

“ศิลปะเพื่อชีวิต” :

การเดินทางของแนวคิด

ทางวรรณกรรมแบบลัทธิมาร์กซ์

.....

สมิทธิ์ ถนอมศาสนะ*

ความเห็นอกเห็นใจและความช่วยเหลืออย่างแท้จริงนั้น
ปรางเอ๋ย มันจะมีอยู่ที่แต่ในหมู่คน “ชั้น” เดียวกันเท่านั้น คนที่ “ชั้น”
สูงกว่าเรา มีสภาพความเป็นอยู่ดีกว่าเรานะ เขาไม่ค่อยจะรู้จะเข้าใจ
ทุกข์สุขอะไรของเราหรอก

ล. จุลกนิษฐ, “รอยทุกข์”¹

พลังของประชาชนย่อมจะชนะเสมอ ไม่ว่าในเรื่องอะไร และ
ผู้ที่ขัดขวางประชาชนก็ย่อมพินาศไปในที่สุด หรือล้าควนไม่เชื่อว่าที่
รัฐบาลเก่า [รัฐบาลของ จอมพล ป. พิบูลสงคราม-ผู้เขียน] ต้องคว่ำ
ไปนั้นไม่ใช่เพราะพลังของประชาชน”

ประชา ชำนะ, “ไม่ว่ายุ่งหรือคน”²

เนื้อหาข้างต้นคัดมาจากเรื่องสั้นที่เคยตีพิมพ์ในนิตยสาร *ปิฎก* เมื่อช่วง
ปลายทศวรรษ 2490 จะเห็นว่าในย่อหน้าสั้นๆ เหล่านี้ ข้อความหนึ่งได้อธิบายถึง

* เจ้าหน้าที่ศูนย์ข้อมูลประวัติศาสตร์ มูลนิธิ 14 ตุลา.

¹ “ล. จุลกนิษฐ” (นามแฝง), “รอยทุกข์,” *ปิฎก* 1, 2 (25 ธันวาคม 2498): 32.

² “ประชา ชำนะ” (นามแฝง), “ไม่ว่ายุ่งหรือคน,” *ปิฎก* 2, 77 (30 กันยายน 2500):

ฐานคิดในเรื่องความเห็นอกเห็นใจและการช่วยเหลือกันผ่านมโนทัศน์เรื่อง “ชนชั้น” ส่วนอีกข้อความแสดงให้เห็นถึงความเชื่อมั่นใน “การต่อสู้ของประชาชน” ซึ่งทั้งสองทฤษฎีนี้เป็นกรอบการอธิบายแบบหนึ่งที่ปัญญาชนในทศวรรษ 2490 นิยมใช้อธิบายสังคมตลอดจนงานศิลปะวรรณกรรมอย่างแพร่หลาย

หลายคนคงทราบกันดีอยู่แล้วว่า มโนทัศน์ข้างต้นมาจากแนวคิดทางเศรษฐศาสตร์และการเมืองทฤษฎีหนึ่ง ที่อาจเป็นหนึ่งในทฤษฎีที่ส่งผลกระทบต่อมนุษย์มากที่สุดในคริสต์ศตวรรษที่ 20 คือ “ลัทธิมาร์กซ์” และคงจะทราบกันอีกว่าแนวคิดนี้มีได้อยู่เพียงในขอบเขตของเศรษฐศาสตร์และรัฐศาสตร์เท่านั้น แต่ยังล่วงเข้าสู่ปริมณฑลของศิลปะและวรรณกรรมอีกด้วย

สำหรับในสังคมไทย เรื่องสั้นทั้งสองเรื่องข้างต้นได้เขียนขึ้นภายใต้แนวคิดแบบลัทธิมาร์กซ์เช่นกัน หรือที่เรียกกันในสมัยนั้นว่า งาน “ก้าวหน้า” หรือ “ศิลปะเพื่อชีวิต”

แนวคิดนี้ได้แตกแขนงออกไปหลายเส้นทาง เส้นทางหนึ่งคือการเดินทางเข้าสู่โลกวรรณกรรมของรัสเซียและจีน จนกระทั่งเข้ามาถึงสังคมไทย วัตถุประสงค์ของบทความนี้คือการอธิบายประวัติศาสตร์ของแนวคิดนี้ทั้งก่อนและช่วงแรกของการเข้าสู่สังคมไทยอย่างสังเขป เพื่อนำไปสู่ความเข้าใจถึงฐานความคิดของแนวทางวรรณกรรมแบบหนึ่งที่เคยแพร่หลายในหมู่ปัญญาชนของยุคหนึ่งให้ชัดเจนยิ่งขึ้น

มาร์กซ์, เองเงิลส์ กับแนวคิดทางวรรณกรรม

อุดมการณ์ทางการเมืองที่เรียกกันว่า “ลัทธิมาร์กซ์” หรือ “สังคมนิยมวิทยาศาสตร์” ของ คาร์ล มาร์กซ์ (Karl Marx, 1818-83) นั้น กำเนิดขึ้นในทวีปยุโรปช่วงกลางคริสต์ศตวรรษ 19 และกลายเป็นหนึ่งในแนวคิดสำคัญที่ใช้วิเคราะห์สังคมมาตลอดทั้งในครึ่งหลังของคริสต์ศตวรรษที่ 19 และ 20 โดยฐานความคิดที่สำคัญของแนวคิดนี้คือเรื่องของ “พลังการผลิต” (productive force) กับ “ความสัมพันธ์ทางการผลิต” (relation production)

พลังการผลิต หมายถึงเครื่องมือเครื่องใช้ตลอดจนเทคโนโลยีที่มนุษย์ใช้ทำการผลิตสิ่งต่างๆ ในการอำนวยความสะดวก หรืออีกนัยหนึ่งคือ ความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับธรรมชาติ ส่วนความสัมพันธ์ทางการผลิต คือ ความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับมนุษย์ที่อยู่ภายในวิถีการผลิตนั้นๆ สำหรับลัทธิมาร์กซ์แล้ว ประวัติศาสตร์จะเกิดการเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญขึ้นเมื่อพลังการผลิตก้าวหน้าขึ้นจนความสัมพันธ์ทางการผลิตแบบเดิมไม่สามารถรองรับได้อีกต่อไป จะก่อให้เกิดความขัดแย้งใน

สังคม ความสัมพันธ์ทางการผลิตแบบเดิมจะถูกทำลายและกลายเป็นความสัมพันธ์ทางการผลิตแบบใหม่ เช่น เมื่อพลังการผลิตแบบทุนนิยมอุตสาหกรรมเริ่มแพร่หลาย ทำให้ความสัมพันธ์ทางการผลิตแบบศักดินา (เจ้าที่ดิน-ไพร่) ไม่สามารถรองรับได้ จึงเกิดเป็นการปฏิวัติและเปลี่ยนแปลงเป็นระบบทุนนิยมที่ใช้ความสัมพันธ์ทางการผลิตแบบใหม่ คือ เจ้าของโรงงานกับกรรมกร อันสอดคล้องกับพลังการผลิตแบบทุนนิยมอุตสาหกรรม และต่อมา เมื่อพลังการผลิตแบบทุนนิยมก้าวหน้าขึ้นเรื่อยๆ จนความสัมพันธ์ทางการผลิตแบบ เจ้าของโรงงาน-กรรมกร ไม่สามารถรองรับได้อีกต่อไป เมื่อนั้นก็จะเกิดการปฏิวัติขึ้นอีกครั้ง เป็นการปฏิวัติที่จะเข้าสู่สังคมแบบคอมมิวนิสต์

พลังการผลิตและความสัมพันธ์ทางการผลิตนี้ อาจเรียกอีกอย่างหนึ่งได้ว่า “ฐานทางเศรษฐกิจ” (economic base) หรือ “โครงสร้างส่วนล่าง” (base structure) ซึ่งจะเป็นรากฐานของสังคม (real foundation) โดยโครงสร้างส่วนล่างนี้ จะเป็นปัจจัยสำคัญที่กำหนดส่วนของอุดมการณ์ (Ideology) ในโครงสร้างส่วนบน (super-structure) เช่น กฎหมาย, แนวคิดทางการเมือง, ศาสนา, ศิลปะ, ประชญา หรืออาจกล่าวได้ว่า ผลผลิตทางวัฒนธรรมเหล่านี้สัมพันธ์อย่างแยกกันไม่ออกกับฐานทางเศรษฐกิจของสังคม

อย่างไรก็ดี โครงสร้างส่วนบนมิได้อยู่ในสภาพของผู้ถูกระทำ (passive) เสมอไป ดังที่ เฟเดอริค เองเงิลส์ (Friedrich Engels, 1820-1895) เคยกล่าวไว้ในจดหมายที่เขียนถึง ไฮน์ส ชตาร์คเคินบวร์ก (Heinz Starkenburg) ใน ค.ศ. 1894 ว่า แม้เงื่อนไขทางเศรษฐกิจจะเป็นเงื่อนไขที่สำคัญต่อพัฒนาการทางประวัติศาสตร์ แต่ก็ได้หมายความว่าสิ่งที่อยู่ในโครงสร้างส่วนบนจะเป็นเพียงแค่ผู้ถูกระทำเพียงอย่างเดียว โดย “พัฒนาการทางการเมือง, กฎหมาย, ประชญา, ศาสนา, วรรณกรรม, สุนทรียศาสตร์ ฯลฯ ต่างวางอยู่บนฐานของพัฒนาการทางเศรษฐกิจ แต่ทั้งหมดนี้ต่างก็มีปฏิกิริยาโต้ตอบ (react) ซึ่งกันและกันและโต้ตอบกับฐานทางเศรษฐกิจอีกด้วย มันไม่ใช่แค่สถานการณ์ทางเศรษฐกิจเท่านั้นที่เป็นหนทางเพียงหนึ่งเดียวขณะที่สิ่งอื่นๆ อยู่ในภาวะผู้ถูกระทำ”³

³ Feiedrich Engels, “Letter to Heinz Starkenburg,” in Marx and Engels: Basic Writings on Politics and Philosophy, edited by Lewis S. Feuer (New York: Anchor Books, 1959), pp. 410–411.

ในความหมายของเองเกลส์ก็คือ สิ่งที่อยู่ในโครงสร้างส่วนบนเหล่านี้ ไม่ใช่สิ่งที่เป็นฝ่ายถูกกระทำจากความเปลี่ยนแปลงของฐานทางเศรษฐกิจในลักษณะกลไกแต่เพียงอย่างเดียว แต่ตัวมันเองนั้นยังส่งผลต่อความเปลี่ยนแปลงทางประวัติศาสตร์ด้วยเช่นกัน

การปฏิสัมพันธ์ระหว่างโครงสร้างส่วนบนกับโครงสร้างส่วนล่างนี้ จะดำเนินไปภายใต้กฎวิภาษวิธี (dialectic) ซึ่งเป็นวิธีคิดที่มาร์กซ์ได้รับอิทธิพลจากเฮเกล (G.F. Hegel, 1770-1831) นักปรัชญาคนสำคัญของเยอรมันในสมัยต้นคริสต์ศตวรรษที่ 19 โดยมาร์กซ์ได้นำหลักคิดนี้มาประยุกต์ให้เข้ากับแนวคิด วัตถุนิยม (materialism) ของตน ดังนั้น สำหรับมาร์กซ์ “ประวัติศาสตร์” จึงเป็นเรื่องของความขัดแย้งระหว่างพลังการผลิตและความสัมพันธ์ทางการผลิต ซึ่งมีตัวละครสำคัญคือ “มนุษย์” ที่แม้จะเป็นผู้สร้างประวัติศาสตร์ แต่ก็มิได้สร้างอย่างเป็นอิสระจากสิ่งแวดล้อมรอบตัวเขา⁴ การมองประวัติศาสตร์แบบวิภาษวิธีของมาร์กซ์นี้ รู้จักกันในชื่อ “วัตถุนิยมประวัติศาสตร์” (historical materialism) โดยเป้าหมายสุดท้ายของการเปลี่ยนแปลงทางประวัติศาสตร์คือการกลายเป็นสังคมคอมมิวนิสต์ที่ไร้ชนชั้นและผลผลิตทุกอย่างถูกแบ่งปันอย่างเท่าเทียม

แม้ว่าทฤษฎีนี้จะมีจุดเด่นที่แนวคิดทางเศรษฐศาสตร์และอุดมการณ์ทางการเมือง แต่ส่วนหนึ่งของแนวคิดนี้ ก็ได้ถูกนำมาปรับใช้ในแนวคิดทางศิลปะและวรรณกรรมเช่นกัน

มาร์กซ์ มีความสนใจในการศึกษาวรรณคดียุโรปยุค กรีก-โรมัน จนถึงยุคสมัยใหม่ตั้งแต่ครั้งที่เขาเป็นนักเรียนแล้ว ความสนใจนี้ได้เพิ่มมากขึ้นเมื่อเขาเข้าศึกษาในมหาวิทยาลัยเบอร์ลินใน ค.ศ. 1835 นอกจากนี้เขายังเคยเขียนบทกวีไว้จำนวนหนึ่งอีกด้วย⁵

เขาได้เริ่มแสดงทรรศนะทางวรรณกรรมในงานช่วงแรกอย่าง *Economic and Philosophical Manuscript* (1844) ที่เขาพยายามจะพิสูจน์ว่าวรรณคดีเป็นเครื่องมือทางชนชั้น และขณะเดียวกัน มันยังเป็นเครื่องมือที่ทำให้เราเข้าใจถึง

⁴ Karl Marx *Selected Work*, cited in David McLellan, *The Thought of Karl Marx*, second edition (London: Redwood Burn, 1980), p. 137.

