างรูปแบบและลีลาทางศิลปะใหม่ ๆ รวมทั้งนำเนื้อหาที่มักจะถูกห้ามและถูกมองข้ามมากล่าวถึงในศิลปะของตน บ่อยครั้งกลุ่ม "อาวอง–การ์ด" นี้มักแสดงตนในแบบ "แปลกแยก" จากสถาบันของสังคม หรือระเบียบต่าง ๆ ของสังคม และมักจะยืนยันในพลังอำนาจของตนเองโดยท้าทายมาตรฐานของวัฒนธรรมชน–ชั้นกลาง ตลอดจนความเชื่อมั่นในทางศาสนา เช่น ความเชื่อมั่นในพระเจ้า ทั้งนี้ มักจะแสดงจุดประสงค์เพื่อก่อความตระหนกให้เกิดแก่ผู้อ่านที่ชอบยึดถือประเพณี โดยใช้วิธีสร้างความตระหนกด้านอารมณ์เป็นสำคัญ

สำหรับแนวคิดที่สาม คือ แนวคิดโครงสร้างวิเคราะห์นั้น ก่อให้เกิดจุดแตกสาขาของความคิดที่เรียกว่าแนวคิดโพสต์–มอเดอร์นนิสม์ หรือแนวคิดสกุลหลังสมัยใหม่ โดยเมื่อเริ่มต้นนั้น Claude Levi–Strauss ผู้นำของแนวคิดโครงสร้างวิเคราะห์ วิจารณ์ความคิดของ Jean–Paul Sartre ซึ่งเป็นผู้นำของแนวคิดอัตถิภาวนิยม ว่า พูดถึงเฉพาะเสรีภาพของชนชั้นกลาง และนำความคิดเรื่องจิตสำนึกของตนไปพูดเป็นเรื่องสากล ในแง่นี้ ผู้ศึกษาปรัชญาบางส่วนถือว่าแนวคิดโครงสร้างวิเคราะห์เป็นจุดเริ่มของแนวคิดสกุลหลังสมัยใหม่ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ในแง่ที่แนวคิดที่ว่านี้เป็นปฏิกิริยาต่อต้าน Sartre และ Descartes รวมทั้งนักคิดเยอรมันที่อยู่ระหว่าง Sartre และ Descartes เช่น Heidegger เป็นต้น แต่ในขณะเดียวกันก็ถือว่า กระแสความคิดสกุลหลังสมัยใหม่ที่เต็มรูปแบบนั้นเริ่มต้นที่แนวคิดต่อต้าน Levi–Strauss ซึ่งเรียกได้ว่าเป็นแนวคิดสกุล "หลังโครงสร้างวิเคราะห์" (Post–Structuralism) ตัวอย่างนักคิดแนวนี้ ได้แก่

Michel Foucault, Jacques Derrida และ Jean–Francois Lyotard เป็นต้น

เมื่อเราพิจารณาปรัชญาทั้งสามแนวข้างต้น จะเห็นว่าต่างก็พยายามค้นหา เปิดเผย หรือพยายามให้คำตอบที่ตนมั่นใจเกี่ยวกับทัศนะการมองโลก ความเข้าใจโลก การมองตัวตนและการทำความเข้าใจกับตัวตนของมนุษย์ เป็นต้น ซึ่งเป็นความพยายามให้คำตอบที่เป็นสากลแก่มนุษยชาติ ในแง่นี้กระแสความคิดสกุลหลังสมัยใหม่ที่ก่อตัวขึ้นช่วงปลายศตวรรษกลับต่อต้านเป็นอย่างมาก ทั้งที่ในส่วนหนึ่งก็เป็นแนวคิดที่เป็นกระแสต่อเนื่องกันมาจากแนวคิดสกุลสมัยใหม่[5]

กล่าวด้านกระแสความคิดโดยรวม แนวคิดสกุลสมัยใหม่แสดงออกทางมโนทัศน์ อารมณ์ ความรู้สึก รูปแบบและลีลา ในวรรณกรรมและศิลปะตั้งแต่สมัยสงครามโลกครั้งที่หนึ่ง ลักษณะเด่นของแนวคิดสกุลสมัยใหม่แตกต่างออกไปตามผู้ใช้คำนี้ แต่นักวิจารณ์ส่วนใหญ่เห็นพ้องกันว่าแนวคิดสกุลสมัยใหม่หมายถึง การแตกตัวที่มีลักษณะตั้งใจและรุนแรง ออกจากฐานดั้งเดิมทางศิลปะและวัฒนธรรมตะวันตก นักคิดที่เป็นแนวหน้าหรือผู้นำของแนวคิดสกุลสมัยใหม่ในความหมายนี้ ได้แก่นักคิดผู้ตั้งคำถามต่อความมั่นคงและความแน่นอนที่เคยค้ำจุนศาสนา จริยธรรม ตลอดจนความคิดเรื่อง "ตัวตน" ของมนุษย์ที่มีมาแต่เดิมด้วย

นักคิดสกุลสมัยใหม่ เป็นขบถต่อรูปแบบการเขียนวรรณกรรม รวมทั้งเนื้อหาที่เคยมีมาตามประเพณี ท่วงทำนองความขบถนี้แสดงออกอย่างชัดเจนและรุนแรงภายหลังความหายนะของมนุษย์ในช่วงสงครามโลกครั้งที่หนึ่ง ซึ่งได้ก่อให้เกิดความสั่นคลอนทั้งด้านศรัทธาของมนุษย์ และวิถีการดำรงอยู่ของ

---

[5]แนวคิดสกุลหลังสมัยใหม่มีความคิดที่สืบเนื่องจากแนวคิดสกุลสมัยใหม่ แต่ขณะเดียวกันก็ปฏิเสธและต่อต้านความคิดบางประเด็นของแนวคิดสกุลสมัยใหม่ Fredric Jameson นักวิเคราะห์มาร์กซิสต์เรียกว่าเป็น "คลื่นระลอกที่สองของแนวคิดสกุลสมัยใหม่" (R. Taylor (trans. & ed.), *Aesthetics and Politics* (London: Verso, 1977, p. 197) แนวคิดสกุลหลังสมัยใหม่เป็นกระบวนการของความคิดร่วมสมัย ที่เราอาจชี้ลักษณะร่วมบางประการของกลุ่มความคิดนี้ได้ แต่ก็ยังถือได้ว่าเป็นสิ่งที่ยากต่อการบ่งชี้ให้ชัดเจนแน่นอน ยังคงเป็นกระแสความคิดที่ต้องติดตามศึกษาต่อไป ปัจจุบันแนวคิดสกุลหลังสมัยใหม่ถูกมองว่าเป็น "ผังอันซับซ้อนของทิศทางการคิดของปลายศตวรรษที่ยี่สิบ" (*Fontana Dictionary of Modern Thought*) มากกว่าที่จะเป็นอุดมการณ์ที่ชัดเจนทางปรัชญาหรือทางสุนทรียศาสตร์

วัฒนธรรมและอารยธรรมตะวันตกโดยรวม ผู้นำทางด้านปัญญาของแนวคิดนี้จึงอาจย้อนไปนับเนื่องตั้งแต่ Friedrich Nietzsche (1844–1900), Karl Marx (1818–1883), Sigmund Freud (1856–1939) เป็นต้น ซึ่งตัวอย่างที่ยกมานี้เป็นนักคิดในศตวรรษที่แล้วและคาบเกี่ยวมาจนถึงต้นศตวรรษที่ยี่สิบ

ศิลปะที่อยู่ในกระแส "สมัยใหม่" เป็นประเด็นแห่งการอภิปรายถกเถียงกันในกลุ่มนักคิดยุโรป โดยเฉพาะอย่างยิ่งในประเทศเยอรมนี เริ่มตั้งแต่ช่วงทศวรรษที่ ๓๐ ถึง ๕๐ และส่งผลต่อเนื่องไปจนถึงการอภิปรายด้านสุนทรียศาสตร์กับศิลปะสมัยใหม่ ในทศวรรษ ๖๐ โดยแผ่ขยายจากเยอรมนีไปสู่วงการนักคิดอังกฤษ ก่อให้เกิดการแปลบทความและผลิตผลงานว่าด้วยเนื้อหาดังกล่าวอย่างแพร่หลายในประเทศอังกฤษ ทั้งในทศวรรษ ๖๐ และ ๗๐ และแม้กระทั่งในทศวรรษที่ ๘๐ ประเด็นดังกล่าวก็ยังมิได้หายไปจากบรรยากาศการถกเถียงทางวิชาการในทางสุนทรียศาสตร์

แนวทางศิลปะและตัวงานศิลปะชิ้นเด่น ๆ ที่จัดได้ว่าอยู่ในกระแส "สมัยใหม่" นี้ ในด้านจิตรกรรม ได้แก่ ศิลปะแนว Cubism, Futurism และ Abstract Expressionism ซึ่งต่างก็เป็นศิลปะที่แหวกแนวออกจากประเพณีทางศิลปะที่ใช้กันอยู่ ในด้านดนตรี จะเห็นได้จากการแหวกประเพณีนิยมในด้านทำนองจังหวะ และความกลมกลืน ที่ปรากฏอยู่ในงานของผู้ประพันธ์ดนตรีแนวสมัยใหม่ ได้แก่ Stravinsky, Schoenberg และพวกพ้อง ส่วนในด้านวรรณกรรม ตัวอย่างที่ชัดเจนปรากฏอยู่ในงานของ James Joyce ผู้เขียน *Ulysses* (1922) และ *Finnegans Wake* (1939) ซึ่งเป็นงานที่โยนประเพณีของการแต่งนิยายร้อยแก้วแบบเดิม ๆ ทิ้งไป แล้วใช้วิธีการเล่าที่แตกออกเป็นส่วนย่อย ๆ ไม่ต่อเนื่อง และไม่ใช้ภาษาแบบเล่าเรื่องที่มักจะเป็นการเล่าแบบสัมพันธ์สอดคล้องกันแบบที่เคยมีมา รวมทั้งการเสนอตัวละครก็แตกต่างไปจากแบบที่ใช้กันอยู่ นอกจากนี้ก็มีงานของ Franz Kafka และ Samuel Beckett ซึ่งบทความนี้จะกล่าวถึงข้อโต้แย้งเกี่ยวกับนักเขียนทั้งสองนี้ต่อไป

บทความนี้มุ่งเสนอประเด็นข้อถกเถียงทางสุนทรียศาสตร์ว่าด้วยศิลปะสมัยใหม่ ที่เริ่มต้นโดย Ernst Bloch และ Georg Lukacs ว่าด้วยศิลปะสมัยใหม่ ซึ่งเป็นจุดเริ่มต้นของการโต้แย้งในประวัติศาสตร์ของสุนทรียศาสตร์ว่า

ด้วยแนวคิดสองขั้ว ระหว่าง สัจนิยม (Realism) กับ แนวคิดสกุลสมัยใหม่ โดยมีตัวแบบของประเด็นที่ถกเถียงคือ ศิลปะ Expressionism ประเด็นการถกเถียงนี้ได้ขยายวงไปรวมข้อคิดว่าด้วยความสัมพันธ์ระหว่างสุนทรียศาสตร์กับความเป็นจริงในศิลปะสมัยใหม่ โดยมีนักคิดร่วมสมัยที่เด่น ๆ โดดเข้าร่วมอภิปรายด้วย เช่น Bertolt Brecht, Walter Benjamin และ Theodor Adorno เป็นต้น การโต้เถียงระหว่าง Lukacs และ Bloch ในเรื่อง Expressionism จึงเรียกได้อีกอย่างหนึ่งว่าเป็นวิวาทะระหว่าง สัจนิยม กับ แนวคิดสกุลสมัยใหม่ และเป็นตัวแบบของการถกเถียงกันในหมู่นักคิดเยอรมันฝ่ายซ้ายทั้งในช่วงเวลาเดียวกันนั้น และในช่วงเวลาต่อมา เมื่อ Brecht และ Adorno นำมาอภิปรายอีกในช่วงทศวรรษที่ ๖๐ และ ๗๐ นอกจากนั้น วิวาทะครั้งนี้ยังจัดได้ว่าเป็นการถกเถียงเรื่องความหมายของแนวคิด "สกุลสมัยใหม่" ในทางประวัติศาสตร์อีกด้วย ส่วนเนื้อหาของการอภิปรายซึ่งรวมถึงวรรณกรรมก็ครอบคลุมวรรณกรรมที่เป็นตัวแทนของวรรณกรรมแนวสมัยใหม่