⁵ S.S. Prawer, *Karl Marx and World Literature*, (New York: Oxford University Press, 1978), pp. 1-31.

กลไกของ “ความแปลกสภาวะ” (alienation) อย่างเป็นรูปธรรม⁶ นอกจากนี้ เขายังได้เคยวิจารณ์นวนิยาย *Mysteries of Paris* (Les mysteres de Paris) ของ Eugene Sue นักเขียนชาวฝรั่งเศสในช่วงต้นทศวรรษ 1840 ผ่านแนวคิดเรื่องการ “สะท้อนภาพ” ความเป็นจริง โดยมาร์กซ์มองว่า นวนิยายเรื่องนี้ยังไม่สามารถสะท้อนภาพชีวิตของคนปารีสได้อย่างนวนิยายของ ชาร์ล ดิกเกนส์ (Charles Dickens, 1812-1870) ที่สามารถสะท้อนชีวิตของชาวอังกฤษออกมาได้⁷

ทฤษฎีทางศิลปะ (รวมถึงงานวรรณกรรม) ของมาร์กซ์ น่าจะเริ่มปรากฏอย่างชัดเจนที่สุดในงาน *Grundrisse: Foundations of the Critique of Political Economy* ที่เขียนขึ้นใน ค.ศ. 1857⁸ ซึ่งในหัวข้อที่ 4 ของบทนำนี้ เขาได้แบ่งเป็น 8 ข้อย่อย ภายใต้การเกริ่นนำว่า “ข้อสังเกตในสิ่งที่ถูกกล่าวถึงในส่วนนี้และไม่ควรจะละเว้น”

ในข้อย่อยที่ 6 มาร์กซ์ ได้เอ่ยถึงความสัมพันธ์ที่ไม่สมดุลกันระหว่างพัฒนาการในการผลิตกับศิลปะ (The unequal relation between the development of material production and art) ที่เขามองว่ามันไม่ใช่เรื่องสำคัญและไม่ใช่เรื่องยากที่จะเข้าใจถึงความไม่ได้สัดส่วนในความสัมพันธ์ของสังคมในทางปฏิบัตินี้

และในข้อย่อยที่ 8 มาร์กซ์ ได้เสนอว่างานศิลปะจะวางอยู่บนพื้นฐานของ “ความเชื่อ” (mythology) ในแต่ละสังคม สำหรับเขา “ความเชื่อ” นี้ คือผลผลิตจากความพยายามที่จะอธิบายธรรมชาติและความสัมพันธ์ทางสังคม ซึ่งมุมมองเหล่านี้จะถูกหล่อหลอมผ่านจินตนาการที่อยู่ภายในจิตไร้สำนึกและก่อให้เกิดเป็นศิลปะในแต่ละสังคมนั้น⁹ ศิลปะจะวางอยู่บนพื้นฐานของความเชื่อที่เกิดขึ้นจากมุมมองต่อธรรมชาติ (ความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับธรรมชาติ-พลังการผลิต) และความสัมพันธ์ทางสังคม (ความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับมนุษย์-ความสัมพันธ์ทางการผลิต)

⁶ Ibid, p. 402.

⁷ Ibid, p. 91.

⁸ อย่างไรก็ตาม กว้างงานชิ้นนี้จะถูกตีพิมพ์ก็ล่วงเข้าสู่ปี ค.ศ. 1903 โดย คาร์ล เคทส์กี (Karl Kautsky, 1854-1938) นักทฤษฎีสังคมนิยมชาวเยอรมัน และได้รับการแปลเป็นภาษาอังกฤษใน ค.ศ. 1904 โปรดดูใน Karl Marx, *The Grundrisse*, edited by David McLellan (New York: Happer Torchbook, 1972), p. 16.

⁹ Karl Marx, *The Grundrisse*, pp. 44-45.

ดังนั้น ศิลปะกรีกจะต้องเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นในสภาพแวดล้อมของกรีกในยุคของกรีก มาร์กซ์ได้ยกตัวอย่างว่าความเชื่อเกี่ยวกับเทพปกรณัมอันเป็นฐานคิดสำคัญในการสร้างสรรค์ศิลปะกรีกจะไม่มีวันเกิดขึ้นได้ในยุคอุตสาหกรรม (เช่น ความเชื่อเรื่อง “เฮอร์เมส” เทพแห่งการเดินทาง จะไม่เกิดขึ้นในยุคที่มีรถจักรไอน้ำในการเดินทาง) หรือแม้แต่สังคมโบราณที่มีสภาพแวดล้อมแตกต่างกัน เช่น อียิปต์ ก็จะสร้างสรรค์ศิลปะที่แตกต่างจากกรีกด้วย

เขาได้เสนอต่อไปว่า ความยากหรืออุปสรรคในการวิเคราะห์ศิลปะกรีกไม่ใช่เรื่องของการเชื่อมโยงระหว่างงานศิลปะกับพัฒนาการทางสังคม แต่อยู่ที่การพยายามทำความเข้าใจว่า เพราะเหตุใดศิลปะในยุคที่พัฒนาการทางสังคมยังอยู่ในขั้นเริ่มต้นอย่างสังคมกรีกนั้น ถึงยังคงมีเสน่ห์หรือแรงดึงดูดใจต่อคนในคริสต์ศตวรรษที่ 19 ซึ่งเป็นสังคมอุตสาหกรรมได้

มาร์กซ์พยายามอธิบายปัญหานี้ผ่านมโนทัศน์ของ “ความเป็นเด็ก” (childhood) โดยเปรียบว่าสังคมกรีกเปรียบเสมือนความเป็นเด็กของมนุษย์ (ซึ่งเป็นสิ่งที่มีเสน่ห์) ด้วยเหตุนี้ ศิลปะกรีกจึงยังคงมีเสน่ห์เนื่องเพราะ “ความเป็นเด็ก” ในตัวของมันลงรอยกับ “ความเป็นเด็ก” ที่ซ่อนอยู่ในทุกยุคสมัย¹⁰

แม้ว่าการอธิบายสภาพของศิลปะกรีกผ่านมโนทัศน์เรื่อง “ความเป็นเด็ก” จะยากแก่การทำความเข้าใจก็ตาม แต่สิ่งหนึ่งที่เห็นได้ชัดในบทนำชิ้นนี้คือ ข้อเสนอถึงความสัมพันธ์ระหว่างงานศิลปะกับ “ความเชื่อ” ที่เกิดจากโลกทางวัตถุของสังคมนั้น ๆ

การที่ทั้งรูปแบบและเนื้อหาของศิลปะกรีกยังคงมีเสน่ห์ต่อคนในสังคมอุตสาหกรรมในคริสต์ศตวรรษที่ 19 ได้นั้น แสดงให้เห็นว่าศิลปะกับสภาวะการผลิตของสังคมอาจไม่จำเป็นต้องสมดุลกันเสมอไป สังคมในยุคทาสอย่างสังคมกรีก กลับสามารถสร้างศิลปะที่มีเสน่ห์ต่อสังคมในยุคต่อมาได้ ดังที่ มาร์กาเร็ต เอ. โรส (Margaret A. Rose) ได้สรุปแนวคิดทางศิลปะของ มาร์กซ์ จาก Grundrisse นี้ว่า

1. ศิลปะได้พิสูจน์ให้เห็นถึงพัฒนาการที่ไม่สมดุล (unequal) ของสภาวะทางเศรษฐกิจและสภาวะทางศิลปะที่อยู่ภายในการผลิตของสังคม
2. จากการที่ศิลปะไม่จำเป็นต้องสมดุลกับพัฒนาการทางสังคมนี้เอง จึงเป็นเหตุผลที่ศิลปะกรีกยังคงมีเสน่ห์ และยังบอกเป็นนัยไว้ว่า บทบาทของศิลปะ

¹⁰ Ibid, p. 45.

ในประวัติศาสตร์ของมนุษย์ คือ การทำให้เราเข้าใจลักษณะทางประวัติศาสตร์ (historical character) ของการผลิตทางวัตถุและพัฒนาการทางสังคมของพวกเราเอง¹¹

ซึ่ง “ความไม่สมดุล” นี้เองคือความสัมพันธ์ที่ชัดเจนระหว่างศิลปะกับสังคม แม้ว่าศิลปะควรจะถูกศึกษาผ่านความสัมพันธ์และผลสะท้อนของเงื่อนไขทางวัตถุ แต่ขณะเดียวกัน ก็ไม่ควรมองความสัมพันธ์นี้ในลักษณะของเส้นขนานที่จะสอดคล้องกันตลอด¹²

Grundrisse อาจจะมีได้รับการตีพิมพ์ในช่วงชีวิตของมาร์กซ์ แต่ในอีก 2 ปีถัดมา (ค.ศ. 1859) เขาและเอนเงิลส์ได้เสนอแนวคิดทางด้านศิลปะและวรรณกรรม เมื่อครั้งที่ เฟร์ดินานด์ ลาซาลล์ (Ferdinand Lassalle) นักสังคมนิยมชาวเยอรมัน เขียนจดหมายขอให้พวกเขาวិจารณ์ละครเวทีของเขาเรื่อง Franz von Sickingen ซึ่งเล่าถึงซิกกินเก็น (Sickingen, 1481-1523) อัศวินกบฏในสงครามชาวนาช่วงครึ่งแรกของคริสต์ศตวรรษที่ 16

มาร์กซ์เข้าใจเจตนาของลาซาลล์ดีว่า ต้องการให้บทละครที่เกี่ยวกับการปฏิวัติในคริสต์ศตวรรษที่ 16 เรื่องนี้เป็นภาพสะท้อนของการปฏิวัติใน ค.ศ. 1848-1849 ที่ผ่านมา แต่เขาเห็นว่าซิกกินเก็นและฮุตเตน (Hutten) ผู้เป็นตัวละครเอกนั้น ได้เป็นทั้งกระบอกเสียงของแนวคิดการปฏิวัติและมีลักษณะของความเป็นปฏิภิกิริยาไปพร้อมๆ กัน นอกจากนี้เขายังเห็นว่าลาซาลล์มองข้ามลักษณะเฉพาะของการปฏิวัติแต่ละครั้ง จนทำให้ไม่เห็นความแตกต่างของการปฏิวัติในคริสต์ศตวรรษที่ 16 กับคริสต์ศตวรรษที่ 19¹³ ขณะที่เอนเงิลส์ก็เห็นว่าลาซาลล์ให้ความสนใจกับการเคลื่อนไหวของอัศวินอย่างซิกกินเก็นโดยมองข้ามเหตุการณ์ที่เป็นการเคลื่อนไหวของสามัญชนและชาวนาในเยอรมัน¹⁴

¹¹ Margaret A. Rose, *Marx's Lost Aesthetic: Karl Marx and the Visual Arts*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1984), p. 85.