ข้อโต้แย้งระหว่าง Bloch และ Lukacs ว่าด้วยศิลปะสมัยใหม่

วาทกรรมว่าด้วยสุนทรียศาสตร์และศิลปะสมัยใหม่ของกลุ่มนักคิดกระแสวิพากษ์แนวมาร์กซิสต์ (Marxist Criticism) ในรุ่นที่สามซึ่งได้ชื่อเรียกว่า "Western Marxism"[6] นี้ เริ่มต้นขึ้นในปี ค.ศ. ๑๙๓๘ เมื่อ Bloch เขียนบทความเรื่อง "Discussing Expressionism"[7] เป็นการอภิปรายประเด็นเกี่ยวกับการประเมินศิลปะแนว Expressionism ต่อเนื่องจากความคิดของ Lukacs ที่

---

[6]คือต่อจากรุ่นที่หนึ่งซึ่งเป็นสมัยของ Marx และ Engels และรุ่นที่สองซึ่งเป็นช่วงหลัง Marx และ Engels แต่เป็นยุคก่อน Lenin และ Trotsky รุ่นที่สามนี้เริ่มจาก Lukacs จนถึงปัจจุบัน ทั้งนี้ เป็นการแบ่งและเป็นคำเรียกโดย Perry Anderson อ้างใน Tony Bennett, *Formalism and Marxism* (London: Methuen, 1979) p. 101.

[7]E. Bloch, "Discussing Expressionism," ใน R. Taylor, (trans. & ed.), *Aesthetics and Politics* (London: Verso, 1977), หน้า 16-27. ต่อจากนี้ขออ้างถึง *Aesthetics and Politics* ด้วยตัวย่อ *AP* ก่อนหน้าการแปลเป็นภาษาอังกฤษ บทความนี้ตีพิมพ์ใน Frankfurt สองครั้ง คือ ในปี 1938 และ 1962.

เสนอไว้ในความเรียงเรื่อง "ความยิ่งใหญ่และความเสื่อมของศิลปะเอ็กซเพรช-ชันนิสม์" (The Greatness and the Decline of Expressionsim) พิมพ์ในวารสารชื่อ *Internationale Literatur* เมื่อปี ๑๙๓๔[8]

Expressionism เป็นความเคลื่อนไหวทางศิลปะที่รุ่งเรืองในเยอรมนีตั้งแต่ประมาณปี ค.ศ. ๑๙๐๖ ถึงทศวรรษ ๒๐ ศิลปะแนวนี้ครอบคลุมถึง ทัศนศิลป์ ดนตรี และวรรณกรรม งานของ Brecht ในยุคแรกก็จัดอยู่ในแนวนี้[9] ในด้านวรรณกรรม รวมถึงละคอนว่าด้วยความไร้เหตุผล หรือละคอนแอ็บเซิร์ด (Theatre of the Absurd)[10] ศิลปะแนว Expressionism จัดได้ว่าเป็นกระแสศิลปะสมัยใหม่กระแสแรกของเยอรมนี แม้ว่ากระแสนี้จะจบบทบาทลงแล้ว แต่การโต้แย้งเรื่องศิลปะกระแสนี้ส่งผลถึงการวิจารณ์ศิลปะสมัยใหม่ ซึ่งรวมถึงกระแสความคิดสกุลสมัยใหม่อย่างสำคัญอยู่ด้วย

ในความเห็นของ Lukacs ศิลปะ Expressionism เป็นการสะท้อนให้เห็นความคลุมเครือของยุคสมัย กล่าวคือ เป็นยุคสมัยที่ขาดความชัดเจนในการวิพากษ์วิจารณ์สังคมจักรวรรดินิยมอย่างเป็นเอกภาพและเป็นระบบ วิธีการที่ Expressionism ใช้ ซึ่งนักวิจารณ์บางกลุ่มถือกันว่าเป็นวิธีการสร้างสรรค์นั้น Lukacs เห็นว่าเป็นเพียงการแสดงลีลาทางศิลปะ และเป็นนามธรรมอย่างยิ่ง แม้ว่าศิลปินกลุ่มนี้จะอ้างว่าตนพยายามเข้าถึงแก่นแท้ของความเป็นจริง แต่ที่ทำได้ก็คือแค่แสดงออกทางอารมณ์ เป็นอัตวิสัย เชื่อแต่ในตัวตนของตนเอง คำที่เลือกใช้ก็มิได้มีความหมายถึงอะไร แต่เป็นเพียงใช้เพื่อให้ได้แสดงออกอย่างลอย ๆ เท่านั้น และแม้ว่าศิลปินกลุ่มนี้จะแสดงความรู้สึกต่อด้านชนชั้นนายทุน แต่ก็ไม่สามารถกำหนดชี้ความชั่วร้ายของชนชั้นนายทุนอย่างชัดเจนให้เห็นเป็นรูปธรรมได้[11]

Bloch เห็นว่า การวิจารณ์ของ Lukacs แสดงให้เห็นว่า Lukacs มิได้มุ่งมองที่ผลงานของกระแสความคิดนี้อย่างแท้จริง และทำตนอยู่ห่างจาก

---

[8]อ้างใน Bloch, *AP*, p. 17.

[9]*AP*, p. 12.

[10]M. H. Abrams, *A Glossary of Literary Terms* (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1981), p. 59.

[11]*AP*, p. 10-11.

กระแสความคิดนี้ ในสายตาของ Bloch นั้น หากมอง Expressionism ด้านอุดมการณ์ ศิลปะแนวนี้เป็นการประท้วงต่อต้านสงครามจักรวรรดินิยม ส่วนในด้านศิลปะ Expressionism เป็นการตอบต่อวิกฤตของยุคสมัยที่กำลังเปลี่ยนผ่าน (transitional epoch) นอกจากนั้น Bloch ยังเห็นว่า Expressionism นั้นแฝงลักษณะมนุษยนิยมอยู่ภายในอีกด้วย ประเด็นต่าง ๆ ที่กล่าวมานี้ อาจอธิบายได้ดังต่อไปนี้

ข้อแย้งของ Bloch เริ่มต้นด้วยการท้วงว่า การพิจารณาของ Lukacs นั้นมุ่งความสนใจไปในทางวรรณกรรม โดยไม่ได้เอ่ยถึงงานจิตรกรรม ทั้ง ๆ ที่ในระยะเวลาที่ Expressionism รุ่งโรจน์ขึ้นนั้น จิตรกรรมและวรรณกรรมของศิลปะแนวนี้มีความใกล้ชิดกันมาก โดยจิตรกรรมเป็นตัวบ่งบอกลักษณะเด่นของศิลปะแนวนี้ยิ่งกว่าวรรณกรรมเสียด้วยซ้ำ งานจิตรกรรมแนว Expression–ism หลายชิ้นมีทั้งความสำคัญ และความยิ่งใหญ่ซึ่งจะคงอยู่ไปอีกยาวนาน รวมสรุปได้ว่า พวกนักวิจารณ์รวมทั้ง Lukacs ไม่ได้เลือกงานตัวอย่างที่ยิ่งใหญ่ของ Expressionism ออกมาพูดถึงเลย

ตามความเห็นของ Bloch นั้น จุดประสงค์ของ Lukacs คือเพื่อสำรวจหา 'ฐานด้านสังคมของกระแสความคิดนี้ และข้อคิดทางอุดมการณ์ที่เกิดขึ้นจากฐานนั้น'[12] แต่ Bloch เห็นว่าจุดประสงค์ของ Lukacs เช่นที่ว่ามานี้ ทำให้มีข้อจำกัดในด้านวิธีการ ก่อให้เกิดความคิดที่มีต่อความคิดอีกทีหนึ่งเท่านั้น ข้อวิ–จารณ์ของ Lukacs ต่อศิลปะ Expressionism ซึ่ง Bloch ดึงมาเสนอให้เห็นว่าเป็นส่วนดีของศิลปะแนวนี้เสียด้วยซ้ำ คือ ข้อชี้ของ Lukacs ที่ว่า Expressionism แสดงความคิด 'เซิดชูสันติภาพในแบบนามธรรม' ซึ่ง Lukacs วิเคราะห์ว่าเป็นความคิดของชนชั้นนายทุน และกอปรด้วยลักษณะที่หลบลี้จากความเป็นจริง โดย Lukacs เรียกว่าเป็น 'อุดมการณ์แห่งการหลบหนีความเป็นจริง' (Ideology of Escapism) แต่จากข้อนี้เอง Bloch เห็นว่า Lukacs เผยให้เห็นความรู้สึกในเชิงเป็นขบถของศิลปินแนวนี้ แม้ว่าจะเป็นเพียงความรู้สึกในเชิงอัตวิสัยก็ตาม

อีกสิ่งหนึ่งที่ Lukacs ตั้งข้อสังเกตให้เห็น คือ ความรู้สึกที่ซับซ้อนในลักษณะนามธรรมซึ่งแฝงอยู่ในศิลปะแนวนี้ แม้ว่าความรู้สึกดังกล่าวเป็นความ

---

[12] *AP*, p. 18.

พยายามที่จะเผยให้เห็น 'แก่นแท้' หรือเนื้อในของสิ่งต่าง ๆ แต่ก็ใช้วิธีการตามแบบของ Expressionism โดยเฉพาะ Lukacs เรียกการแสดงออกทางศิลปะของศิลปินกลุ่มนี้ว่าเป็น 'การแสดงออกที่เสแสร้ง' และกล่าวว่าเนื้อหาของศิลปะแนวนี้บ่งบอก 'ความซับซ้อนอันว่างเปล่าของพวกชนชั้นนายทุนน้อย ซึ่งติดอยู่ในกงล้อของทุนนิยม'[13] รวมทั้งความคิด 'เสรีภาพ' ก็เป็นความคิดทางนามธรรมที่ปราศจากแนวทางที่ชัดเจน

แต่ในความเห็นของ Bloch ความคิด 'เชิดชูสันติภาพ' หรือนัยหนึ่ง ความคิด 'ไม่ใช้ความรุนแรง' นั้น ในยามที่สังคมสงบคือในช่วงหลังสงคราม อาจฟังดูเหมือนกับเป็นความคิดที่ไม่มีความหมายอันใด แต่ในช่วงสมัยที่สงครามโลกครั้งที่หนึ่งยังดำเนินอยู่นั้น ความคิดเดียวกันนี้มีความหมายที่เป็นปฏิวัติหรือเป็นขบถต่อสถานการณ์ขณะนั้น เมื่อสถานการณ์เปลี่ยนไป คือ เมื่อสังคมเข้าสู่ยุคหลังสงคราม ก็มิได้ทำให้ความหมายดั้งเดิมที่เป็นขบถนี้เปลี่ยนแปลงหรือสูญสลายไปด้วย กล่าวโดยรวม Bloch เห็นว่า Lukacs มิได้แตะต้องตัวงาน 'สร้างสรรค์' ที่แท้จริงของศิลปินกลุ่มนี้ Bloch วิเคราะห์ว่า เนื้อสารของงาน Expression-ism มีลักษณะที่แตกต่างจากแนวทางศิลปะที่ผ่านมา งานศิลป์แนวนี้แม้ว่าจะมีการประสมประสานภาพในแบบที่ดูโบราณอยู่บ้าง แต่ก็เป็นภาพจากจินตนา-การที่มีลักษณะปฏิวัติและวิพากษ์ในแบบเฉพาะของตนเอง คำวิจารณ์ที่ว่า Expressionism ไม่มีองค์ประกอบที่เสริมความคิดในด้านปฏิวัติหรือเปลี่ยนแปลงสังคม หรือที่ว่าแนวคิด Expressionism เป็นผลงานความผุพังของสังคมทุนนิยมนั้น เป็นการใช้เหตุผลที่มองศิลปะแบบขาว-ดำ ซึ่ง Bloch เห็นว่าจะไม่ทำให้เราเข้าใจความเป็นจริงได้เลย การวิจารณ์ในแบบมองขาว-ดำเช่นนี้เป็นการมองแบบกลไก ไม่ใช่แบบวิภาษวิธี[14] Bloch วิเคราะห์ว่าข้อโจมตีและประนามศิลปะ Expressionism มาจากความคิดที่ว่า นับแต่กระแสปรัชญาที่สืบทอดจาก Hegel ผ่าน Feuerbach มาจนถึง Marx สิ้นสุดลง สังคมชน-ชั้นนายทุนก็ไม่มีอะไรน่าศึกษาอีกต่อไปยกเว้นเรื่องเทคโนโลยีกับวิทยาศาสตร์

---

[13]อ้างโดย Bloch, *AP*, p. 19.

[14]คือการมองอย่างพิจารณาองค์ประกอบที่ขัดแย้ง ซึ่งจะทำให้มองถึงแก่นแท้ รอบด้าน และเข้าถึงความเป็นจริง

ธรรมชาติเท่านั้น และด้วยเหตุนี้ Expressionism ในฐานะที่เป็นปรากฏการณ์เดี่ยวที่ไม่เคยมีมาก่อน จึงถูกเรียกว่าเป็นแนวทาง 'ปฏิวัติปลอม' มาตั้งแต่เริ่มต้นเลยทีเดียว Bloch กล่าวต่อไปว่า ด้วยเหตุผลเดียวกันนี้ Lukacs ถึงกับตั้งข้อสงสัยย้อนไปถึง Cézanne ศิลปินแนวอิมเพรชชันนิสม์ ว่าจริง ๆ แล้วมีเนื้อหาสาระในฐานะที่เป็นศิลปินหรือไม่ ทั้งยังกล่าวถึงศิลปินแนวอิมเพรชชัน-นิสม์โดยรวมว่าเป็นความตกต่ำของวัฒนธรรมตะวันตกอีกด้วย ข้อวิจารณ์ของ Lukacs ต่อศิลปินกลุ่มนี้ แสดงให้เห็นหลักการพิจารณาศิลปะของ Lukacs เอง ซึ่งก็คือ "ในด้านเนื้อหา ขาดความคิดและภูมิปัญญา ทางด้านศิลปะ เป็นการรวบรวมรายละเอียดที่ผิวเผิน ไร้แก่นสาร และเป็นอัตวิสัย"[15]

จากจุดนี้เอง ข้อถกเถียงเกี่ยวกับการวิเคราะห์ศิลปะสมัยใหม่ ซึ่งใช้ Expressionism เป็นตัวแบบนี้ ก็หันเข้าสู่การอภิปรายและโต้แย้งปัญหาพื้นฐานทางปรัชญา ซึ่งเกี่ยวพันกับการวิเคราะห์ทางสุนทรียศาสตร์อีกทีหนึ่ง กล่าวคือ ปัญหาว่าด้วย 'ความเป็นจริงทางภววิสัย' (objective reality) Bloch เห็นว่า Lukacs มีความเชื่อพื้นฐานเกี่ยวกับ 'ความเป็นจริง' อยู่แล้วว่า มีลักษณะเป็นองค์รวม เป็นผนึกรวมในตัวเอง มีลักษณะต่อเนื่องและเป็นภาววิสัย คือมีอยู่จริงอย่างแน่นอนตายตัว[16] แต่ Bloch ตั้งคำถามเกี่ยวกับ 'ความเป็นจริงทางภววิสัย' ซึ่ง Lukacs พูดถึง ว่าถ้าหาก 'ความเป็นจริง' ที่ว่านี้อันที่จริงแล้วมีลักษณะไม่ต่อเนื่อง ในแบบที่ศิลปะแนว Expressionism พูดถึงเล่า? 'ความเป็นจริง' มีสภาพเป็นองค์รวมหรือไม่ ยังเป็นปัญหาอยู่ แต่ Lukacs ก็ได้ทึกทักว่าความเป็นจริงมีลักษณะเป็นองค์รวม และมิได้เปิดโอกาสให้แก่การมองโลกเชิงอุดมคติที่เป็นการแสดงออกของปัจเจกบุคคล

นอกจากนั้น การประนามว่าศิลปะแนว Expressionism ส่อให้เห็นความเสื่อมหรือความตกต่ำทางวัฒนธรรม ก็เป็นการมองแบบไม่วิพากษ์ Bloch เห็นว่าความเจริญและความเสื่อมมีความสัมพันธ์กันในลักษณะวิภาษวิธี ศิลปะ Expressionism นั้นโดยตัวมันเองมิได้เป็น 'ความเสื่อม' ของสังคมนายทุน แต่

[15]อ้างโดย Bloch, *AP*, p. 21.

[16]ความคิดนี้เหมือนกับความคิดของ Hegel ซึ่งอธิบายความเป็นจริงไว้ว่า มีลักษณะเป็นองค์รวม (The Whole) และ Lukacs ได้ชื่อว่าเป็นนักคิดมาร์กซิสต์ที่ได้รับอิทธิพลความคิดของ Hegel

เป็นตัวบ่งชี้ถึงช่วงสมัยแห่งการเปลี่ยนผ่านจากสังคมแบบเก่าเข้าสู่สังคมแบบใหม่

Bloch เสนอว่า จะแก้ปัญหาประเด็นที่ถกเถียงอยู่นี้ได้โดยการตรวจสอบดูตัวงานของศิลปะกระแสนี้อย่างเป็นรูปธรรม โดยจะใช้การตัดสินแบบยึดถือแนวพรรคเพื่อการปฏิวัติไม่ได้ แท้จริงแล้ว ความสำคัญของศิลปะ Expressionism อยู่ตรงที่แนวศิลปะนี้ทำลายการกระทำตามแบบแผนที่เป็นมาตลอด รวมทั้งทำลายนัยที่นิยมความเป็นวิชาการ ซึ่งเป็นสภาพแวดล้อมที่ทำให้ศิลปะถูกลดค่าลงไป ศิลปะแนวนี้มุ่งความสนใจไปโดยตรงที่มนุษย์และสาระแห่งความเป็นมนุษย์ โดยหาวิธีที่จะแสดงความรู้สึกอันแท้จริงออกมาให้ได้มากที่สุด งานแนวนี้จึงไม่สนใจรูปแบบตายตัวของงานศิลปะ แนวทาง Expressionism มีจุดหมายสูงสุดเป็นความอ่อนโยนของมนุษย์ ส่วนแก่นความคิดภายในงานคือการแสดงออกในแบบของมนุษย์ให้เห็นความลึกลับของความเป็นมนุษย์นั้นเอง

Lukacs ได้ถือเอาข้อโต้แย้งเกี่ยวกับ Expressionism นี้มาอภิปรายโต้กลับในแง่ของหลักการในแง่สุนทรียศาสตร์ในบทความซึ่งตีพิมพ์ในปีเดียวกัน ชื่อ "สัจนิยมในความสมดุลย์" (Realism in the Balance)[17] Lukacs เห็นว่ากระแสวรรณกรรมในช่วงต้นศตวรรษที่ยี่สิบนั้น พัฒนาไปโดยประกอบด้วยพวกแรก วรรณกรรมต่อต้านสัจนิยมและสัจนิยมปลอม พวกที่สอง วรรณกรรม 'อาวอง–การ์ด' ทั้งสองพวกนี้เห็นได้ในวรรณกรรมแนวธรรมชาตินิยม (Naturalism) และแนวเหนือจริง (Surrealism) ซึ่งเป็นแนวที่หันห่างออกจากสัจนิยม (Lukacs ต่อต้านวรรณกรรมแนวธรรมชาตินิยมเพราะเห็นว่า เป็นการสะท้อนภาพความเป็นจริงทางสังคมแบบตรงที่อเหมือนภาพถ่าย จึงมักจะไม่ละเอียดอ่อน และไม่เป็นแบบวิภาษวิธี จึงไม่สามารถเสนอความเป็นจริงของสังคมในระดับแก่นแท้ได้) อย่างไรก็ตาม ยังมีพวกที่สาม คือ วรรณกรรมสัจนิยมของนักเขียนที่พยายามฝืนกระแสความนิยมของสมัยอย่างไม่ยอมถดถอย และ Lukacs ก็ชื่นชมแนวทางที่สามนี้ ซึ่งดนเห็นว่าเป็นทิศทางของวรรณกรรมร่วมสมัยที่ดีที่สุด นักเขียนในแนวนี้ ได้แก่ Maxim Gorky, Thomas Mann และ

---

[17]G. Lukacs, "Realism in the Balance," *AP*, p. 28–59. บทความนี้ตีพิมพ์สองครั้งเช่นกัน คือในปี 1938 และ 1971 ก่อนหน้าการแปลเป็นภาษาอังกฤษ

Heinrich Mann และ Romain Rolland เป็นต้น

ปัญหาที่ Lukacs ตั้งขึ้นก็คือ แนวทางชนิดใดจึงจะเป็นแนวทางก้าวหน้าสำหรับวรรณกรรมของศตวรรษที่ยี่สิบ ซึ่งประเด็นนี้จะเชื่อมโยงไปยังวิวาทะที่มีต่อ Bloch ว่าด้วยการประเมินหรือพิจารณางานศิลปะ ตลอดจนปัญหาว่าด้วยเรื่อง 'ความเป็นจริง' อันเป็นปัญหาทางอภิปรัชญาด้วย Lukacs ยอมรับว่า Bloch มองได้ถูกต้องว่าตนมองความเป็นจริงว่าเป็นเอกภาพ และเป็นองค์รวม Lukacs เห็นว่าตนเองตีความคำว่า 'องค์รวม' (totality) จากความคิดของ Marx และนำมาปรับใช้กับสังคมทุนนิยม "ปรัชญาคือการสะท้อนทางความคิดที่มีต่อความเป็นจริง"[18] ความไม่เห็นพ้องกันใด ๆ ในทางปรัชญาย่อมแฝงอยู่ในการรับรู้เกี่ยวกับความเป็นจริงนั่นเอง และความไม่เห็นพ้องเช่นนี้จะส่งผลไปยังประเด็นความเข้าใจทางศิลปะ เป็นลูกโซ่ต่อไป

Lukacs วิเคราะห์ว่า ในสังคมทุนนิยม ซึ่งแม้จะเป็นองค์รวม แต่สายร้อยโยงใยของเศรษฐกิจที่จำแนกออกไปหลายทางเริ่มมีพลังอำนาจโดยเสรีในตัวมันเองอย่างที่ไม่เคยมีมาก่อน ระบบโครงสร้างเศรษฐกิจเช่นนี้ เมื่อมองอย่างผิวเผินจะดูเหมือนกับว่าระบบทุนนิยมแตกตัวออกไปสู่ส่วนเล็กส่วนน้อยที่เป็นอิสระเอกเทศโดยตัวมันเอง Lukacs เห็นว่า สิ่งนี้สะท้อนอยู่ในจิตสำนึกของคนในสังคมทุนนิยม และนี่เองเป็นกระแสสำนึกที่สะท้อนอยู่ในตัวกวี ศิลปิน และนักคิด

ในความเห็นของ Lukacs ปัญหาที่เกิดขึ้นกับศิลปะ Expressionism และ Surrealism คือแนวคิดทั้งสองไม่ยอมรับว่างานวรรณกรรมมีความสัมพันธ์ใด ๆ กับความเป็นจริงทางภววิสัย ซึ่งรวมถึงความเป็นจริงทางสังคม ในทฤษฎีวรรณกรรมแนวมาร์กซิสต์นั้น วรรณกรรมเป็นรูปแบบซึ่งสะท้อนความเป็นจริงทางภววิสัย และดังนั้น ผู้เสนอวรรณกรรมต้องเข้าใจความเป็นจริงตามที่เป็นอยู่จริง ๆ โดยไม่จำกัดตนเองอยู่เพียงแค่ผลิตอะไรก็ได้ที่ผิวเผิน และใช้ความรู้สึกที่เกิดขึ้นในทันทีเป็นหลัก Lukacs เสนอว่า การมองความเป็นจริงแบบผิวเผินอาจเป็นความเข้าใจความเป็นจริงในทางที่ผิดได้ ศิลปินควรเข้าใจในจุดนี้ด้วย อนึ่ง หากเราจะกล่าวแย้ง Lukacs ว่าพื้นผิวของความเป็นจริงที่

[18] *AP*, p. 31.