¹² Ibid, p. 85. โรส ยังได้เสนอประเด็นทางสุนทรียศาสตร์ ของ *Grundrisse* ที่น่าสนใจอีกหลายประเด็น เช่นการวิเคราะห์ความสัมพันธ์และความขัดแย้งระหว่างข้อ 2, 6 และ 8 หรือมโนทัศน์ทางศิลปะของมาร์กซ์ที่เป็นการนำเอาแนวคิดแบบ “จิตนิยม” (idealist) ของ ชิลเลอร์ (Schiller) และ เฮเกิล (Hegel) มาเขียนใหม่ด้วยการใช้คำแบบ “วัตถุนิยม” โปรดดู Margaret A. Rose, *Marx's Lost Aesthetic*, pp. 83–96.

¹³ S.S. Prawer, *Karl Marx and World Literature*, pp. 214-215, 221. สำหรับจดหมายทั้งฉบับ ดูใน Ibid, pp. 213-216.

¹⁴ Karl Marx and Friedrich Engels, *Über Kunst und Literatur*, cited in Douwe

จากการที่เขาและองเกลส์วิจารณ์ถึงความไม่ถูกต้องของแง่มุมทางการเมืองที่ปรากฏในละครเวทีของลาซาลล์นั้น แสดงให้เห็นว่าพวกเขาก็มองว่างานศิลปะ (ในกรณีนี้คือละครเวที) อาจสามารถโฆษณาแนวคิดเรื่องการปฏิวัติได้ อย่างไรก็ตาม ทั้งมาร์กซ์และองเกลส์ไม่ได้ให้ความสำคัญกับการสร้างกฎเกณฑ์หรือทฤษฎีทางศิลปะวรรณกรรมในประเด็นเรื่องการปฏิวัติมากเท่าไรนัก สิ่งที่มาร์กซ์ให้ความสำคัญคือเนื้อหาของศิลปะและวรรณกรรมที่ควรจะต้องแสดงออกซึ่ง “ความจริงของชีวิต” (true of life) มากกว่าที่จะเป็นแค่เครื่องกระจายเสียง มันจะต้องแสดงตรรกะภายในและการกระทำทางสังคมของตัวละครที่คล้ายคลึงกับบุคคลในสังคมที่แท้จริง ดังนั้น สำหรับเขา นวนิยายของบัลซัค (Honore de Balzac, 1799-1850) หรือดิคเกนส์ ที่มีความเป็นรูปธรรมสากลซึ่งเปิดเผยความเคลื่อนไหวของชีวิตในศตวรรษที่ 19 ของฝรั่งเศสและอังกฤษจึงเป็นงานที่น่าชื่นชม¹⁵ อาจกล่าวได้ว่าแนวคิดทางวรรณกรรมของมาร์กซ์นั้น มีลักษณะของ “อรรถนิยม” (realism) มากกว่าที่จะเป็น “อรรถนิยมสังคมนิยม” (socialist realism)¹⁶

หลังจากมาร์กซ์เสียชีวิตไปแล้ว องเกลส์ ยังได้เสนอแนวคิดเกี่ยวกับการเขียนวรรณกรรมในจดหมายที่เขาเขียนถึง มินนา เคาทส์กี (Minna Kautsky) เมื่อ 26 พฤศจิกายน 1885 และ มาร์กาเร็ต ฮาร์คเนสส์ (Margaret Harkness) ในเดือนเมษายน 1888 เพื่อวิจารณ์งานของทั้งสองคน¹⁷

Fokkema and Elrud Ibsch, *Theories of Literature in the Twentieth Century*, fourth impression, (London: C. Hurst and Company, 1995), pp. 84-85. ลาซาลล์ ยังได้โต้ตอบมาร์กซ์ และ องเกลส์ ว่า ในทางประวัติศาสตร์แล้ว ชีคกินเกิน น่าจะมีความเป็นปฏิกิริยาน้อยกว่าที่ มาร์กซ์ คิด นอกจากนี้ ลาซาลล์ ยังมองว่า “ชีคกินเกิน” ของเขานั้น ไม่สามารถนำมาวัดได้ด้วยมาตรวัดในทางประวัติศาสตร์ แต่เป็นผลผลิตของกวีซึ่งน่าจะมีสิทธิ์สร้างวิบุรุษตามอุดมการณ์ของตนได้.

¹⁵ S.S. Prawer, *Karl Marx and World Literature*, p. 410.

¹⁶ นักวิจารณ์บางคน เช่น R.Wellek ได้ตีความว่าแนวคิดของมาร์กซ์เป็น “ธรรมชาตินิยม” (Naturalism) ซึ่งเป็นแขนงหนึ่งของอรรถนิยม แต่ S.S.Prawer ไม่เห็นด้วย และได้พยายามพิสูจน์ว่าแนวคิดของ มาร์กซ์ มีลักษณะของ อรรถนิยมแบบทั่วไป มากกว่า โปรดดู Ibid, pp. 401-410.

¹⁷ ข้อความที่การกล่าวถึงเนื้อหาในจดหมายทั้งสองฉบับนี้ อ้างอิงจาก Douwe Fokkema and Elrud Ibsch, *Theories of Literature in the Twentieth Century*, fourth impression (London: C. Hurst and Company, 1995), pp. 87— 89.

ความเห็นสำคัญในจดหมายถึง มินนา เคทส์กี คือความไม่พอใจในอคติทางการเมืองที่ปรากฏในนิยายของเธอ ซึ่งแม้ว่าเองเกลส์จะยอมรับสิ่งที่เรียกว่า “นวนิยายที่มีการโน้มน้าว” (tendentious literature) แต่เขาก็เชื่อว่า “การโน้มน้าว” นี้ไม่ควรจะมีการอธิบายทางการเมืองอย่างเปิดเผย “การโน้มน้าวต้องมีความชัดเจนจากสถานการณ์และการเคลื่อนไหว และไม่ควรที่จะอธิบายอย่างเปิดเผย; นักกวีจะต้องไม่บังคับผู้อ่านในปัจจุบันด้วยประวัติศาสตร์หรือทางออกในอนาคตของความขัดแย้งที่บรรยายโดยตัวเขา” อาจกล่าวได้ว่า หลักการของเองเกลส์นี้ แทบจะเป็นสิ่งที่ตรงกันข้ามกับแนวคิด “อัตถนิยมสังคมนิยม” ที่จะปรากฏในรัสเซียช่วงทศวรรษ 1930 เลยทีเดียว¹⁸

ส่วนเนื้อหาในจดหมายถึงเขาเขียนถึง มาร์กาเร็ต ฮาร์เคนสส์ นั้น เขามองว่าเธอควรจะให้ความสนใจกับข้อมูลในประวัติศาสตร์มากกว่าที่เป็นอยู่ และยกย่องรูปแบบทางวรรณกรรมแบบ “อัตถนิยม” (realism) ที่ซื่อสัตย์ต่อความจริง

การซื่อสัตย์ต่อความเป็นจริงนี้ได้นำไปสู่การชื่นชมต่อการบรรยายสภาพความจริงโดยไม่จำเป็นต้องพิจารณาถึงอุดมการณ์ทางการเมืองของผู้เขียน ดังที่มาร์กซ์และเองเกลส์ได้ชื่นชมบัลซัคในการบรรยายภาพของสังคมฝรั่งเศส ทั้งๆ ที่จุดยืนทางการเมืองของบัลซัคเป็นแบบอนุรักษนิยม แนวคิดนี้คือสิ่งที่เรียกว่า “ทฤษฎีความไม่ลงรอย” (discrepancy theory) ซึ่งหมายความว่า การวิจารณ์วรรณคดีแบบลัทธิมาร์กซ์จะเปิดเผยความหมายของตัวงานโดยไม่จำเป็นต้องใส่ใจในเจตนาหรืออุดมการณ์ของผู้เขียน¹⁹

อย่างไรก็ตาม สารสำคัญที่สุดของแนวคิดทางศิลปะแบบลัทธิมาร์กซ์เห็นจะได้แก่การมองศิลปะภายใต้ความสัมพันธ์ทางสังคมและเงื่อนไขของสภาวะทางการผลิต ซึ่งจะเป็นฐานคิดสำคัญของการวิเคราะห์, วิพากษ์ และประเมินค่างานศิลปะวรรณกรรมในแนวทางลัทธิมาร์กซ์ต่อไป

¹⁸ Ibid, p. 88.

¹⁹ Frank Kermode, *History and Value*, cited in Alex Callinicos, “Marxism and Literary Criticism,” in *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. 9 (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), p. 90.

จากวรรณคดีของชนชั้นกรรมาชีพสู่อัตถนิยมสังคมนิยม: ไขว่คว้ากับการถกเถียงเรื่องวรรณกรรม

แม้ว่ามาร์กซ์จะเริ่มเสนอแนวคิดทางศิลปะและวรรณกรรมตั้งแต่ช่วงกลางศตวรรษที่ 19 แต่แนวคิดของเขาในส่วนนี้ค่อนข้างจะกระจัดกระจาย งาน *Grundrisse* ไม่เคยได้รับการตีพิมพ์ในช่วงชีวิตของเขา ขณะที่จดหมายที่เขาวิจารณ์นวนิยาย *Mysteries of Paris* ของ Engene Sue และละคร *Franz von Sickingen* ของลาซาลล์ ตลอดจนจดหมายที่เองเกลส์เขียนถึง มินนา เคาทส์กี และ มาร์กาเรต ฮาร์เคนส นั้น ก็เป็นจดหมายส่วนตัวที่ได้รับการตีพิมพ์ขึ้นในภายหลัง

จึงอาจกล่าวได้ว่า ในช่วงชีวิตของมาร์กซ์และเองเกลส์ แนวคิดทางศิลปะและวรรณกรรมอาจไม่ใช่ประเด็นสำคัญและไม่เป็นที่รู้จักของสาธารณชนมากนัก เมื่อเทียบกับมโนทัศน์อื่น แต่แนวคิดนี้เริ่มได้รับความสนใจมากขึ้นในกลุ่มนักทฤษฎีของขบวนการสากลที่ 2 (Second International, 1889-1914)

จาก “ทฤษฎีความไม่ลงรอย” (discrepancy theory) ที่ให้ความสำคัญต่อ “ความหมาย” ของตัวงานอันไม่จำเป็นต้องไปในทิศทางเดียวกับเจตนาของผู้เขียน ได้นำไปสู่การให้ความสำคัญกับ “เนื้อหา” มากกว่า “รูปแบบ” เพราะในฐานคิดนี้ “เนื้อหา” กลายเป็นสิ่งสำคัญที่จะต้องถูกตีความออกมา ดังนั้น นักทฤษฎีของขบวนการสากลที่ 2 อย่าง คาร์ล เคาทส์กี (ผู้ซึ่งนำ *Grundrisse* มาตีพิมพ์ใน ค.ศ. 1903) หรือ จี. วี. เพลคานอฟ (G.V. Plekhanov, 1856-1918) จึงอภิปรายถึงวรรณกรรมว่าเป็นสิ่งที่เปิดเผยการพึ่งพาของตัวมันต่อเงื่อนไขทางวัตถุ²⁰ อย่างไรก็ตาม เพลคานอฟ ก็ยังไม่ไว้วางใจในการที่จะให้นักเขียนเป็นผู้เผยแพร่โฆษณาทางการเมืองสักเท่าไรนัก²¹

ผู้ที่เริ่มมองว่าวรรณกรรมควรจะเป็นกลไกสำคัญในการเผยแพร่อุดมการณ์ทางการเมืองและมีส่วนสำคัญในการปฏิบัติอย่างจริงจัง น่าจะเป็น วิ.ไอ. เลนิน

²⁰ Alex Callinicos, “Marxism and Literary Criticism,” *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. 9 (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), p. 90.

²¹ Peter Demetz, *Marx, Engels, and the Poets*, translated, cited in Douwe Fokkema and Elrud Ibsch, *Theories of Literature in the Twentieth Century*, fourth impression (London: C. Hurst and Company, 1995), p. 102.