เรารับรู้หรือมองเห็นอยู่ก็คือส่วนหนึ่งขององค์รวมของความเป็นจริงนั่นเอง หรือมิใช่? Lukacs ยอมรับว่า พื้นผิวของความเป็นจริงที่เรารับรู้นั้นเป็นส่วนหนึ่งขององค์รวม แต่ก็ไม่ควรถูกนำมาขยายภาพให้ใหญ่ออกมาให้เห็นเป็นส่วนเดียว Lukacs ย้ำเรื่อง 'ลักษณะที่ปรากฏ' และ 'แก่นแท้' (หรือ 'สารัตถะ') โดยอ้างคำพูดของ Lenin ที่ว่า "ปรากฏการณ์ที่ผิวเผินนั้นจางหายไปได้ ไม่แข็งแกร่งและมั่นคงเท่าเทียมกับสารัตถะ"[19] และวิจารณ์ว่า ข้อผิดของ Bloch เกิดจากการถือเอาภาวะทางอัตวิสัยซึ่งเป็นการรับรู้ของปัจเจกบุคคลว่าเป็นตัวความเป็นจริงเสียเอง

จากประเด็นนี้ Lukacs เชื่อมโยงข้อโต้แย้งของตนไปสู่ประเด็นการวิเคราะห์ความคิดของ Bloch ว่า ในสายตาของ Bloch ศิลปะแนว Surrealism เป็นการเสนอภาพการรับรู้ความเป็นจริงว่ามีลักษณะยุ่งเหยิงสับสน และฉะนั้นโครงสร้างในอดีตจะถูกถอดรื้อออกหมดในศิลปะกระแสนี้ และนี่เป็นการยอมรับของ Bloch ว่า กระแสหลักของวรรณกรรมสมัยใหม่มีลักษณะดังกล่าว โดยละเลยการมองนักเขียนแนวสัจนิยมที่เด่น ๆ ไปอย่างจงใจ ข้อโต้แย้งของ Lukacs นี้มีความหมายว่า ศิลปะวรรณกรรมทั้งสองกระแสปรากฏอยู่ในศตวรรษที่ยี่สิบ แต่ Bloch ไม่เคยนำมาเปรียบเทียบดูแก่นแท้หรือเนื้อในของงานศิลปะวรรณกรรมนั้น ๆ กล่าวคือ มิได้พิจารณาว่างานสัจนิยมยังคงอยู่ในศตวรรษที่ยี่สิบได้อย่างสมศักดิ์ศรี และเป็นตัวแทนวรรณกรรมที่ดีของศตวรรษที่ยี่สิบได้ แต่กลับปกป้องเฉพาะศิลปะแนว Expressionism และ Surrealism ว่ามีคุณค่าในฐานะของศิลปะสมัยใหม่ Lukacs ยกตัวอย่างว่า อันที่จริง งานสัจนิยมของ Thoman Mann เช่น *The Magic Mountain* ผลิตขึ้นในสมัยเดียวกันกับ Expressionism หากว่า Mann จะเลือกผลิตงานแบบ Expressionism ก็ย่อมทำได้โดยไม่ยากนัก แต่ Mann ก็เลือกที่จะผลิตงานแบบสัจนิยม

Lukacs ถือว่า แนวคิดทางวรรณกรรมสมัยใหม่ ซึ่งเริ่มจากแนวธรรมชาตินิยมถึงแนวเหนือจริงเป็นกระแสที่ตามกันมาอย่างรวดเร็วเป็นลูกคลื่น โดยมีลักษณะร่วมกันคือ จับเอาความเป็นจริงตามที่เห็นได้ในระดับที่ปรากฏให้เห็นเป็นปรากฏการณ์อย่างตรง ๆ และแม้ว่าจะมองภาพสังคมว่ามีการเปลี่ยนแปลง

---

[19] *AP*, p. 33.

แต่ก็เป็นการมองความเป็นจริงอย่างผิวเผิน ข้อบกพร่องที่ชัดเจนของศิลปะวรรณกรรมสกุลสมัยใหม่คือ ไม่สามารถเจาะลึกเข้าไปเบื้องใต้พื้นผิวของสิ่งที่ปรากฏ ไปสู่ความเป็นจริงแก่นแท้ที่แฝงอยู่ได้ Lukacs วิจารณ์กลุ่มสกุลสมัยใหม่ว่า มักจะต่อต้านนักวิจารณ์ที่เสนอให้นักเขียนเขียนตามแนวใดแนวหนึ่งไม่ใช่เขียนเอาตามแต่ที่ใจตัวเองอยากเขียน Lukacs กล่าวว่าเสรีภาพที่แท้จริงนั้นต้องเป็นเสรีภาพที่พ้นจากอคติแบบปฏิกิริยา (คืออคติที่ต่อต้านการปฏิวัติ) ใช้อารมณ์แบบฉาบฉวย รวมทั้งไม่อาจได้มาโดยคนที่ไม่สามารถมองทะลุผ่านข้อจำกัดของมนุษย์ (คือผูกพันอยู่กับประสบการณ์โดยตรงที่เกิดขึ้นชั่วครั้งชั่วคราว) และมองไปสู่ความเป็นจริงได้ เพราะในระหว่างที่สังคมทุนนิยมพัฒนาไปนั้นอคติแบบปฏิกิริยาหรือต่อต้านการปฏิวัตินี้ก็จะเพิ่มพูนและเข้มข้นขึ้นเรื่อย ๆ

หลักการสำหรับการวิจารณ์และการศึกษางานที่ Lukacs เสนอก็คือแนวทางของทฤษฎีสัจนิยม Lukacs เห็นว่า ศิลปะสมัยใหม่ยังไม่เคยทำได้ถึงขั้นสัจนิยม ซึ่งหมายถึงการสะท้อนความเป็นจริงอย่างถึงแก่นแท้ เพราะติดข้องอยู่กับประสบการณ์แบบใกล้ตัว แม้ว่าศิลปะสมัยใหม่จะประสบความสำเร็จในการพัฒนาวิธีการแสดงออกที่สม่ำเสมอและน่าสนใจ ทั้งมีวิธีการเฉพาะของตนเอง แต่เมื่อพิจารณาจากตัวงานในบริบทของความเป็นจริงทางสังคม จะเห็นว่าศิลปะแนวนี้ยังไม่เคยไปได้ลึกกว่าการแสดงในขั้นประสบการณ์โดยตรง ไม่ว่าจะพิจารณาจากในแง่ปัญญาหรือในแง่ศิลปะก็ตาม

สำหรับ Lukacs การเป็นสัจนิยมที่แท้จริงหมายความว่า ประการแรกรู้ว่าตัวละคอนหลักของตนเป็นใคร มิใช่รู้ในแบบนามธรรม ประการที่สอง รู้ว่าความคิดจิตใจของตัวละคอนเป็นส่วนหนึ่งของความเป็นจริงทั้งหมด กล่าวคือ รู้ว่าเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตที่ขึ้นกับสังคม และประการที่สาม รู้ว่าตัวละคอนของตนอยู่ในส่วนไหนของสังคม

Lukacs เห็นว่า ตั้งแต่สมัย Expressionism รุ่งโรจน์เป็นต้นมา มีการเน้นการมองในแบบนามธรรมเป็นพิเศษทั้งด้านทฤษฎีและปฏิบัติ Lukacs ยอมรับว่า ในศิลปะต้องมีความเป็นนามธรรม เพราะในศิลปะมีคุณลักษณะที่เป็นตัวแบบของโลกแห่งความเป็นจริงอยู่ แต่ทั้งนี้ทั้งนั้น การใช้นามธรรมจะต้องมีทิศทาง Lukacs เปรียบเทียบการมองวรรณกรรมและการเรียกร้องของตนเอง

กับแนวการมองของ Marx ที่มีต่อลักษณะสังคมทุนนิยม กล่าวคือ เรียกร้องให้มองโดยรวมและมองให้ถึงแก่นแท้

Lukacs เห็นว่าเนื้อหาที่ Expressionism เสนออยู่ในงานของตน นอกจากจะมีลักษณะนามธรรมแล้วยังตกแต่งด้วยลีลา และเป็นเนื้อหาที่แยกออกไปโดดเดี่ยว ไม่สัมพันธ์กับความเป็นจริง หรือกระบวนการโดยรวมของความเป็นจริง Lukacs อ้างถึง Bloch ว่า แม้ Bloch จะได้เสนอความคิดว่าเนื้อหาและการประพันธ์งานวรรณกรรมขึ้นอยู่กับความสัมพันธ์ที่มนุษย์มีต่อความเป็นจริงทางภววิสัยก็ตาม แต่เมื่อ Bloch พิจารณางานศิลปะ Expressionism และ Surrealism กลับหยุดพิจารณาถึงความสัมพันธ์ทางด้านภววิสัยระหว่างสังคมกับผู้ผลิตงานศิลปะเสียเฉย ๆ

เล่ห์กลประการหนึ่งที่ Lukacs ใช้ในวิวาทะครั้งนี้ คือ นำเอาสิ่งที่ Bloch พูดถึง มาแสดงความเห็นพ้องด้วย แล้วใช้เป็นแกนโจมตีตัวศิลปะแนวสมัยใหม่ Lukacs ถือว่า การที่ Bloch เสนอความคิดไว้ว่า ศิลปะแนว Expressionism นำให้เกิดศิลปะแนว Surrealism อย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้นั้น แสดงว่า Bloch เป็นผู้ปกป้องความคิดและศิลปะสกุลสมัยใหม่ และในการนี้ Bloch ให้ภาพที่ชัดเจนไว้ว่า มอนทาจ (montage) เป็นวิธีการแสดงออกที่จำเป็นของศิลปะแนวนี้ มอนทาจมิได้มีความสำคัญในศิลปะแนวสมัยใหม่เท่านั้น แต่ยังมีความสำคัญอยู่ในปรัชญาของชนชั้นนายทุนน้อยด้วย Lukacs แสดงความเห็นด้วยว่า มอนทาจเป็นตัวที่แสดงให้เห็นจุดสูงสุดของกระแสศิลปะสมัยใหม่ ทั้งที่เป็นศิลปะวรรณกรรมและความคิด เพราะในรูปแบบของศิลปะประเภทนี้ การใช้มอนทาจที่เป็นรูปภาพก่อให้เกิดผลอย่างน่าตื่นใจ ซึ่งผลที่ว่านี้ เกิดจากการใช้เทคนิคของการผสมผสานชิ้นส่วนต่าง ๆ ที่หลายหลากชนิด และไม่สัมพันธ์กันมาเข้าไว้ด้วยกัน การเสนอความเป็นจริงในลักษณะนี้เป็นการเสนอความเป็นจริงที่แยกตัวออกมาจากบริบทของความเป็นจริงองค์รวม Lukacs ถือว่านี้เป็นการเสนอเทคนิคแบบมิติเดียว ผลสุดท้ายที่เกิดจะเป็นความซ้ำซากจำเจ กล่าวอีกนัยหนึ่งได้ว่า แม้ว่ารายละเอียดในความหลายหลากนั้นอาจมีสีสันตระการตาแต่โครงสร้างรวมของความคิดที่นำเสนอและที่สะท้อนความเป็นจริงนั้นดูน่าเบื่อเป็นอย่างยิ่ง

Lukacs อ้างถึงความเห็นของ Nietzsche เกี่ยวกับความเสื่อมในทางวรรณกรรม ซึ่งจะเห็นได้จากทั้งด้านความเป็นจริง (หรือชีวิต) และด้านภาษา กล่าวคือ ไม่มีภาพขององค์รวม (the whole หรือ totality) Nietzsche เห็นว่าเครื่องชี้บ่งถึงความเสื่อมในวรรณกรรม คือ ชีวิตที่แสดงอยู่ในงานมิได้อยู่ในรูปองค์รวมอีกต่อไป องค์รวมสลายตัวจากการเป็นองค์รวม ในด้านภาษา จะเห็นจากตัวอย่างเช่น คำแต่ละคำกลายเป็นมีความสำคัญในตัวมันเองและหนีออกจากขอบเขตของประโยค ส่วนประโยคก็มีความหมายในตนเอง อยู่พ้นไปจากหน้าวรรณกรรม ก่อให้เกิดความคลุมเครือทางความหมาย และหน้าวรรณกรรมแต่ละหน้าก็หนีออกจากความหมายรวมของชิ้นงานอีกทีหนึ่ง เช่นนี้ถือว่าเป็นความเสื่อมทางลีลาการเขียนวรรณกรรม ส่วนต่าง ๆ แตกออกอย่างไร้ระเบียบ แสดงให้เห็นว่า เจตจำนงแตกออกเป็นเสี่ยง ๆ ความเสื่อมในสายตาของ Nietzsche ที่กล่าวมานี้ Lukacs เห็นว่าปรากฏอยู่ในแนวศิลปะที่ Bloch ปกป้องและยกย่อง

หากจะประมวลคำวิจารณ์ที่ Lukacs มีต่อ Expressionism ซึ่งส่งนัยถึงศิลปะสมัยใหม่ อาจกล่าวได้ว่า Lukacs เห็นว่า Expressionism ไม่สามารถสะท้อนความเป็นจริงทางภววิสัยที่ลึกซึ้ง หรือนัยหนึ่งไม่ได้มองเห็นลักษณะที่เป็นวิภาษวิธีของสังคม กล่าวคือ ด้านหนึ่ง ไม่สามารถมองเห็นความขัดแย้งแก่นแท้ที่อยู่ในความเป็นจริงทางสังคม และอีกด้านหนึ่ง มิได้มองความเป็นจริงแบบเป็นองค์รวม ลักษณะงานศิลปะ Expressionism มีความโน้มเอียงไปในทางต่อต้านการปฏิวัติ เสนอสันติภาพแบบนามธรรม ชูอุดมการณ์แห่งความไม่รุนแรง และวิพากษ์ชนชั้นนายทุนด้วยความคิดที่เป็นนามธรรม[20] ตัวอย่างที่ Lukacs ยกมาก็คือ แม้ Expressionism จะแสดงทัศนะต่อต้านสงคราม แต่ไม่เคยเลยที่จะพูดถึงสงครามจักรวรรดินิยม[21] Lukacs แสดงความเห็นว่า แท้จริงแล้ว Expressionism กอปรด้วยอคติที่ต่อต้านสัจนิยม และฉะนั้นก็ไม่สามารถจับยึดความเป็นจริงไว้ได้ด้วยลักษณะทางศิลปะของตน

และในท้ายสุดของวิวาทะครั้งนี้ Lukacs ได้เชื่อมโยงประเด็นการถก

---

[20] *AP*, p. 51.

[21] *AP*, p. 47.

เถียงมาถึงศิลปะมวลชน หรือ popular art และถ้าเราพิจารณาจากฐานความคิดของ Lukacs ก็ไม่เป็นที่น่าแปลกใจนักที่ Lukacs อภิปรายถึงแนวรบเพื่อวัฒนธรรมมวลชน (Popular Front)[22] ด้วย Lukacs ประเมินว่าประชาชนทั่วไปไม่อาจเรียนรู้อะไรได้เลยจากวรรณกรรมอาวอง–การ์ด เพราะไม่มีเนื้อหาเกี่ยวกับความเป็นจริงและเกี่ยวกับชีวิต ได้แต่เสนอทัศนะต่อชีวิตในแบบอัตวิสัย Lukacs เห็นว่าหน้าที่สำคัญของศิลปะวรรณกรรม คือต้องมีความสัมพันธ์กับชีวิตของประชาชน ซึ่งจะแสดงให้เห็นการพัฒนาของประสบการณ์ของมวลชนที่ก้าวหน้าไป ดังนั้นจึงต้องมีแนวรบดังกล่าว ซึ่งหมายถึงการต่อสู้เพื่อให้ได้วัฒนธรรมที่แท้จริงของประชาชน เป็นความสัมพันธ์จากหลายทางที่มีต่อชีวิตทุก ๆ ด้านของมวลชน ในขณะเดียวกันก็พัฒนาเอกลักษณ์ของตนขึ้นมาในเส้นทางของประวัติศาสตร์ ทั้งนี้สิ่งหนึ่งที่จำต้องมีก็คือ ทัศนะที่วิพากษ์วิจารณ์ต่อประวัติศาสตร์ของตนด้วย การวิจารณ์ที่ว่านี้ต้องมีฐานอยู่บนความเข้าใจที่ลึกซึ้งและเที่ยงตรงต่อความจริงในทางประวัติศาสตร์ วัฒนธรรมมวลชนที่แท้จริงนั้นจะบรรลุถึงได้ก็โดยวิธีการวิเคราะห์การแสดงออกของยุคสมัย ไม่ว่าจะเป็นด้านการเมือง วัฒนธรรม และศิลปะ อย่างตรงไปตรงมา และเอาจริงเอาจัง

ในข้อที่สัมพันธ์กับศิลปะมวลชนนั้น อันที่จริง Bloch ได้พยายามกล่าวปกป้อง Expressionism ไว้ล่วงหน้าอยู่ก่อนแล้ว โดยพูดถึงความสัมพันธ์ระหว่าง Expressionism กับศิลปะมวลชน ว่า Expressionism แสดงเนื้อหาที่เกี่ยวพันกับศิลปะมวลชน โดยย้อนกลับไปหาเรื่องพื้นบ้านที่เป็นที่ชื่นชมในหมู่ประชาชน และโดยเฉพาะในด้านจิตรกรรม ศิลปะแนวนี้เป็นพวกแรกเสียด้วยซ้ำที่ค้นพบเนื้อหาที่กลับเข้าสู่พื้นบ้านและมวลชน ศิลปินเชื้อชาติต่าง ๆ จากประเทศที่เพิ่งได้รับเอกราช เช่น ศิลปินเช็ค ลัทเวีย และยูโกสลาฟ ในราวช่วงปี ๑๙๑๘ ต่างก็พบว่า Expressionism เป็นศิลปะที่เข้าถึงวัฒนธรรมมวลชนอย่างใกล้ชิดยิ่งกว่าแนวศิลปะอื่นใด Bloch ตั้งข้อโต้แย้งไว้ว่า หากว่า Expressionism ไม่เป็นที่เข้าใจของผู้เสพศิลปะแล้วไซร้ นั่นอาจมิได้เป็นเพราะศิลปินล้มเหลวในการแสดงออกถึงความตั้งใจเสมอไป แต่อาจเป็นไปได้

---

[22] *AP*, p. 51-59.

ด้วยว่า ผู้เสพไร้ความสามารถในการเข้าถึงศิลปะ หรือมิฉะนั้นก็ไม่ได้มีใจกว้างพอในอันที่จะมองเห็นคุณค่าของงานศิลปะใหม่ ๆ ได้

ผลสะท้อนจากวิวาทะ: ข้ออภิปรายของ Brecht และ Adorno

ในปี ๑๙๖๗ Bertolt Brecht ตีพิมพ์บทความโต้ Lukacs ในรูปของบทความที่มีเนื้อหากล่าวถึงบทความของ Lukacs และอภิปรายถึงลักษณะเชิงรูปแบบของทฤษฎีสัจนิยม[23] เป็นที่รู้กันอยู่ทั่วไปว่า Brecht เป็นนักเขียนเยอรมันแนวมาร์กซิสต์อิสระที่ไม่สังกัดค่ายใดโดยเฉพาะ ในทางวรรณกรรมอาจเรียกได้ว่า เป็นนักเขียนผู้ยิ่งใหญ่ที่สุดเท่าที่กระแสสังคมนิยมมาร์กซิสต์เคยมีมา ในขณะที่ Lukacs เป็นนักปรัชญาคนสำคัญแห่งศตวรรษที่ยี่สิบ และเป็น 'ทายาท' ของกระแสปรัชญาเยอรมันโดยรวม[24] ซึ่งมีความสัมพันธ์ใกล้ชิดกับอุดมการณ์คอมมิวนิสต์แบบโซเวียต การอภิปรายโต้แย้งครั้งนี้จึงถือได้ว่า เป็นการโต้แย้งจากนักคิดมาร์กซิสต์ที่มีสถานะเทียบเคียงกัน การวิจารณ์ศิลปะ Expressionism โดย Lukacs ก่อให้เกิดความไม่สบายใจแก่ชาวมาร์กซิสต์ที่สนใจศิลปะสมัยใหม่อยู่ไม่น้อย เนื่องจาก Lukacs ได้โยงประเด็นการโต้เถียงเรื่อง Expressionism ให้กลายมาเป็นการถกเถียงเรื่องสัจนิยม โดยตั้งประเด็นให้เกิดเป็นสองขั้วที่ขัดแย้งกัน ผู้ไม่เห็นด้วย เช่น Bloch ต้องโต้แย้งบนฐานที่ Lukacs ตั้งไว้ให้ดังที่เราได้เห็นแล้วข้างต้น

Brecht วิจารณ์ว่า[25] วิธีการของ Lukacs นั้นเป็นวิธีการอิงรูปแบบ (formalistic) กล่าวคือ Lukacs คิดว่าจุดยืนทั้งทางอุดมการณ์และทางการเมืองนั้นสามารถหาพบได้จาก *ตัวแบบที่เป็นคุณสมบัติด้านรูปแบบ* ของงานศิลป์ (คือต้องอยู่ในรูปแบบสัจนิยม) Brecht รู้สึกอึดอัดในเรื่องนี้ เพราะว่าจากประสบ–

---

[23] *AP*, p. 68-85. บทความของ Brecht ที่แปลเป็นภาษาอังกฤษลงพิมพ์ใน *AP* นี้ได้รับการตั้งชื่อว่า "โต้ Lukacs" (Against Goerg Lukacs) โดยแบ่งออกเป็นสองส่วน ส่วนแรกว่าด้วยบทความของ Lukacs (The Essays of Georg Lukacs) บทที่สองว่าด้วย "ลักษณะเชิงรูปแบบของทฤษฎีสัจนิยม" (On the Formalistic Character of the Theory of Realism).