(V.I. Lenin นามปากกาของ Vladimir Ilyich Ulyanov, 1876-1924) ซึ่งได้เสนอ
ลักษณะของ “วรรณคดีของชนชั้นกรรมาชีพ” ไว้อย่างชัดเจนในบทความ “การ
จัดตั้งพรรคและวรรณคดีของพรรค” (Party Organisation and Party Literature)
ที่ตีพิมพ์ใน ค.ศ. 1905 ว่า

...นี่จะเป็นวรรณคดีที่เป็นอิสระ เพราะมิใช่ความละโมภหรือความมัก
ใหญ่ใฝ่สูง แต่เป็นความคิดสังคมนิยมและความเห็นอกเห็นใจประชาชนผู้
ใช้แรงงาน ซึ่งจะชักจูงพลังใหม่มาสู่ขบวนการของคนกระบวนแล้วกระบวนเล่า
นี่จะเป็นวรรณคดีที่เป็นอิสระ เพราะมันมิใช่จะรับใช้พวกคุณนายซึ่งมีชีวิต
อยู่อย่างอัมพมัมหรือรับใช้ “คนชั้นสูงไม่กี่หมื่นคน” ซึ่งเบียดเบียน
เหลือทนและอ้วนจนเป็นทุกข์ หากจะรับใช้ประชาชนผู้ใช้แรงงานเรือนแสน
เรือนล้านซึ่งเป็นสมบัติของประเทศชาติ เป็นพลังและเป็นอนาคตของ
ประเทศชาติ นี่จะเป็นวรรณคดีที่เป็นอิสระ ซึ่งจะช่วยให้ผลสำเร็จสูงสุดของ
ความคิดปฏิวัติของมวลมนุษย์ อุดมสมบูรณ์ขึ้นด้วยความชัดเจนและงาน
อันมีชีวิตชีวาของชนชั้นกรรมาชีพแห่งสังคมนิยม และจะสร้างบทบาทที่มี
ต่อกันอยู่เสมอระหว่างความชัดเจนในอดีต (บรรลूसังคมนิยมวิทยาศาสตร์
ซึ่งได้พัฒนาสังคมนิยมจากรูปแบบเพื่อฝันในสมัยแรกเริ่ม) กับความ
ชัดเจนในปัจจุบัน (การต่อสู้ของบรรดาสหกรรมกรที่กำลังดำเนินอยู่ใน
ปัจจุบัน)²²

ในแง่นี้ วรรณกรรมจึงไม่ได้เป็นเพียงแค่สิ่งที่เผยให้เห็นถึงวิถีการผลิต
และสภาพชีวิตของสังคมในอดีตอีกต่อไป แต่ถูกมองว่าจะมีบทบาทสำคัญในการ
ปฏิบัติ (ไม่ว่ามันจะมีบทบาทในความเป็นจริงมากหรือน้อยเพียงไรก็ตาม) และ
แนวคิดที่มองว่าศิลปะวรรณกรรมกับสภาพทางสังคมอาจไม่จำเป็นต้องสมดุลกัน -ดัง
ที่ มาร์กซ์ เคยเสนอไว้ใน *Grundrisse*- จะไม่ได้รับความสำคัญในวิธีคิดแบบนี้ เนื่องจาก
เพราะหากจะสร้างสรรค์วรรณกรรมปฏิบัติหรือวรรณกรรมของชนชั้นกรรมาชีพ
จำเป็นจะต้องมีฐานคิดเบื้องต้นว่า งานสร้างสรรค์เหล่านี้จะต้อง “ถูกทำให้สมดุล”

²² ผู้เขียนไม่สามารถหาบทความชิ้นนี้ได้ ข้อความของเลนินนี้จึงอ้างอิงมาจาก เหม
เจอดุง, บทนิพนธ์คัดสรรชุดที่ 3 ว่าด้วยงานวัฒนธรรม (กรุงเทพฯ: นกฮูก, 2545), หน้า 75.

กับสภาพสังคมในขณะนั้น

เลนินได้ต่อยอดแนวคิดทางวรรณคดีของตนผ่านการวิพากษ์วิจารณ์ลีโอ ตอลสตอย (Leo Tolstoy, 1828-1910) นักเขียนคนสำคัญของรัสเซียอยู่หลายบทความตั้งแต่ ค.ศ. 1908—1911 โดยเขาได้แสดงให้เห็นถึงความขัดแย้งบางประการที่ปรากฏในงานเขียนและทฤษฎีของตอลสตอย ที่ด้านหนึ่ง เป็นศิลปินผู้ยิ่งใหญ่ที่สามารถวาดภาพชีวิตชาวรัสเซีย, มีการประท้วงความผิดพลาดและการหลอกลวงทางสังคมชนิดที่ทรงพลัง หนักแน่น และจริงใจ, วิพากษ์วิจารณ์การเอารัดเอาเปรียบของทุนนิยม, ประณามความรุนแรงของทางการ, เปิดโปงความขัดแย้งของสังคม ฯลฯ ขณะที่ในอีกด้านหนึ่งก็เป็น “เจ้าที่ดินบ้า สิ่งสู่ด้วยพระไครสต์,” “เรามี ‘พวกตอลสตอย’ ที่ฟุ่มเฟือยน้ำลายกระเซ็น,” “เรามีเทศนาบ้าบอ ‘ไม่ต้านชั่ว’ ด้วยความรุนแรง,” “เรามีเทศนาคำสอนของสิ่งหนึ่งในสิ่งที่น่ารังเกียจที่สุดบนโลกใบนี้ นั่นคือ ศาสนา”²³

สำหรับเลนินแล้ว คุณค่าในงานของตอลสตอยจึงเป็นไปตามเงื่อนไขของรัสเซียในคริสต์ศตวรรษที่ 19 กล่าวคือ ในจุดยืนด้านประวัติศาสตร์ งานของตอลสตอยควรได้รับความชื่นชมในฐานะ “กระจกเงา” หรือ “ภาพสะท้อน” ของเงื่อนไขขัดแย้งเหล่านั้น โดยเฉพาะการคัดค้านของลัทธิทุนนิยมในช่วงนั้น แต่ในขณะเดียวกัน หากกล่าวบนจุดยืนของ “ขบวนการชนชั้นแรงงานและลัทธิสังคมนิยมในปัจจุบัน” ตอลสตอย ยังคงมีด้านที่ละทิ้งและตัดขาดจากการเมือง และไม่อาจเข้าใจถึงการเคลื่อนไหวของขบวนการกรรมกรได้

งานวรรณกรรมที่เลนินชื่นชมอย่างมากในช่วงเวลานั้น คือเรื่อง “แม่” ของแมกซิม กอร์กี้ (Maxim Gorky นามปากกาของ Alexi Maximovich Peshkov, 1868-1936) ที่ตีพิมพ์ในปี 1907 และถูกยกย่องว่าเป็น “นวนิยายชนชั้นกรรมาชีพเรื่องแรก” นอกจากนี้มันยังถูกมองว่าเป็นต้นแบบของวรรณกรรมในสกุล “อัตถนิยมสังคมนิยม” (socialist realism) ซึ่งจะเป็นสกุลมาตรฐานของงานเขียนโซเวียตในเวลาต่อมาอีกด้วย²⁴

²³ วี.ไอ. เลนิน, จาก เลนิน ถึง ตอลสตอย (กรุงเทพฯ: นกฮูก, 2544), หน้า 4-5.

²⁴ ประทีป นวทัศน์, “80 ปี เรื่อง “แม่” ที่มีปัญหา,” ถนนหนังสือ 4, 11 (พฤษภาคม 2530): 23.

หลังการปฏิวัติรัสเซียประสบความสำเร็จใน ค.ศ. 1917 การอภิปรายด้านวรรณกรรมก็ยังคงดำรงอยู่โดย เอ.เค. โวโรนสกี (A.K. Voronskij) บรรณาธิการของนิตยสาร *Krasnaja nov* (Red Virgin Soil) และ เอ.วี. ลูนาคาร์สกี (A.V. Lunarskij) ซึ่งเป็นหัวหน้าฝ่ายการศึกษาของประชาชน (People's Commissariat for Education) เห็นว่านักเขียนควรศึกษางานเขียนระดับ “คลาสสิก” ของยุโรปเพื่อเป็นพื้นฐานในการสร้างวัฒนธรรมใหม่ โดยเฉพาะลูนาคาร์สกีนั้น ได้เสนอว่าความสัมพันธ์ระหว่างงานวรรณกรรมและฐานคิดทางเศรษฐกิจเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นโดยบังเอิญและไม่ตายตัว นักเขียนควรมีอิสระในการแสดงออกซึ่งความคิดและความรู้สึกของเขา ซึ่งแนวคิดนี้ ทำให้เขาถูกนักเขียนในกลุ่มโปลีตกุลต์ หรือ Proletkul't โจมตี ถึงกับกล่าวว่า ลูนาคาร์สกี เป็น non-Bolshevik²⁵

สำหรับกลุ่ม Proletkul't (Proletarskaja kul'tura-Glorification of Proletariat) นั้น เป็นการรวมตัวของกลุ่มศิลปินสมัครเล่นหลายแขนงที่สนใจในการศึกษาชนชั้นกรรมาชีพซึ่งก่อตั้งขึ้นที่เมืองเปโตรกราดในเดือนกันยายน 1917 (Petrograd ปัจจุบันคือ St. Petersburg) และเริ่มมีอิทธิพลในวงการศิลปะและวรรณกรรมตั้งแต่ช่วงต้นทศวรรษ 1920 โดยมีการออกวารสารถึง 20 ปก มีกลุ่มของนักเขียนที่สังกัดองค์กรนี้ถึง 150 กลุ่ม ซึ่งรวมจำนวนสมาชิกทั้งหมดกว่า 40,000 คน หลักการที่สำคัญของกลุ่มนี้คือการให้ความสำคัญกับบทบาทนำของวัฒนธรรมชนชั้นกรรมาชีพโดยปฏิเสธมรดกทางวัฒนธรรมของชนชั้นอื่นทั้งหมด เนื่องจากงานเหล่านั้นได้จบภาระหน้าที่ทางประวัติศาสตร์ไปแล้ว นักทฤษฎีคนสำคัญของกลุ่มนี้ คือ Aleksandr Bogdanov, Pavel Lebedev-Polyansky, V.F. Pletnyov เป็นต้น²⁶

นอกจากกลุ่ม Proletkul't แล้ว นักทฤษฎีคนสำคัญของบอลเชวิคอย่าง ลีออน ทรอตสกี (Leon Trotsky, 1879-1940) ก็ได้ให้ความสำคัญกับแนวคิดทางวรรณกรรมเช่นกัน เขาได้เขียน *Literature and Revolution* ใน ค.ศ. 1924 เพื่อแสดงจุดยืนต่อปัญหานี้ โดยทรอตสกีเห็นว่าคุณสมบัติสำคัญที่นักเขียนพึงมีได้แก่

²⁵ Douwe Fokkema and Elrud Ibsch, *Theories of Literature in the Twentieth Century*, p. 102.

²⁶ <<http://www.artnet.com/library/06/0698/T069810.ASP>>, Retrieved April 9, 2006.