[24] คำเรียกทั้งสองเป็นของ Fredric Jameson, *AP*, p. 199. เน้นโดยผู้เขียนบทความ

[25] สรุปโดย Jameson, *AP*, p. 200.

การณ์ของการทำละคอน Brecht ได้พบว่า ตนสามารถสร้างสรรค์สุนทรีย–ศาสตร์แห่งการแสดง รวมทั้งค้นพบทัศนะต่องานศิลป์ ในสถานการณ์ที่ต่างออกไปจากงานสร้างสรรค์ประเภทนวนิยายตามแบบที่ Lukacs ชอบอ้างถึง

Brecht ต่อต้านการตีตราการผลิตงานศิลปะให้เป็นชนิดใดชนิดหนึ่งโดยเฉพาะ บรรยากาศของการวิพากษ์วิจารณ์ Lukacs เกิดจากการที่ Lukacs ถูกมองว่าเป็นนักคิดที่ผูกพันอยู่กับพรรคคอมมิวนิสต์ สนใจแนววิพากษ์เฉพาะทางยิ่งกว่าสนใจลีลาเฉพาะทางศิลปะ แม้ว่าแนวทางวิเคราะห์วรรณกรรมของ Lukacs เป็นการวิเคราะห์เนื้อหา ซึ่งออกจะเป็นรูปแบบสมัยเก่า และทำให้มีทั้งผู้ชื่นชมและต่อต้านพร้อม ๆ กัน อย่างไรก็ดี การที่ Lukacs มีแนวโน้มไปในทางชื่นชมงานศิลปะแนวสัจนิยมอยู่แบบเดียวนั้น ก็ถูกต่อต้านโดย Brecht

Brecht ตั้งประเด็นว่า ถ้าถือว่างานวรรณกรรมที่มิได้ยึดแนวสัจนิยมเป็นงานในแนวที่แสดงแต่รูปแบบ ไม่มีเนื้อหาความเป็นจริงเสียแล้ว เราก็จะไม่สามารถพูดถึงงานชนิดนี้ในความหมายด้านสุนทรียศาสตร์ได้เลย การแบ่งการพิจารณางานวรรณกรรมออกเป็นรูปแบบข้างหนึ่ง และเนื้อหาอีกข้างหนึ่ง เป็นเรื่องที่ง่ายและหยาบเกินไป มีงานศิลปะวรรณกรรมอีกจำนวนมากที่ไม่อยู่ในแนวสมจริงหรือสัจนิยม แต่ก็มิใช่ว่าจะเป็นงานที่ไม่สัมพันธ์กับยุคสมัยหรือความเป็นจริงของสังคมเสียเลย ในทางกลับกันก็มีงานอีกจำนวนหนึ่งเช่นกัน ที่แม้จะมีลักษณะสัจนิยมก็มีแต่เพียงรูปแบบเท่านั้น[26]

Brecht ยกงานเขียนของ James Joyce เรื่อง *Ulysses* ซึ่ง Brecht เรียกว่าเป็นงานเสียดสีที่ยิ่งใหญ่ มาเสริมประเด็นการอภิปรายของตนในจุดนี้ ในงานชิ้นนี้ Joyce ใช้แนวการเขียนที่หลายหลาก และกอปรด้วยลักษณะเด่นที่แปลกไปจากธรรมดาหลายอย่าง รวมทั้งบทสนทนาภายในใจตัวละครเอง (interior monologue) นักวิจารณ์มาร์กซิสต์บางคนเรียกวิธีการนี้ว่าเป็นงานเขียนที่เน้นเฉพาะรูปแบบ และมีความหมายเฉพาะของตนเอง (formalistic) Brecht เห็นว่าการที่ Joyce มิได้ใช้วิธีการเดียวกับ Tolstoy ซึ่งเป็นนักเขียนสัจนิยม ไม่อาจเป็นเหตุผลที่ทำให้เราต้องไม่ยอมรับงานของ Joyce ผู้วิจารณ์ที่เห็นเช่นนี้ ถือได้ว่าวิจารณ์อย่างผิวเผิน เหมือนกับว่าต้องให้ Joyce หันมา

---

[26] *AP*, p. 73.

ปรุงแต่งงานให้มีองค์ประกอบเป็นสัจนิยมเท่านั้นจึงจะเป็นที่ยอมรับได้ และนี่เองที่ทำให้ Brecht มองว่าลักษณะของทฤษฎีสัจนิยมของ Lukacs เป็นลักษณะที่ยึดติดกับรูปแบบ (คือสัจนิยม) เป็นสำคัญ

สำหรับ Brecht วรรณกรรมต้องถูกมองในฐานะที่มีการพัฒนา ซึ่งมิได้หมายถึงการพัฒนาในตัววรรณกรรมเอง แต่หมายถึงการยอมให้มีการทดลองใหม่ ๆ ในวรรณกรรม ซึ่งอาจมีทั้งความสำเร็จและความล้มเหลว Brecht กล่าวว่า นักเขียนหรือศิลปินสัจนิยมผู้ยินยอมพร้อมใจที่จะเรียนรู้สิ่งใหม่ ๆ รวมทั้งวิธีการด้านปฏิบัติ สามารถที่จะเรียนรู้ได้อย่างมากมายจากศิลปะแนว Expressionism ทั้งเสริมว่าตนเองก็เรียนรู้จากแนวศิลปะดังกล่าวได้มากเสียกว่าที่ได้เรียนรู้จาก Tolstoy และ Balzac (ซึ่งเป็นนักเขียนสัจนิยมที่ Lukacs ยกย่อง) เสียอีก แต่ Brecht เตือนว่า ไม่ควรพยายามทำความเข้าใจศิลปะแนวนี้ในลักษณะที่โดดเดี่ยว แต่ต้องศึกษาไปพร้อมกันกับแนวศิลปะอื่น ๆ เช่น ศึกษาพร้อมกับนักเขียนที่ทำงานแบบอื่นด้วย เช่น Swift (นักเขียนอังกฤษ ช่วงปลายศตวรรษที่ ๑๗ ถึงต้นศตวรรษที่ ๑๘) และ Voltaire (นักเขียนฝรั่งเศส ศตวรรษที่ ๑๘) และนี่ก็หมายความว่า งานศิลปะแต่ละแนวต่างก็มีวัตถุประสงค์ของตนเอง และเราก็จะสามารถทำความเข้าใจแนวต่าง ๆ เหล่านั้นได้จากจุดยืนของเราเอง

อันที่จริงแล้ว ความเห็นเกี่ยวกับ 'ความเป็นจริงดังที่เป็นอยู่' (reality as it is) ระหว่าง Brecht กับ Lukacs ไม่ได้ต่างกันมากนัก ที่ต่างกันคือรูปแบบการเสนอภาพความเป็นจริงออกมาในงานวรรณกรรม ข้อแย้งที่สำคัญของ Brecht คือ ไม่ควรยึดติดอยู่กับรูปแบบวรรณกรรมเพียงแบบเดียว เช่นการยึดถือเอาแนวสัจนิยมอย่างที่ Lukacs ทำ ควรพยายามจากทุกทางและใช้ทุกรูปแบบเพื่อเสนอความเป็นจริงเท่าที่มนุษย์จะสามารถทำได้

ในขณะเดียวกัน Brecht ก็เห็นว่าสภาพ 'ความเป็นจริง' เท่าที่มนุษย์เผชิญอยู่นี้ เปลี่ยนแปลงได้ และความคิดนี้ก็จะนำไปสู่วิธีการนำเสนอความเป็นจริงในรูปลักษณะใหม่ หรือที่ต่างออกไปจากเดิม วิธีการเขียนด้วยรูปแบบสัจนิยมดังที่ Balzac และ Tolstoy ใช้ ไม่ใช่ว่าจะใช้ได้ตลอดไป เราจึงควรเปิดใจกว้างให้กับศิลปินในการแสวงหาแนวทางใหม่ ๆ ในการอภิปรายเรื่องสัจ–

นิยมกับความเป็นจริงในบทความนี้ Brecht ถึงกับสรุปว่า สัจนิยมที่แท้จริงหมายถึงตัวความเป็นจริงนั้นเอง มิได้หมายถึงเพียงรูปแบบการเขียนที่เป็นสัจนิยมเท่านั้น ซึ่งหมายความว่า ศิลปินสามารถเข้าถึงและแสดงออกซึ่งความเป็นจริงหรือสัจนิยมได้ด้วยรูปแบบและวิธีการทางศิลปะที่หลากหลาย ในท้ายสุด Brecht เสนอว่าไม่ควรยึดถือว่าวรรณกรรมต้องเดินตามแบบอย่างวรรณกรรมสัจนิยมที่มีอยู่ หรือที่มีมาก่อน ผู้อ่านและนักวิจารณ์ไม่ควรนำวรรณกรรมเกิดใหม่ไปเทียบกับวรรณกรรมสัจนิยมหรือแนวอื่นใด แต่ควรเทียบกับชีวิตจริงมากกว่า

Theodor Adorno[27] เขียนบทความชื่อ "การประนีประนอมด้วยความจำยอม" (Reconciliation under Duress)[28] ตีพิมพ์ในปี ๑๙๖๑ แสดงหลักการสุนทรียศาสตร์ที่วิพากษ์ความคิดของ Lukacs ไว้ว่า Lukacs ทั้งละเลยและประเมินคุณค่าของ*ลักษณะด้านวิธีการของงานศิลป์* ต่ำเกินไป กระทั่งถือได้ว่าเป็นความเข้าใจผิดต่อลักษณะที่*วิธีการ*สามารถเสริมส่งคุณค่างานศิลป์ได้ Adorno ถือว่า Lukacs ไม่ยอมรับพัฒนาการด้านประวัติศาสตร์ของเทคนิคทางสุนทรียศาสตร์ และมองไม่เห็นบทบาทของเทคนิคนี้ในการผลิตงานศิลป์ และดังนั้นจึงไม่ยอมรับว่างานศิลป์สกุลสมัยใหม่สามารถกลั่นกรองประสบการณ์ออกมาเป็นได้ทั้งจินตภาพ (images) และแก่นแท้ หรือสารัตถะ (essences) ได้ สำหรับ Adorno แล้ว การผลิตงานศิลป์คือการที่ตัวศิลปินผูกพันตนเองเข้ากับโลกแห่งความเป็นจริงทางภววิสัย แล้วปรับสภาพของความเป็นจริงดังกล่าวให้ประสมประสานกับหลักของรูปแบบทางสุนทรียศาสตร์ 'จินตภาพ' ที่เกิดจึงมีสภาพที่ขัดแย้งกับความเป็นจริงและสามารถเป็นตัว

---

[27]หลังสงครามโลกครั้งที่สอง Adorno เริ่มต้นด้วยการเป็นรองผู้อำนวยการสถาบัน Frankfurt Institute of Social Research ซึ่งก่อตั้งโดย Horkheimer และต่อมา ในปีเดียวกับที่หนังสือ The *Meaning of Contemporary Realism* ของ Lukacs ตีพิมพ์ในเยอรมนีตะวันตกคือปี ๑๙๕๘ Adorno ดำรงตำแหน่งเป็นผู้อำนวยการสถาบัน ในช่วงเวลานั้น Lukacs กำลังต่อต้านพลังอำนาจครอบงำของทางการซึ่งเข้ามามีบทบาทในวิถีชีวิตและในวัฒนธรรมของผู้คน แต่ Adorno อยู่ในสถานภาพที่ได้รับการยอมรับจากอำนาจทางการ ซึ่งเป็นจุดแตกต่างกันอย่างตรงกันข้าม

[28]T. W. Adorno, "Reconciliation under Duress," *AP*, p. 151–176.