“ลักษณะเฉพาะตัว” (spontaneity), “ความแท้จริง” (authenticity), “ความซื่อสัตย์” (honesty) และ “เจตจำนงที่แข็งแกร่ง” (strong will) เขาเชื่อว่างานเขียนที่มีคุณค่าจะต้องสร้างขึ้นอย่างอิสระและไม่เขียนตามคำเรียกร้องของผู้เป็นนาย, ชนชั้น, รัฐ หรือแม้แต่พรรค ถึงแม้ว่านักเขียนจะมีได้เป็นอิสระจากสิ่งเหล่านี้ได้อย่างเด็ดขาดก็ตาม แต่อย่างน้อยก็ควรจะซื่อสัตย์ต่อบางสิ่งบางอย่างที่เขายึดถือ ดังนั้นสำหรับทروتสกี นักเขียนอย่าง เกอเธ่ (Johann von Goethe, 1749-1832), บัลซัค หรือ ตอลสตอย จึงเป็นนักเขียนที่ดี แม้ว่าจะมีอุดมการณ์แบบอนุรักษนิยมหรืออนุรักษนิยมก็ตาม²⁷

แต่ “ความเป็นอิสระ” ของนักเขียนไม่ได้หมายความว่าไม่สนใจหรือละเลยต่อการเป็นพันธมิตรของขบวนการชนชั้นกรรมาชีพแต่ประการใด ทروتสกีเคยวิจารณ์แนวคิดทางวรรณกรรมแบบ “รูปลักษณ์นิยม” (Formalist) ซึ่งให้ความสำคัญกับการวิเคราะห์รูปแบบไว้อย่างรุนแรง เพราะสำหรับทروتสกีแล้ววรรณกรรมที่ดีนั้น ไม่เพียงแต่ให้ความบันเทิงเท่านั้น แต่จะต้องมี “เนื้อหา” ที่กระตุ้นความคิดและความสามารถในการวิพากษ์ ตลอดจนให้ความรู้เกี่ยวกับมนุษย์และสังคมแก่ผู้อ่านไปด้วย²⁸

อย่างไรก็ตาม ทروتสกีก็ไม่เห็นด้วยกับกลุ่ม Proletkul't ที่มุ่งแต่จะสร้าง “วัฒนธรรมของกรรมาชีพ” อันจะทำให้รูปแบบทางศิลปะอันแตกต่างหลากหลายของยุคทุนนิยม ซึ่งควรจะกลายเป็นส่วนหนึ่งของสภาวะทางเศรษฐกิจและสังคมแบบคอมมิวนิสต์ต้องหายไป ทั้ง ๆ ที่วัฒนธรรมของชนชั้นกลางจะสามารถรองรับและช่วยเหลือชนชั้นกรรมาชีพไม่ให้ตกอยู่ในภาวะล้าหลังได้²⁹

ต่อมาทروتสกีต้องออกนอกประเทศจากความขัดแย้งทางการเมืองระหว่างเขากับสตาลิน ส่วนกลุ่มสำนักคิดด้านศิลปะวรรณกรรมแนวอื่น เช่น Formalist ก็ถูกกวาดล้างและต้องหลบหนีออกนอกประเทศเช่นกัน ขณะที่กลุ่ม Proletkul't ตลอดจนกลุ่มของนักเขียนและศิลปินอื่น ๆ ที่ไม่ได้อยู่ในการควบคุมของพรรคจะถูกยกเลิกไปใน ค.ศ. 1932 และมีการรวมนักเขียนเข้าไว้เป็นองค์กรเดียวภายใต้การ

²⁷ Ernest Mandel, *Trotsky as Alternative* (New York: Verso, 1995), pp. 158-159.

²⁸ Ibid, pp. 160-162.

²⁹ Alex Callinicos, “Marxism and Literary Criticism,” *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. 9, p. 91.

ควบคุมของพรรคคือ “สหภาพนักเขียนโซเวียต” (The Union of Soviet Writers)

ในการประชุมครั้งแรกของสหภาพนักเขียนโซเวียต ได้มีการเสนอหลักการ Socialist Realism หรือ “อัตถนิยมสังคมนิยม” ขึ้นในฐานะแนวทางของการสร้างสรรค์งานศิลปะทุกแขนงอย่างเป็นระบบ³⁰ ผ่านความเห็นชอบของสตาลิน (Joseph Stalin, 1879-1953), บุการิน (Nikolai Bukharin, 1888-1938), กอร์กี และ ชดานอฟ (A.A. Zhdanov, 1896-1948) แนวคิดนี้เรียกร้องให้ศิลปะทุกแขนงจะต้องพรรณนาหรือนำเสนอการต่อสู้ของมนุษย์เพื่อนำไปสู่ชีวิตที่ดีกว่าด้วยกระบวนการทางสังคมนิยม ภาพของชนชั้นกรรมาชีพจะต้องถูกนำเสนอในลักษณะของ “วีรบุรุษ” ตาม “ความเป็นจริง” ซึ่งการนำเสนอภาพของกรรมาชีพในลักษณะนี้ จะเข้าถึงได้ก็ต่อเมื่อนักเขียนเป็นผู้รู้จักชีวิต เพื่อจะได้ถ่ายทอดความเป็นจริงออกมาในรูปของงานศิลปะ

“ความเป็นจริง” ที่ว่านี้ มิได้ถ่ายทอดออกมาเพียงแค่ว่า “ความเป็นจริงทางภววิสัย” (objective reality) เท่านั้น แต่จะต้องถ่ายทอดความเป็นจริงออกมาภายใต้พัฒนาการทางการปฏิวัติของตัวมันเอง (its revolutionary development) หรือกล่าวอีกนัยหนึ่ง “ความเป็นจริง” ในที่นี้ จะต้องเสนออุดมการณ์ปฏิวัติเพื่อส่งเสริมแนวคิดสังคมนิยมในหมู่ชนชั้นกรรมาชีพให้มากยิ่งขึ้น อย่างไรก็ตาม แม้ว่าแนวคิดนี้จะยืนอยู่บนฐานของแนวคิดแบบวัตถุนิยม แต่ชดานอฟก็ยืนยันว่า แนวคิดนี้มิได้เป็นปฏิปักษ์กับแนวทาง “จินตนิยม” (romanticism) เสียทีเดียว แต่เป็นแนวทางจินตนิยมแบบใหม่ซึ่งเขาใช้คำว่า จินตนิยมปฏิวัติ (revolutionary romanticism)³¹

คำประกาศนี้ได้ตีพิมพ์ใน *The Literary Gazette* ซึ่งเป็นหนังสือพิมพ์ของสหภาพนักเขียนโซเวียต ซึ่งนอกจากเสนอหลักเกณฑ์ในการสร้างสรรค์วรรณกรรมแล้ว มันยังมีหน้าที่ในการ “วิพากษ์” งานเขียนที่มิได้ทำตามนโยบาย “อัตถ

³⁰ วลีนี้จะเคยถูกเสนอก่อนหน้านี้จากคำกล่าวของสตาลินในการประชุมสมัชชาครั้งที่ 17 ค.ศ. 1932 อย่างไรก็ตาม ครั้งแรกที่มีการนำเสนอแนวคิดนี้เป็นระบบน่าจะเป็นการประชุมของสหภาพนักเขียนโซเวียตใน ค.ศ. 1934.

³¹ A. Zhdanov, cited in Margaret A. Rose, *Marx's Lost Aesthetic*, pp. 145-147. โรสยังได้เสนอถึงความลึกลับในหลักการอัตถนิยมสังคมนิยมของชดานอฟ รวมถึงความคลุมเครือเรื่องคำนิยามของจินตนิยมแบบเก่าและแบบใหม่ด้วย โปรดดู หน้า 146-150.

นิยมสังคมนิยม” นี้อีกด้วย³² และหลักการนี้เอง ที่จะส่งอิทธิพลสำคัญต่อแนวคิดทางวรรณกรรมในขบวนการปฏิวัติสังคมนิยมครั้งแรกของทวีปเอเชีย... การปฏิวัติสังคมนิยมจีน

แนวรบทางวัฒนธรรม :

แนวคิดทางวรรณกรรมของจีน

การเคลื่อนไหวทางศิลปะและวรรณคดีของจีนมีจุดเริ่มต้นที่สำคัญจากความผิดหวังของกลุ่มนักศึกษาที่มีต่อรัฐบาลปักกิ่ง เนื่องเพราะการปฏิวัติใน ค.ศ. 1911 ไม่ได้นำไปสู่ความเป็นเอกภาพของชาติและหยุดการรุกรานของต่างชาติ นอกจากนี้ ยังไม่พอใจที่รัฐบาลยอมเซ็นสัญญาสันติภาพและยอมรับข้อเรียกร้องของญี่ปุ่น ทั้งทางด้านเศรษฐกิจและสิทธิในการถือครองที่ดินแถบมณฑลชานตงในเดือน มีนาคม 1919 ความไม่พอใจในความอ่อนแอและทุจริตของรัฐบาลแผ่ขยายไปในหมู่นักศึกษาและปัญญาชนทั่วไปจนปะทุขึ้นในวันที่ 4 พฤษภาคมปีเดียวกัน ในวันนั้นกลุ่มนักศึกษาได้ตัดสินใจเดินขบวนประท้วงรัฐบาลทั้งที่ปักกิ่งและเมืองใหญ่อื่นๆ การเคลื่อนไหวนี้ต่อมาจะถูกเรียกว่า “เหตุการณ์ 4 พฤษภาคม” พร้อมทั้งถูกพิจารณาว่าเป็น “การปฏิวัติทางวรรณกรรม” (Literary Revolution)³³ เนื่องเพราะ

³² <<http://www.spartacus.schoolnet.co.uk/RUSwriters.htm>>, Retrieved April 9, 2006. นักเขียนหลายคน เช่น Yevgeni Zamyatin, Isaac Babel, Boris Pilnyak, Nikolai Tikhonov, Mikhail Slonimski, Vsevolod Ivanov, Victor Serge, Vladimir Mayakovsky, Sergei Yesenin, Konstantin Fedin, Victor Shklovsky, Mikhail Zoshchenko and Alexander Solzhenitsyn ต้องหลบหนีออกนอกประเทศ, ฆ่าตัวตาย หรือถูกส่งไปค่ายกักกันเพราะไม่ยอมทำตามนโยบายอัตถนิยมสังคมนิยมนี้.

³³ วลี “การปฏิวัติทางวรรณกรรม” ถูกใช้มาแล้วก่อนหน้านี้โดย Hu Shi ในบทความ “คำแนะนำบางประการในการปฏิรูปวรรณคดี” (Some Tentative Suggestion for Reform of Literature) ที่ตีพิมพ์ในนิตยสาร New Youth ในเดือนมกราคม ค.ศ. 1917 โดย Hu Shi ได้วางหลัก 8 ประการในการเขียนเพื่อปฏิรูปวรรณกรรมจีน สำหรับหลัก 8 ประการนี้ โปรดดู Wong Yoon Wah, Essays on Chinese Literature, (Singapore: Singapore University Press, 1988), p. 39-51.

เหตุการณ์นี้ได้นำไปสู่ความเคลื่อนไหวทางวัฒนธรรมมากมาย โดยเฉพาะการออกนิตยสารด้านวรรณกรรมจำนวนมาก และในภายหลัง วันที่ 4 พฤษภาคมนี้ จะถูกกำหนดให้เป็น “วันวรรณคดี” ของจีนอีกด้วย

ผลสะท้อนจากเหตุการณ์ 4 พฤษภาคม นี้ นอกจากจะทำให้เกิดการเติบโตของนักเขียนและนิตยสารทางวรรณกรรมจำนวนมากแล้ว ยังนำไปสู่การศึกษาความคิดทางวรรณกรรมของตะวันตก เช่น กลุ่ม “องค์กรวรรณกรรม” (Literary Association) ที่เกิดจากการรวมตัวกันของกลุ่มนักเขียนและนักวิชาการของปักกิ่ง และเซี่ยงไฮ้ในปี 1920 เช่น Chou Tso-jen, Shen Yen-ping, Cheng Chin-to, Keng Chi-Chih เป็นต้น กลุ่มนี้ได้ออกนิตยสาร *The Short Story* (1921-1932) ซึ่งมีส่วนสำคัญต่อพัฒนาการของนักเขียนเรื่องสั้นจีนจำนวนมาก และยังได้สนับสนุนแนวเขียนแบบ “อัตถนิยม” (realism) ในเรื่องสั้นจีนอีกด้วย โดยมีหลักการเบื้องต้นคือ ให้ความสนใจต่อแนวคิด “มนุษยธรรม” (humane) ในงานเขียนแนวอัตถนิยมของตะวันตกในคริสต์ศตวรรษที่ 19 และให้ความสำคัญกับหลักการ “วรรณคดี มนุษยธรรม” (humane literature)

องค์กรวรรณกรรมยังได้สนับสนุนงานแปลจากตะวันตก ซึ่งไม่เฉพาะนักเขียนยุโรปหรืออเมริกาเท่านั้น แต่ยังมีการแปลงานของนักเขียนรัสเซียอย่าง ตูร์กานอฟ (Ivan Tugenev, 1818-83), ตอลสตอย ฯลฯ รวมถึงนักเขียนจากยุโรปตะวันออก เช่น โปแลนด์, ฮังการี และเชกโกสโลวาเกีย นอกจากนี้ *The Short Story* ยังได้เป็นเวทีของนักเขียนจีนหลายคนที่จะมีชื่อเสียงในกาลต่อมา ไม่ว่าจะเป็นเหมาตุน (Mao Tun), ปาจิน (Pa Chin), ดิงหลิง (Ting Ling) เป็นต้น³⁴

นอกจากการศึกษางานวรรณกรรมแบบอัตถนิยมของตะวันตกในกลุ่มองค์กรวรรณกรรมแล้ว ในช่วงเวลาเดียวกัน ยังมีกลุ่ม “สังคมสร้างสรรค์” (The Creation Society) ซึ่งเป็นการรวมตัวของกลุ่มนักศึกษาจีนในญี่ปุ่น และได้ออกนิตยสาร *Creation Quarterly* ซึ่งเป็นนิตยสารรายสามเดือนในปี 1922 ในช่วงแรกนิตยสารฉบับนี้มีวัตถุประสงค์หลักเพื่อท้าทาย *The Short Story* ของกลุ่มองค์กรวรรณกรรม ด้วยการสนับสนุนแนวคิดแบบ “จินตนิยม” ต่อมา กลุ่มนี้ยังออกนิตยสารอีกหลายฉบับ เช่น *Creation Daily*, *Creation Weekly* เป็นต้น นักเขียน

³⁴ C.T. Hsia, *A History of Modern Chinese Fiction*, second edition (London: Yale University Press, 1971), pp. 55–57.