วิจารณ์ความเป็นจริงได้ "ศิลปะคือความรู้ในด้านปฏิเสธต่อโลกแห่งความเป็นจริง"[29] ศิลปะและความเป็นจริงเข้าประสมประสานกันต่อเมื่อศิลปะตกผลึกและสามารถแสดงออกซึ่งความแจ่มกระจ่างของกฎเกณฑ์ทางรูปแบบของตัวมันเอง มิใช่การยอมรับความเป็นจริงทางวัตถุตามที่เป็นอยู่อย่างเฉยเมย แล้วแสดงออกไปตามนั้น จากความเห็นของตนเองในแง่นี้ Adorno ได้วิจารณ์ Lukacs ว่าพูดถึงความสัมพันธ์ระหว่างจิตสำนึก (คือการที่ศิลปินรับรู้โลก และพร้อมที่จะแสดงออกมาในงานศิลป์) กับความเป็นจริงราวกับไม่แยกออกจากกัน

สำหรับ Adorno งานศิลปะไม่เคยเลยที่จะมุ่งแสดงความเป็นจริงโดยตรง ศิลปะไม่เคยประกาศความรู้หรือประกาศสัจธรรมเพื่อที่จะก่อให้เกิดผลในเรื่องใดเรื่องหนึ่ง ในความเป็นจริงแล้ว ศิลปะเป็นตัวที่ยืนยันว่า สิ่งต่าง ๆ เป็นอยู่เช่นไร เท่านั้น ตรรกวิทยาของตัวศิลปะเองก็มิใช่การขยายอธิบายในเรื่องใดเรื่องหนึ่ง แต่เป็นการแสดงความกลมกลืนภายใน และจากจุดนี้เองที่ศิลปะมีจุดยืนของตัวเอง โดยใช้วิธีสร้างความสัมพันธ์ระหว่างองค์ประกอบต่าง ๆ ภายในตัวของมันขึ้นเอง[30]

ลองหันมาพิจารณาการวิจารณ์ที่ตรงข้ามกันระหว่าง Lukacs และ Adorno ที่มีต่องานศิลปะสกุลสมัยใหม่ โดยมีตัวอย่างงานที่ชัดเจนดูบ้าง ก่อนอื่น Lukacs ได้วิจารณ์งานศิลปะสกุลสมัยใหม่ไว้ว่า "งานชนิดนี้เสนอภาพที่บิดเบือนโดยไม่มีการวิพากษ์วิจารณ์ ทั้งยังใช้เทคนิคด้านลีลาซึ่งเน้นให้เห็นว่าในสังคมใด ๆ ย่อมมีการบิดเบือนทำนองนี้อีกด้วย จึงกล่าวได้ว่างานศิลป์ชนิดนี้บิดเบือนการบิดเบือนอีกต่อหนึ่ง และโดยที่เห็นว่าในตัวความเป็นจริงมีความบิดเบือนเช่นนี้อยู่ งานศิลป์แนวนี้จึงปฏิเสธพลังปฏิวัติและแนวโน้มของสังคมที่จะเปลี่ยนแปลงไปอย่างสอดคล้องกับความเป็นจริง"[31] งานวรรณกรรมที่เข้าข่ายศิลปะสกุลสมัยใหม่ที่ Lukacs กล่าวถึงนี้ รวมถึงงานของ Kafka, Beckett, Joyce และ Camus เป็นต้น Terry Eagleton นักวิจารณ์วรรณกรรมมาร์กซิสต์อธิบายไว้ว่า Lukacs มองงานของนักเขียนเหล่านี้ว่าเป็นงานประเภทเน้นรูป

---

[29] *AP*, p. 160.

[30] *AP*, p. 168.

[31] อ้างโดย Adorno, *AP*, p. 167.

แบบ ปราศจากความหมายด้านประวัติศาสตร์ มนุษย์ในงานที่กล่าวถึงเหล่านี้ไม่มีความเป็นจริงที่อยู่พ้นไปจากตนเองเป็นตัวละคอนที่ปราศจากกรอบแห่งประวัติศาสตร์ ตัวละคอนถูกลดทอนลงเหลือเพียงความรู้สึกนึกคิด และความเป็นจริงทางภววิสัยก็ถูกลดทอนลงเหลือเป็นเพียงความยุ่งเหยิงชนิดหนึ่งที่มนุษย์ไม่อาจเข้าใจได้[32] ทางด้าน Adorno ได้พยายามอธิบายลักษณะและชี้คุณค่าของผลงานของนักวรรณกรรมเหล่านี้ไว้ประปรายในงานเขียนชิ้นต่าง ๆ ของตน โดยเฉพาะงานของ Beckett และ Kafka สำหรับงานและความคิดของ Beckett ที่แสดงอยู่ในวรรณกรรมนั้น Lukacs เคยประเมิน (ซึ่ง Adorno เห็นว่าเป็นการมองแบบบิดผัน) ไว้ว่า เป็น "การเสนอภาพโดยตรงของความโง่เขลาไร้สาระ ความหัวรั้นและความเป็นโรคร้ายของมนุษย์ ที่ใช้คำเรียกกันว่า 'สภาวการณ์แห่งความเป็นมนุษย์'"[33] แต่ Adorno เห็นว่า งานของ Beckett นั้น แม้ว่าจะดูเหมือนว่าไม่ได้แสดงถึงองค์ประกอบทางประวัติศาสตร์ที่เป็นรูปธรรม แต่การเสนอของ Beckett ที่มองดูผิวเผินเหมือนกับไม่มีอะไรเกี่ยวพันกับประวัติศาสตร์เลยนี้ แท้จริงเป็นการแสดงออกถึงภาพตรงข้ามของสิ่งสมบูรณ์ (the absolute Being) ซึ่งสิ่งสมบูรณ์ที่ว่านี้มักจะได้รับความยกย่องชื่นชมจากฝ่ายปรัชญาต่อต้านการปฏิวัติ ลักษณะทางวิภาษวิธี หรือ การแสดงให้เห็นลักษณะที่ขัดแย้งในตัวเองของความเป็นจริงนั้น จะเห็นได้จากงานแบบนี้ที่ชี้ให้เห็นการเริ่มต้นของโลกที่ไร้สาระ ซึ่งโลกแบบนี้ก็อาจสลายไปได้ เมื่อมีการยืนยันถึงการดำรงอยู่แบบที่มีความหมายขึ้นมาใหม่อีกครั้งหนึ่ง

ใน *Aesthetic Theory* Adorno กล่าวถึงลักษณะของศิลปะที่มิได้แสดงความเป็นจริงในแง่ขององค์รวม แต่อยู่ในแง่ของภาพที่กระจัดกระจายแตกออกเป็นส่วนย่อย ๆ งานศิลปะสกุลสมัยใหม่มีลักษณะเช่นว่านี้ คือไม่ใช้รูปแบบปิด เพราะต้องการจะย้ำให้เห็นว่าในยุคสมัยปัจจุบัน เอกภาพของรูปแบบเป็นสิ่งที่เป็นปัญหา และดังนั้นจึงใช้วิธีการแสดงออกที่เสรี ตัวอย่างก็ได้แก่ บทละคอนของ Beckett ซึ่งสามารถบรรลุถึงจุดหมายภายในของงานศิลป์เอง หาใช่การไร้ความหมายอย่างที่ Lukacs เรียกไม่[34] ในที่สุด Adorno ถึงกับเรียก

[32] T. Eagleton, *Marxism and Literary Criticism* (London: Methuen, 1976), p. 31.

[33] อ้างโดย Adorno, *AP*, p. 161.

[34] *AP*, p. 212.

Beckett ว่า เป็นนักเขียนสัจนิยมยิ่งเสียกว่าบรรดานักเขียนแนวสัจสังคมนิยม (socialist realism) เสียอีก[35]

ส่วน Kafka ซึ่งถูกจัดอยู่ในกลุ่มนักเขียนสกุลสมัยใหม่เช่นเดียวกับ Beckett ก็ได้รับการเรียกขานจาก Adorno ว่า เป็นตัวอย่างที่ดีของการแสดงให้เห็นว่าศิลปะคือความจริง (truth)[36] Adorno ถือว่า Kafka เป็นตัวอย่างที่ดีที่สุดของศิลปินผู้ซึ่งมีความสามารถ "แปลงการแสดงออกที่ดกดะกอนแล้ว ไปสู่การกระทำ"[37] การแสดงออกที่ Adorno พูดถึงนี้ ไม่ได้หมายถึงความรู้สึกส่วนบุคคล แต่หมายถึงสถานการณ์ที่มีการตกค้างของกิจกรรมและกระบวนการต่าง ๆ ทางประวัติศาสตร์อยู่ งานของ Kafka บางครั้งดูลึกลับและผู้อ่านส่วนใหญ่ไม่สามารถเข้าใจได้ แต่เป็นงานที่มีความหมาย[38] เพราะแม้จะดูประหนึ่งว่าอยู่พ้นจากความเข้าใจของผู้อ่าน เนื่องจากมักเป็นการเล่าเรื่องที่ไม่ตรงกับโลกความเป็นจริงที่เราเห็นอยู่ แต่ Adorno วิเคราะห์ว่าเป็นเพราะการเล่าเรื่องออกนอกพ้นโลกของข้อเท็จจริงนี้เองที่ทำให้งานของ Kafka เข้าถึงผู้อ่านทั่วไปได้โดยง่าย งานทำนองนี้สามารถสร้างผลกระทบให้เกิดแก่จิตสำนึกของผู้อ่าน "ในโลกสมัยใหม่ วิธีเดียวที่จะผลิตงานศิลป์ได้ ก็คือวิธีซึ่งพยายามสื่อสารสิ่งที่ไม่อาจสื่อสารได้ และวิธีซึ่งพยายามแตกทำลายการยึดกุมของจิตสำนึกที่ถูกทำให้กลายเป็นวัตถุไปแล้ว"[39] ใน "ความเรียงว่าด้วย Kafka" (Notes on Kafka)[40] Adorno กล่าวถึงงานของ Kafka ว่าได้แตกทำลาย "ระยะห่างทางสุนทรียศาสตร์" (aesthetic distance)[41] หมายความว่าสามารถเรียกร้องให้ผู้อ่านใช้ความพยายามที่จะเข้าใจงาน ทำให้ผู้อ่านรู้สึกท่วมท้นไปด้วยความรู้สึก โดยชี้ให้เห็นว่า ไม่สำคัญว่าภูมิปัญญาผู้อ่านจะทำให้

---

[35] *AT*, p. 444.

[36] *AT*, p. 19.

[37] *AT*, p. 163.

[38] *AT*, p. 280.

[39] *AT*, p. 280.

[40] T. W. Adorno, *Prisms* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1986), p. 245-271.

[41] *Prisms*, p. 246.

ผู้อ่านเข้าใจได้ลึกซึ้งหรือไม่ แต่ชีวิตและความตายกำลังอยู่ตรงหน้า และอยู่ในภาวะที่ล่อแหลม งานของ Kafka จึงไม่รักษาระยะห่างระหว่างตัวงานกับผู้อ่าน และมุ่งกระตุ้นความรู้สึกของผู้อ่านให้ถึงขั้นที่ผู้อ่าน "เกิดกลัวว่าข้อความที่เล่านั้นจะพุ่งมาอยู่ตรงหน้า เหมือนอย่างเครื่องยนต์ในภาพยนตร์สามมิติ"[42] ความรู้สึกเช่นนี้ทำลายนิสัยของผู้อ่านที่มักจะนำตนเองเข้าไปอยู่ในตัวละครของนวนิยาย Adorno เห็นว่าด้วยเหตุผลที่กล่าวมานี้เอง ทำให้ศิลปะแนวเหนือจริงก็อาจถือว่า Kafka อยู่ในกลุ่มด้วย นอกจากนี้ Adorno ยังจัดว่า Kafka เป็นตัวอย่างที่ดีเลิศของการแสดงเนื้อหาผ่านทางโครงสร้างรูปแบบการเขียน ซึ่งก็คือลีลานั่นเอง Adorno กล่าวว่า ไม่มีตรงไหนเลยในงานเขียนของ Kafka ที่พูดถึงลัทธิทุนนิยมแบบผูกขาดโดยตรง แต่ Kafka แสดงให้เห็นภาพของพฤติกรรมอันทารุณที่เกิดขึ้นในโครงสร้างของสังคมที่มีการกดขี่ ผู้อ่านที่อ่อนไหวเพียงพอก็จะซึมทราบถึงความตรงข้ามระหว่างความเคร่งขรึมทางด้านลีลากับเหตุการณ์ที่เต็มไปด้วยจินตนาการมีสีสันอย่างมาก เป็นความสามารถของ Kafka ในการใช้กลวิธีแปลงมนต์ขลังของสังคมให้กลายเป็นรูปลักษณ์ทางศิลปะ ทั้งหมดนี้ Adorno เห็นว่าทำได้อย่างมีพลังและเด็ดเดี่ยวดียิ่งกว่าการเขียนนวนิยายเกี่ยวกับการฉ้อฉลของบริษัทข้ามชาติในสังคมทุนนิยมมากมายนัก[43] จากทั้งหมดนี้ เราอาจสรุปได้ตรงกับคำพูดของ Adorno เองที่ว่า "สิ่งที่ทำให้ศิลปะมีความสำคัญทางสังคม คือเนื้อหาที่แสดงตัวออกมาในโครงสร้างทางรูปแบบ"[44] และที่ว่า ลักษณะของศิลปะสกุลสมัยใหม่ คือ "องค์ประกอบของความไม่จริงในความจริง"[45]

ปัจฉิมบท

ข้ออภิปรายเรื่องสุนทรียศาสตร์และศิลปะสมัยใหม่ที่กล่าวมาข้างต้นทั้งหมดนี้ นัยหนึ่งคือการวิพากษ์ศิลปะด้วยประเด็นที่ว่าด้วย ความเชื่อมโยง

[42] *Prisms*, p. 246.

[43] *A T*, p. 237.

[44] *A T*, p. 237.

[45] *A T*, p. 439.

ระหว่างศิลปะกับอุดมการณ์นั่นเอง "ความเป็นจริง" ที่ Lukacs เสนอและยืนยันนั้น เป็นการแสดงอุดมการณ์ของการสะท้อนความเป็นจริงในแบบมาร์ก–ซิสต์ แล้วขยายไปสู่การวิจารณ์ในแง่ลบต่อศิลปะสมัยใหม่ ส่วนผู้เข้าร่วมวงอภิปรายซึ่งเป็นมาร์กซิสต์เช่นกัน ได้ใช้การตีความจากจุดยืนของอุดมการณ์ที่ใกล้เคียงกันมาวิเคราะห์ 'การเสนอความเป็นจริง' และ 'รูปแบบ' ของศิลปะสมัยใหม่ในลักษณะที่ยอมรับมากกว่า อันที่จริง นักคิดที่เสนอความคิดเห็นเกี่ยวกับศิลปะสกุลสมัยใหม่ยังรวมถึง Walter Benjamin, Herbert Marcuse และ Karl Korsch ซึ่งมิได้นำมารวมอภิปรายไว้ในบทความนี้

Lukacs ได้รับการขนานนามว่าเป็นนักสุนทรียศาสตร์แนวมาร์กซิสต์ที่ยิ่งใหญ่ที่สุดของศตวรรษที่ยี่สิบ[46] ส่วน Brecht นั้น แม้จะเคยสนับสนุนแนวทางศิลปะสัจสังคมนิยมในงานด้านทัศนศิลป์ และแม้จะเคยโจมตีการมุ่งทฤษฎีวรรณกรรมแนวสัจนิยมแนวทางเดียว ดามที่เราได้เห็นจากการโต้แย้งกับ Lukacs มาแล้ว แต่ในขณะเดียวกันเราก็ไม่อาจนับ Brecht เข้าอยู่ในฝ่ายของกลุ่มสนับสนุนศิลปะอาวอง–การ์ดได้เต็มที่[47] ดังที่เราจะเห็นได้จากบทอภิ–ปรายของ Brecht ที่กล่าวไว้ข้างต้นในบทความนี้แล้วเช่นกัน

แต่แม้ว่านักคิดมาร์กซิสต์อื่น ๆ จะมีความเห็นแตกต่างกันออกไปอีกในรายละเอียดก็ตาม นักคิด เช่น Adorno และ Marcuse มีความคิดที่ตรงกันกับ Brecht คือ ความเชื่อที่ว่า วัฒนธรรมจะถูกท้าทาย และจิตสำนึกของมนุษย์จะได้รับการยกระดับได้ก็โดยวิธีทดลองด้วยรูปแบบศิลปะใหม่ ๆ ซึ่งจะทำให้ผู้อ่านรู้สึกผูกพันเข้ากับงานศิลปะในแบบที่มีพลังมากกว่ารูปแบบที่มีมาเดิม ๆ[48] ส่วน Bloch และ Adorno ต่างก็เห็นว่าศิลปะสกุลสมัยใหม่เป็นปรากฏการณ์ที่มีความหมาย มิใช่ว่าจะลอยตัวขึ้นอยู่เหนือความเกี่ยวพันใด ๆ กับสังคม แต่มีนัยที่แสดงถึงความเป็นจริงทางภววิสัย (objective reality) และความเป็น

---

[46]T. Eagleton, *Walter Benjamin: or Towards a Revolutionary Criticism* (London: Verso, 1981), p. 84.

[47]M. A. Rose, *Marx's Lost Aesthetics* (Cambridge: Cambridge University Press, 1988), p. 197.

[48]J. Wolff, *The Social Production of Art* (London: Macmillan Press, 1982), p. 89.

จริงทางสังคม (social reality) ในลักษณะที่เป็นวิภาษวิธี และศิลปะสามารถแสดงออกในแง่ลบ มิใช่การสะท้อนถ่ายภาพความเป็นจริงทางสังคมตามลักษณะปกติ ในขณะเดียวกันกับที่อภิปรายถึงสถานะของศิลปะสมัยใหม่ นักคิดเหล่านี้ได้แสดงทัศนะเกี่ยวกับความหมายของคำว่า "ศิลปะ" จากจุดยืนของตนด้วย

แม้ Lukacs จะได้ชื่อว่าเป็นนักสุนทรียศาสตร์แนวมาร์กซิสต์ที่ยิ่งใหญ่ของศตวรรษที่ยี่สิบ แต่ในปลายศตวรรษที่ยี่สิบ ความเห็นของ Lukacs อาจถูกมองได้ว่ามีลักษณะตายตัวตรงตามทฤษฎีเกินไปไม่เปิดโอกาสให้แก่เทคนิคลีลาของศิลปะแนวใหม่ ๆ ที่เกิดขึ้น แม้ว่า Lukacs จะมีเหตุผลที่เป็นระบบในการวิเคราะห์ว่าศิลปะวรรณกรรมส่วนใหญ่ในปัจจุบันแสดงถึงความเสื่อมก็ตาม เมื่อพิจารณาจากข้ออภิปรายของ Lukacs จะเห็นได้ว่า Lukacs ใช้ฐานของการตัดสินงานศิลปะที่ค่อนข้างตรงชัด และตายตัว เช่นความคิดที่ว่าศิลปะแนวสัจนิยมเท่านั้นที่สะท้อนความเป็นจริงทางภววิสัยและความเป็นจริงทางสังคมได้อย่างถึงแก่นแท้ รวมทั้งความคิดที่ว่าความเป็นจริงมีลักษณะเป็นองค์รวม งานศิลป์ที่ดีจึงควรสะท้อนแก่นแท้ของความเป็นจริงนี้ออกมา ความคิดนี้จึงไม่เปิดโอกาสเท่าไรนักให้แก่แนวทางศิลปะใหม่ ๆ ที่ประกอบด้วยรูปแบบที่หลากหลาย และที่อาจจะมีแนวคิดเกี่ยวกับความเป็นจริงที่ไม่เป็นองค์รวมแต่กระจัดกระจายออกเป็นส่วน ๆ ในขณะที่ Bloch ตั้งคำถามว่า เรารู้ได้หรือไม่ว่าความเป็นจริงที่แท้จริงนั้นมีลักษณะเช่นไร และเสนอว่าเราอาจไม่สามารถสรุปลักษณะของความเป็นจริงที่แท้ และจึงไม่อาจคาดหวังให้ศิลปะสะท้อนลักษณะของความเป็นจริงตามที่เราสรุปไว้แล้วไปในทางเดียวได้ ส่วน Adorno ได้นำลักษณะของศิลปะสกุลสมัยใหม่มาวิเคราะห์ให้เห็นว่ารูปแบบของศิลปะแนวนี้ผสมผสานอยู่เป็นเนื้อเดียวกันกับเนื้อหาในศิลปะนั้นเอง ซึ่งลักษณะที่ว่านี้สะท้อนให้เห็นด้านลบของความเป็นจริงทางสังคม หรืออีกนัยหนึ่ง แม้จะใช้รูปแบบทางศิลปะที่ไม่ส่อถึงลักษณะองค์รวมใด ๆ แต่ก็สามารถเป็นกระจกส่องสะท้อนให้เห็นระบบรวมของสังคมทุนนิยมแห่งศตวรรษที่ยี่สิบนี้เอง

Fredric Jameson กล่าวไว้ว่า วิวาทะว่าด้วยศิลปะสมัยใหม่ครั้งนี้ มีจุดขัดแย้งรากฐานอยู่ที่ความแตกต่างอย่างตรงข้าม ระหว่างตัวประวัติศาสตร์กับ

เครื่องมือทางความคิด ซึ่งเมื่อนักคิดพยายามเข้าใจ 'ความเป็นจริง' ให้แจ่มชัดก็ได้ผลผลิตเป็นความไม่เห็นพ้องกันภายในการค้นหาเรื่องความเป็นจริงนั้นเอง เกิดเป็นปมปริศนาสำหรับความคิดต่อไปอีก การศึกษาเกี่ยวกับวิวาทะของนักคิดเหล่านี้อาจทำให้เราคิดสร้างสัจนิยมแบบใหม่ (new realism) ขึ้นมาก็ได้[49] ในความเห็นของ Jameson นั้น สัจนิยมแบบใหม่จะยังคงอยู่ในยุคปลายของทุนนิยมได้[50] แต่ข้อความคิดนี้ก่อให้เกิดคำถามว่า เป็นไปได้หรือไม่ว่าสัจนิยมจะกลับมาเป็นกระแสหลักทางศิลปะได้อีกแม้จะอยู่ในรูปสัจนิยมแบบใหม่ หรือว่าศิลปะจะหมุนไปตามการเปลี่ยนแปลงของโลก ผ่านยุคของเทคโนโลยีและการเปลี่ยนแปลงทางประวัติศาสตร์อย่างไม่หวนกลับมาอีก และแม้ว่าเราจะมีความเชื่อมั่นที่ตรงกับนักคิดมาร์กซิสต์ ที่ว่าศิลปะสะท้อนลักษณะแห่งความเป็นจริงไม่ว่าจะแง่บวกหรือแง่ลบ ไม่ว่าจะสะท้อนความเป็นจริงในลักษณะองค์รวมหรือแตกออกเป็นเสี่ยงก็ตาม เราก็อาจไม่สามารถทำนายได้เลยว่าลักษณะของแนวทางศิลปะอันเป็นงานสร้างสรรค์ของมนุษย์แห่งศตวรรษที่ยี่สิบเอ็ดจะเป็นเช่นไร และปริศนาแห่งศิลปะก็จะเป็นจุดเกิดของวาทกรรมในระหว่างนักคิดกันต่อไป

---

[49] *AP*, p. 213.

[50] *AP*, p. 212.