คนสำคัญของกลุ่มนี้คือ กว๋อโมะโยะ (Kuo Mo Jo), Yu Ta-fu, Chang Tzu-p'ing, Ch'eng Fang-wu เป็นต้น

ในช่วงกลางทศวรรษ 1920 กลุ่ม “สังคมนิยมสร้างสรรค์” ได้เริ่มมีแนวคิดเอนเอียงไปทางลัทธิมาร์กซ์ โดยเริ่มปรากฏอิทธิพลของแนวคิดนี้ในนิตยสาร *The Deluge* ของกลุ่ม และเริ่มแสดงออกอย่างชัดเจนยิ่งขึ้นใน ค.ศ. 1926 ผ่านนิตยสาร *Creation Monthly* ที่มีบทความอย่าง “การปฏิวัติและวรรณคดี” (Revolution and Literature) ของ กว๋อโมะโยะ หรือบทความ “จากการปฏิวัติวรรณกรรมสู่วรรณคดีปฏิวัติ” (From Literary Revolution to a Revolutionary Literature) ของ Ch'eng Fang-wu³⁵

กลุ่ม “สังคมนิยมสร้างสรรค์” นี้ได้ปิดตัวลงในปี 1929 ตามคำสั่งของรัฐบาลก๊กมินตั๋ง ขณะที่กลุ่ม “องค์กรวรรณกรรม” ต้องยุติบทบาทของตนจากการที่โรงพิมพ์ถูกทิ้งระเบิดในสงครามระหว่างจีนและญี่ปุ่นช่วงต้นทศวรรษ 1930 แต่นักเขียนคนสำคัญของสองกลุ่มนี้จะยังคงมีบทบาทในการถกเถียงด้านวรรณกรรมจีนต่อไปในทศวรรษ 1930

นอกจากสองกลุ่มข้างต้นแล้ว นักเขียนจีนบางคนที่ได้ไปศึกษาที่รัสเซียในช่วงต้นทศวรรษ 1920 อย่าง Chiang Kuang-tz'u ได้มีส่วนสำคัญในการปลุกเร้าให้สร้างสรรค์งาน “วรรณคดีปฏิวัติ” (revolutionary literature) ด้วยเช่นกัน ทั้งจากการเขียนบทความอย่าง “ปฏิวัติกรรมาชีพและวัฒนธรรม” (Proletarian Revolution and Culture) ซึ่งตีพิมพ์ใน *New Youth* ในปี 1924 หรือ “สังคมจีนปัจจุบันและวรรณคดีปฏิวัติ” (The Present-day Chinese Society and Revolutionary Literature) ซึ่งตีพิมพ์ใน *Awakening* ในปี 1925 รวมถึงเริ่มมีการสร้างสรรค์งานวรรณกรรมต่างๆ ในแนวทางนี้อีกด้วย³⁶

จึงอาจกล่าวได้ว่า แนวคิดทางวรรณกรรมทั้งแบบอัตถนิยมจากตะวันตกและแบบลัทธิมาร์กซ์จากโซเวียตได้เข้ามาสู่จีนในช่วงทศวรรษ 1920 นี้ และในช่วงทศวรรษ 1930 หลักการ “อัตถนิยมสังคมนิยม” ของโซเวียตก็ได้เป็นที่ยอมรับกันทั่วไปในหมู่นักเขียนจีน³⁷ รวมถึงมีอิทธิพลต่อนักเขียนจีนคนสำคัญหลายคน เช่น

³⁵ Ibid, pp. 93-95.

³⁶ Ibid, p. 258.

³⁷ Ibid, p. 161.

เหมาตัน, Chang T'ien-i นอกจากนี้ยังเริ่มมีกลุ่มนักเขียนที่สนับสนุนพรรคคอมมิวนิสต์และการเขียนแบบคอมมิวนิสต์ มีบทความเกี่ยวกับการเขียน “วรรณกรรมปฏิวัติ” ออกมาเป็นจำนวนมากและโจมตีนักเขียนกลุ่มอื่นที่ไม่ยอมรับแนวทางนี้ ในช่วงปลายทศวรรษ 1920 ก็ได้มีนักเขียนกลุ่มหนึ่งก่อตั้ง “กลุ่มนักเขียนปีกซ้าย” (The League of Left Wing Writer) โดยมีหลู่ซิ่น (Lu Hsun, 1881-1936) และเหมาตันเป็นผู้นำ นักเขียนบางคนอย่างดังหลังก็ได้สมัครเป็นสมาชิกพรรคคอมมิวนิสต์จีนในช่วงต้นทศวรรษ 1930

ในช่วงก่อนสงครามระหว่างจีนกับญี่ปุ่น พรรคคอมมิวนิสต์จีน ยังคงควบคุมแนวคิดด้านศิลปะและวรรณกรรมได้เฉพาะในพื้นที่ของตนเท่านั้น แต่เมื่อสงครามระหว่างจีนกับญี่ปุ่นเปิดฉากขึ้น ทำให้ศิลปินและนักเขียนจากพื้นที่อื่นโดยเฉพาะจากเซี่ยงไฮ้ได้หลั่งไหลมาที่เยนอานซึ่งเป็นฐานที่มั่นของพรรคคอมมิวนิสต์จีนเป็นจำนวนมาก และทำให้มีการก่อตั้ง “องค์กรนักเขียนจีนต่อต้านผู้รุกราน” (Chinese Writer's Anti-aggression) ขึ้นใน ค.ศ. 1936 ภายใต้การนำของ พรรคคอมมิวนิสต์จีน สมาชิกส่วนใหญ่ของกลุ่มนี้มาจาก “กลุ่มนักเขียนปีกซ้าย” เดิม ซึ่งสลายกลุ่มไปในช่วงไม่กี่เดือนก่อนหน้านั้นเพราะภัยสงคราม³⁸ กลุ่ม “องค์กรนักเขียนจีนต่อต้านผู้รุกราน” นี้ได้ชูคำขวัญ “วรรณคดีเพื่อการป้องกันชาติ” (Literature for Nation Defence) เป็นแนวทางหลักในการโฆษณาต่อต้านญี่ปุ่น อีกสองปีถัดมา เหมาเจ๋อตุง (Mao tse-tung, 1893-1976) ได้เสนอว่าวรรณคดีของพรรคควรใช้รูปแบบของ “ชาติ” (national forms) และพยายามขจัดอิทธิพลของตะวันตกออกจากงานวรรณกรรม (เช่น “ธรรมนูญนิยม”, “สัญลักษณ์นิยม” เป็นต้น) ในปีเดียวกันนี้ “องค์กรนักเขียนจีนต่อต้านผู้รุกราน” ก็ได้เสนอคำขวัญ “ให้นักเขียนไปสู่หมู่บ้าน” (Let Writers Go to the Villages) และ “ให้นักเขียนสนับสนุนกองทัพ” (Let Writers Serve the Armed Force)³⁹

อย่างไรก็ตาม นักเขียนที่ยึดถือแนวคิดลัทธิมาร์กซ์บางคนอย่าง หูฟง และกลุ่มของเขา (Hu Feng-เป็นเพื่อนคนหนึ่งของหลู่ซิ่น) ไม่พอใจในแนวทางวรรณ

³⁸ สมาชิกคนสำคัญของกลุ่มนักเขียนปีกซ้ายที่มิได้เข้าร่วมกับองค์กรนักเขียนจีนต่อต้านผู้รุกราน คือ หลู่ซิ่น และ เหมาตัน.

³⁹ C.T. Hsia, *A History of Modern Chinese Fiction*, p. 304.

กรรมของพรรค และได้เริ่มโต้แย้งนโยบายนี้ตั้งแต่ปี 1936 โดยเขายืนยันให้ผลักดันแนวคิด “อัตถนิยม” ของตะวันตกมากกว่าที่จะใช้นโยบายประชานิยมและชาตินิยมทางวรรณคดีเพื่อโฆษณาการต่อต้านญี่ปุ่น เขาเห็นว่างานเขียนควรแสดงออกซึ่งมุมมองของ “อัตวิสัย” ที่ควรเต็มไปด้วยความจริงใจ, บุคลิกภาพ และมนุษยธรรมของผู้เขียน ใน ค.ศ. 1940 เขาได้สรุปความคิดลงในหนังสือชื่อ “ปัญหาของรูปแบบของชาติ” (On the Problem of National Forms) และส่งผลให้คณะกรรมการรื้อร้นในรูปแบบ “ชาติ” ลดลง อย่างไรก็ดี แม้เขาจะไม่ได้เป็นที่ชื่นชอบของกลุ่มคอมมิวนิสต์ดั้งเดิม (Orthodox Communists) ภายในพรรคมากนัก แต่ในช่วงนั้นเขาก็ยังถูกมองว่าเป็นแค่ “พันธมิตรที่นอกกลุ่มนอกรอย” มากกว่าจะถูกมองในฐานะฝ่ายตรงข้าม ซึ่งต่างจากช่วงหลังการปฏิวัติ ที่การเรียกร้องแนวทาง “อัตถนิยม” ของเขาจะมีสถานะเป็น “ศัตรู” ของการปฏิวัติ⁴⁰

ในเดือนกุมภาพันธ์ ค.ศ. 1942 เหมเจ๋อตุงได้วิพากษ์วรรณกรรมแบบ “แปดส่วน” ซึ่งหมายถึงงานวรรณกรรมที่ไม่มีสาระ, ใช้ภาษายากแก่การเข้าใจ, ขาดความรับผิดชอบ เต็มไปด้วยลัทธิ “อัตวิสัย” ฯลฯ โดยมองว่าเป็นลักษณะการประพันธ์แบบชนชั้นนายทุนน้อยที่ยังคงมีการเผยแพร่ภายในพรรค⁴¹ (อาจต้องการวิพากษ์กลุ่มของหูฟงโดยเฉพาะ) และอาจเป็นเพราะปัญหานี้ ทำให้พรรคคอม

⁴⁰ โปรดดู Franz Michael, “Literature and Art: An Uncertain Link to the Masses” in Franz Michael, Carl Linden, Jan Prybyl, and Jurgen Domes, *China and the Crisis of Marxism-Leninism* (Boulder: Westview Press, 1990), p. 167; และ Liu Kang, “Subjectivity, Marxism, and Cultural Theory in China” in Lui Kang and Xiaobing, editor, *Politics, Ideology and Literary Discourse in Modern China*, (Durham and London: Duke University Press, 1993), pp. 23-30; C.T. Hsia, *A History of Modern Chinese Fiction*, pp. 299-327. หูฟงยังคงต่อต้านแนวทางด้านวรรณกรรมของพรรคแม้กระทั่งช่วงหลังการปฏิวัติแล้ว เขาถูกโจมตีจากฝ่ายตรงข้ามเสมอว่าเป็นพวกลัทธิอัตวิสัย, จิตนิยม, เสรีนิยม, ดูถูกวรรณคดีจีน ฯลฯ ในช่วงปลายปี 1954 เขาได้เดินทางจากเซี่ยงไฮ้ไปยังปักกิ่งเพื่อร่วมการประชุมของสันนิบาตศิลปะวรรณกรรมและองค์กรนักเขียน ที่นั่น เขาได้โจมตีแนวคิดของโจวหยาง (Chou Yang) ซึ่งเป็นกระบอกเสียงสำคัญของนโยบายด้านศิลปะวรรณกรรมของพรรค เดือนพฤษภาคม 1955 เขาถูกโจมตีว่าสมคบกับก๊กมินตั๋งและเป็น “ปฏิปักษ์ปฏิวัติ” และถูกจับกุมพร้อมถูกถอดถอนสิทธิการเป็นพลเมือง และไม่มีใครได้พบเขาอีก.

⁴¹ โปรดดูใน เหมเจ๋อตุง, *บทนิพนธ์คัดสรร ชุดที่ 3 ว่าด้วยงานวัฒนธรรม*, หน้า 81-113.

มิวนิสต์จีนต้องสร้างหลักเกณฑ์ทางศิลปะและวรรณกรรมที่ตายตัวขึ้นมา คือ “คำปราศรัยข้อสรุปของการสัมมนาทางศิลปะและวรรณคดีที่เยนอาน” ที่ปราศรัยโดยเหมาเจ๋อตุงในเดือนพฤษภาคมปีเดียวกัน “คำปราศรัยฯ” นี้มองงานศิลปะและวรรณกรรมในฐานะของ “แนวรบด้านวัฒนธรรม” ที่มีปากกาเป็นอาวุธ⁴²

หลักการหลายอย่างของ “คำปราศรัยฯ” น่าจะได้รับอิทธิพลจากโซเวียตอยู่ไม่น้อย ดังที่เหมาเจ๋อตุง ได้อ้างคำกล่าวของเลนิน ที่ว่า “ศิลปะวรรณคดีของเราควรต้องรับใช้ประชาชนผู้ใช้แรงงานเรือนแสนเรือนล้าน” และมองวรรณกรรมเป็น “ฟันเฟืองและตะปูควงในเครื่องจักรปฏิวัติทั้งเครื่อง”⁴³ เขายังได้พยายามสร้างมาตรฐานในการประเมินค่างานศิลปะและวรรณกรรมในขณะนั้น โดยประเด็นหลักๆ ที่อภิปรายคือ นักเขียนควรจะรับใช้ใคร?, รับใช้อย่างไร? ศิลปะและวรรณคดีควรมีความสัมพันธ์กับพรรคอย่างไร? และข้อสุดท้ายคือการวิจารณ์ศิลปะและวรรณคดี

เนื้อหาของคำปราศรัยนี้อาจสรุปได้อย่างคร่าวๆ ว่า งานศิลปะและวรรณกรรมจะต้อง รับใช้ประชาชน (ซึ่งหมายถึง ชาวนา, กรรมกร, ทหารปลดแอก และปัญญาชนนายทุนน้อยที่เป็นพันธมิตร) ซึ่งการสร้างงานเพื่อคนเหล่านี้จะต้องสร้างจาก “จุดยืน” ของชนชั้นกรรมาชีพ ไม่ใช่จุดยืนของชนชั้นนายทุนน้อย โดยคุณสมบัติประการสำคัญของงานศิลปะวรรณกรรมคือความ “ง่าย” เพื่อให้สามารถเผยแพร่สู่ประชาชนในวงกว้างได้ แต่ความ “ง่าย” นี้จะต้อง “ยกระดับวัฒนธรรมของมวลชนอันไพศาล” และจะต้องใช้วัตถุดิบจากชีวิตของประชาชนด้วย

เมื่องานวรรณกรรมเป็นสิ่งที่ต้องเผยแพร่ มันจึงต้องมีความสัมพันธ์กับส่วนอื่นๆ ของพรรคและต่อวงการวรรณกรรม สำหรับในส่วนนี้ “คำปราศรัยฯ” ได้กล่าวถึงความสำคัญของศิลปะวรรณกรรมที่มีต่อพรรคในฐานะ “ฟันเฟืองและตะปูควงในเครื่องจักรปฏิวัติทั้งเครื่อง” ซึ่งแม้จะไม่ใช่ส่วนที่สำคัญที่สุด แต่ก็เป็นส่วนที่ขาดไม่ได้ในเครื่องจักรปฏิวัตินี้ สำหรับความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะวรรณกรรมของพรรคต่อแนวร่วมส่วนอื่นนั้น ได้รับการสรุปว่า จะต้องสามัคคีกับนักเขียนและศิลปินทั้งปวงที่ไม่ใช่สมาชิกพรรคสำหรับปัญหาต่อต้านญี่ปุ่น (แสงจูดร่วม สงวนจุดต่าง) แต่สำหรับเรื่องอื่นเช่นปัญหาประชาธิปไตย แนวร่วมก็จะเล็กลง

⁴² เรื่องเดียวกัน, หน้า 12.

⁴³ เรื่องเดียวกัน, หน้า 26, 50.

มา เพราะอาจมีนักเขียนที่ร่วมต่อต้านญี่ปุ่นบางส่วนไม่เห็นด้วย สำหรับการเสนอให้ใช้แนวคิด “...อัตถนิยมสังคมนิยมแห่งวรรณกรรม...”⁴⁴ ขอบเขตการสามัคคีก็จะเล็กลงไปอีก เพราะนักเขียนที่ต่อต้านญี่ปุ่นและเป็นแนวร่วมในปัญหาประชาธิปไตย อาจไม่เห็นด้วยในหลักการนี้

ในส่วนของการวิจารณ์วรรณกรรมนั้น “คำปราศรัย” ได้วิจารณ์แนวคิดทางวรรณกรรมที่เพียงแต่เปิดโปงความชั่วร้าย แต่ไม่เสนอทางออกและไม่เชิดชูการปฏิบัติรวมถึงการเขียนวรรณกรรมที่ใช้ความรักของมนุษยชาติเป็นจุดเริ่มต้นพื้นฐานว่า เป็นลักษณะการเขียนแบบ “นายทุนน้อย” ที่มองข้ามปัญหาในเรื่องของ “ชนชั้น” ไป

หลักการต่างๆ ของ “คำปราศรัย” นี้ จะกลายเป็นมาตรฐานสำคัญในการสร้างสรรค์และประเมินค่างานศิลปะและวรรณกรรมของจีนทั้งในช่วงปฏิวัติและหลังการปฏิวัติต่อไปอีกระยะหนึ่ง รวมทั้งมีการปราบปรามนักเขียนและปัญญาชนที่ไม่เห็นด้วยกับแนวคิดนี้เป็นจำนวนมาก

ตั้งแต่ “อัตถนิยมสังคมนิยม” ของโซเวียต จนถึง “คำปราศรัย” มีหลักการร่วมกันคือการแบ่งวรรณกรรมออกตาม “ชนชั้น” โดยมุ่งวิพากษ์วรรณกรรมแบบศักดินาและชนชั้นกลาง รวมถึงการเสนอหลักการในการสร้างสรรค์วรรณกรรมของชนชั้นกรรมาชีพ หรืออีกนัยหนึ่ง คือการทำให้ศิลปะและวรรณกรรมเหลือเพียงชนชั้นเดียว เมื่อเหลือเพียงชนชั้นเดียว จึงเท่ากับ “ไม่มีชนชั้น” เพราะจะไม่มีชนชั้นอื่นมาระบุความแตกต่างระหว่างชนชั้นได้อีก และเมื่อแนวคิดเหล่านี้เสนอให้มีการแสดงออกซึ่งอุดมการณ์ทางการเมืองผ่านงานศิลปะ ศิลปินที่แสดงออกด้วยเนื้อหาทางศิลปะแบบอื่น จึงมิใช่ “คนละสำนักคิดทางศิลปะ” อีกต่อไป แต่กลายเป็น “คนละอุดมการณ์ทางการเมือง” ซึ่งไม่สามารถประนีประนอมได้เพราะจะเป็นอันตรายต่อแนวคิดทางการเมืองของตน

⁴⁴ เรื่องเดียวกัน, หน้า 53.

ลัทธิมาร์กซ์กับแนวคิดทางศิลปะ และวรรณกรรมในสังคมไทย

สำหรับในสังคมไทย แนวคิดลัทธิมาร์กซ์ได้ปรากฏตั้งแต่ช่วงทศวรรษ 2470 แล้ว แต่ยังมีได้เผยแพร่ในวงกว้างมากนัก จนทศวรรษ 2480 จึงเริ่มมีการกล่าวถึงแนวคิดนี้ในปริณิตของสาธารณะมากขึ้น เช่น นิตยสาร *เสียงไทย* ของ เพทาย โชตินุชิต ที่ออกใน พ.ศ. 2482 ซึ่งหลายบทความในนิตยสารฉบับนี้ได้ให้ความสำคัญกับชาวนาและกรรมกร เช่น บทความ “หยาดเหงื่อของชาวนา” ในคอลัมน์ “เสียงชนกรรมาชีพ,” หรือมีการกล่าวถึงชีวประวัติของ คาร์ล มาร์กซ์ ในคอลัมน์ “ชีวประวัติบุคคลสำคัญ”⁴⁵ นอกจากนี้ยังมีหนังสือพิมพ์ *มหาชน* ของ พรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทย (ขณะนั้นยังใช้ชื่อว่า “พรรคคอมมิวนิสต์ไทย”) ที่ออกใน พ.ศ. 2485 แต่ดูเหมือนว่าแนวคิดทางศิลปะและวรรณกรรมแบบลัทธิมาร์กซ์จะยังไม่ปรากฏในสังคมไทยช่วงนั้น

เมื่อพระราชบัญญัติว่าด้วยคอมมิวนิสต์ พ.ศ. 2476 ได้ถูกยกเลิกไปในยุคของหลวงธำรงนาวาสวัสดิ์ (พ.ศ. 2489) งานเขียนจากต่างประเทศเกี่ยวกับลัทธิมาร์กซ์จึงได้ปรากฏมากขึ้นในช่วงต้นทศวรรษ 2490 ทั้งจากประเทศคอมมิวนิสต์อย่าง รัสเซีย, จีน และประเทศที่มีได้เป็นคอมมิวนิสต์อย่าง อเมริกา, อังกฤษ และอินเดีย หนังสือเหล่านี้เริ่มปรากฏตามร้านหนังสือต่างๆ เช่น ชาญวิทย์บรรณาการ, สิลม, นิพนธ์ และสายรุ้ง⁴⁶ ตลอดจนมีการตีพิมพ์งานเขียนลัทธิมาร์กซ์ของไทย เช่น *กำหนดการคอมมิวนิสต์* (2490) ของ เสนาะ พาณิชย์เจริญ ซึ่งแปลจาก *Communist Manifesto* ของ คาร์ล มาร์กซ์, *ชีวทัศน์* (2492) ของ ประเสริฐ ทรัพย์สุนทร, *ปรัชญาแห่งการปฏิวัติ* (2492) ของ “พ.ณ. สุโขทัย” (พายัพ อังคสิงห์), *ไทยกึ่งเมืองขึ้น* (2493) ของ “อรรถุญ พรหมขมภู” (อุดม สีสวรรณ), *วิวัฒนาการสังคม* (2493) ของ “เดชา รัตตโยธิน” (ดำรงห์ เรืองสุธรรม), *ประชาธิปไตยซึ่งเผด็จการโดยประชาชน* แปลโดย ช่าง โชติวิวัฒน์, *ภัยของชาติไทย* โดย “เมธา,” *ประวัติการปฏิวัติรัสเซีย* เรียบเรียงโดย วิโรจน์ อำไพ, *ทางก้าวหน้าของเยาวชน* เรียบเรียงโดย “พ. รัตตโยธิน”

⁴⁵ โปรดดูใน *เสียงไทย* 1,1 (กันยายน 2482).

⁴⁶ Kasian Tejapira, *Commodifying Marxism* (Kyoto: Kyoto University Press, 2001), p. 110.

และหนังสือชุดของ “พ. ณ สุโขทัย” เช่น จะเป็นสมาชิกพรรคคอมมิวนิสต์ได้อย่างไร, ศิลธรรมแผนใหม่, หลักชัย, วีระชนของประชาชน เป็นต้น ส่วนมากจัดพิมพ์โดยสำนักพิมพ์มหาชนของพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทย (พคท.)⁴⁷

ในช่วงนี้เอง ที่แนวคิดทางศิลปะแบบลัทธิมาร์กซ์ทั้งจากจีนและรัสเซียเริ่มเข้ามามีบทบาทในสังคมไทย⁴⁸ ดังที่ประเสริฐ ทรัพย์สุนทร สมาชิก พคท. ได้เขียนบทความ “ศิลปะ-อนาจาร” ในหนังสือพิมพ์ มหาชน ในช่วงต้นปี 2492⁴⁹ ซึ่งนอกจากจะเป็นการเริ่มมองศิลปะในกรอบของชนชั้นแล้ว ยังเห็นว่าศิลปะจะต้องมีส่วนในการมุ่งเปลี่ยนแปลงสังคมอีกด้วย ซึ่งเขาได้อ้างคำพูดของเลนินที่กล่าวแก่กอร์กีว่า “...วรรณคดีเป็นของประชาชน และต้องรับใช้ประชาชน นักประพันธ์จึงต้องสำนึกตนว่า เรื่องที่เขียนนั้นเขียนทำไมและเขียนเพื่อใคร ?...” และ “...นักประพันธ์ไม่มีความเป็นกลาง ถ้าไม่ยืนอยู่ข้างชนชั้นที่ถูกกดขี่ ก็ต้องยืนอยู่ข้างชนชั้นปกครอง...”⁵⁰

ประเสริฐเชื่อว่า ถ้าศิลปะตกเป็นของประชาชน ก็จะกลายเป็นสิ่งที่บริสุทธิ์ปราศจากความ “อนาจาร” ของชนชั้นกระฎุมพี โดยเขาได้อ้างอิงตัวอย่างจากสังคมโซเวียตและจีนที่ “ศิลปะของเขาเป็นศิลปะของประชาชน...และเป็นศิลปะที่บริสุทธิ์ ผุดผ่องเพราะว่าประชาชนเป็นผู้บริสุทธิ์ สิ่งใดถูกประชาชนควบคุมแล้ว สิ่งนั้นจะต้องบริสุทธิ์เสมอ...”⁵¹

ในตอนท้ายของบทความ เขาก็ได้สรุปถึงความสำคัญของงานศิลปะว่าเป็นปัจจัยสำคัญในการช่วยให้สังคมเปลี่ยนแปลงไปสู่จุดหมาย ศิลปินต้องมีอุดมคติที่จะใช้ศิลปะในการ “ปลดแอกมนุษยชาติ” และ “ใช้ศิลปะเข้าช่วยงานเปลี่ยนแปลง

⁴⁷ เล่มที่ไม่ได้วางเล็บปีพิมพ์หมายถึงไม่ทราบปีพิมพ์ที่แน่ชัด ทราบเพียงว่าวางตลาดในช่วงครึ่งแรกของทศวรรษ 2490.

⁴⁸ ซึ่งในทศวรรษแรกๆนั้น ก็เริ่มมีงานเขียนแนว “อัตถินิยมวิพากษ์” (critical realism) ที่กล่าวถึงความเลวร้ายหรือมุมมืดของสังคมอยู่บ้างแล้ว เช่น ชีวิตจากมุมมืด ของ ป. บุรณปกรณ์ (2489), หรือ หญิงคนชั่ว ของ ก. สุรางคนางค์ (2480) เป็นต้น.

⁴⁹ ประเสริฐ เริ่มเขียนบทความชุด “ชีวิตทัศน์” ลงใน มหาชน ซึ่งเป็นหนังสือพิมพ์รายสัปดาห์ของพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทย (พคท.) ตั้งแต่ฉบับวันที่ 21 พฤศจิกายน พ.ศ. 2491 เป็นต้นมา โปรดดูใน Somsak Jeamteerasakul, “The Communist Movement in Thailand” (Ph.D. Thesis, Department of Politics, Monash University, 1993), p. 269. หากประเสริฐเริ่มเขียนบทความชุดนี้ในช่วงนั้น เขาก็น่าจะเขียนบทความ “ศิลปะ-อนาจาร” ในช่วงครึ่งแรกของ พ.ศ. 2492.

⁵⁰ ประเสริฐ ทรัพย์สุนทร, ชีวิตทัศน์ (มปท.: มปป.), หน้า 88.

⁵¹ เรื่องเดียวกัน, หน้า 94.

สังคมเพื่อไปเก็บดอกผลแห่งศิลปะอันสะพรั่งหอมหวานในสังคมใหม่...⁵²

ในช่วงเวลาใกล้เคียงกัน ก็ได้เริ่มมีการเสนอแนวคิดในการสร้างงานศิลปะ และวรรณคดีผ่านนักคิดคนสำคัญของทศวรรษ 2490 อีก 2 คน คือ สุภา ศิริมานนท์ และ อัสนี พลจันทร

สุภา ศิริมานนท์ ได้เสนอแนวคิด “นวนิยายที่มีจุดมุ่งหมาย” (Novel with Purposes) โดยเขาได้กล่าวถึงวลีนี้ในบทแนะนำนักเขียน ว่าเป็นนวนิยายที่จะ “ก่อความเปลี่ยนแปลงให้เกิดแก่จิตใจของผู้ที่ได้อ่าน ทำให้เต็มไปด้วยพลังแห่งความดิ้นรนเพื่อสลัดแอกแห่งจารีตโบราณที่บรรดาผู้นิยมการกดขี่มนุษย์ลงเป็นทาสได้สถาปนาขึ้นไว้ และในที่สุด พายุแห่งความเปลี่ยนแปลงและแห่งการปฏิวัติก็ปฏิสนธิ...”⁵³ อย่างไรก็ตาม สุภาไม่ได้นำเสนอแนวคิด “นวนิยายที่มีจุดมุ่งหมาย” นี้ไว้อย่างเป็นกิจลักษณะนัก แม้ว่าแนวคิดนี้จะส่งอิทธิพลต่อนักเขียนหนุ่มผู้เริ่มมีชื่อเสียงในขณะนั้น คือ “อ. อุดากร” (อุดม อุดากร) ก็ตาม⁵⁴

สำหรับ อัสนี พลจันทร ได้เริ่มเขียนบทความที่แสดงทรรศนะทางด้านศิลปะของเขาลงในนิตยสาร อักษรสาส์น ของ สุภา ศิริมานนท์ โดยเฉพาะบทความชุด “ข้อไม่น่าศึกษาทางการประพันธ์” ที่ตีพิมพ์ในฉบับเดือนสิงหาคมถึงเดือนตุลาคม 2492 ได้ประกาศไว้อย่างชัดเจนว่า “ศิลปะเพื่อศิลปะ” ไม่มี และกวัดต้องแสวงหาความจริงจากการมีส่วนร่วมในชีวิตที่ดิ้นรนของประชาชน อีกทั้งต้องศึกษาถึง “ชนชั้น” ที่ยิ่งใหญ่คือชนชั้นชาวนาและกรรมกรอยู่เสมอ “...เพราะว่าศิลปะ และ

⁵² เรื่องเดียวกัน, หน้า 95.

⁵³ สุภา ศิริมานนท์, วรรณสาส์นสำนึก เล่ม 1 (กรุงเทพฯ: กองทุนสุภา ศิริมานนท์, 2529), หน้า 283, บทความนี้ตีพิมพ์ครั้งแรกใน อักษรสาส์น 1, 6 (กันยายน 2492).

⁵⁴ อุดม อุดากร ได้เขียนจดหมายถึง สุภา ในเดือนมีนาคม 2493 เมื่อครั้งที่เขาส่งเรื่องสั้น “บนผืนแผ่นดินไทย” มาให้ สุภา พิจารณาว่าเขาคงต้องการจะเขียนในแนวทาง Novel with Purposes โปรดดูใน สุภา ศิริมานนท์, จดหมายจากบรรณาธิการ, (กรุงเทพฯ: กองทุนสุภา ศิริมานนท์, 2529), หน้า 47. อย่างไรก็ตาม แนวคิดที่ อ. อุดากร แสดงออกใน “บนผืนแผ่นดินไทย” ตลอดจนเรื่องสั้นอีกสองเรื่องหลังจากนี้ ไม่ใช่แนวคิดลัทธิมาร์กซ์แบบปฏิบัติ แต่เป็นแนวคิด “โซเชลลิสม์” ในรัฐบาลกรรมกรของนายแอตลีซึ่งเป็นรัฐบาลอังกฤษ นอกจากนี้ เขายังไม่ปรารถนาที่จะพบเห็น “การพังทลายอย่างถอนรากถอนโคนของชนกลุ่มใดเหล่าใดแม้แต่น้อย” โปรดดูใน อ. อุดากร (อุดม อุดากร), ติ๊กกรอสส์ รวมเรื่องเอก, พิมพ์ครั้งที่ 13 (กรุงเทพฯ: สร้างสรรค์วิชาการ, 2538).

วรรณคดี ตลอดจนวัฒนธรรมเป็นของประชาชนเท่านั้น...⁵⁵

อัศนียังได้แปลคำปราศรัยของ เหมมาเจอตุง ที่ปราศรัยในชมรมสัมมนา ศิลปะและวรรณคดีที่เียนอานลงใน *อักษรสาส์น* ฉบับเดือนธันวาคม พ.ศ. 2492 จนถึง ฉบับเดือนกุมภาพันธ์ของปีถัดมา ซึ่งน่าจะมีส่วนช่วยให้หลักการนี้เป็นที่รู้จักในหมู่ ปัญญาชนก้าวหน้าสมัยนั้น (ซึ่งเป็นกลุ่มลูกค้าหลักของ *อักษรสาส์น*) และหลักการ ใน “คำปราศรัย” นี้ ก็น่าจะมีบทบาทสำคัญต่อวิถีคิดในด้านศิลปะและวรรณ กรรมของตัวเขาเองด้วยเช่นกัน นอกจากนี้ อัศนียังมีบทบาทในการวิจารณ์วรรณ คดีโบราณของไทยอย่าง ชุนซ่างชุนแผน และ ลิลิตพระลอ ด้วยแนวคิดแบบลัทธิ มาร์กซ์อีกด้วย

พัฒนาการของแนวคิด

“ศิลปะเพื่อชีวิต” ในทศวรรษ 2490

อาจกล่าวได้ว่า ครึ่งแรกของ พ.ศ. 2493 เริ่มมีการรับรู้ในหมู่ปัญญาชน ก้าวหน้าของไทย วางานศิลปะเป็นสิ่งที่ขึ้นอยู่กับ “ชนชั้น”, และควรเขียนแสดงความจริง, มีจุดยืนเพื่อประชาชน

ประเสริฐได้ให้เหตุผลไว้ว่า ศิลปะควรเป็นของประชาชน เนื่องจากศิลปะ เป็นของสากล จึงไม่ควรเป็นของผู้หนึ่งผู้ใด และเมื่อชนชั้นสูงและกระฎุมพีทำให้ ศิลปะมาปะปนกับอนาจาร ดังนั้นศิลปะจึงควรเป็นของประชาชนส่วนรวมเพื่อที่จะ ได้แยกศิลปะออกจากอนาจาร⁵⁶ ขณะที่อัศนีก็ได้เสนอคำอธิบายไว้ใกล้เคียงกัน คือ มองว่าศิลปะและวรรณคดีเป็นสิ่งที่ขึ้นอยู่กับชนชั้นและถูกชนชั้นปกครองนำมาใช้ เป็นเครื่องมือ รวมทั้งนำมาสนองกิเลสตัณหาของตนเองด้วยการทำให้เป็นเรื่อง อนาจาร⁵⁷

อย่างไรก็ดี สำหรับวงวรรณกรรมไทยสมัยนั้น ยังไม่มีการสร้าง “ระบบ” ของคำอธิบายว่าเพราะเหตุใดงานวรรณคดีจึงขึ้นอยู่กับชนชั้น, เพราะเหตุใดเราจึง ต้องเขียนสะท้อนภาพความจริง, เหตุใดกวีและนักเขียนจึงต้องเอาใจใส่ประชาชน

⁵⁵ อินทราวุธ (อัศนี พลจันทร), ข้อคิดจากวรรณคดี, (กรุงเทพฯ: ศูนย์กลางนักเรียน แห่งประเทศไทย, 2517), หน้า 206.

⁵⁶ ประเสริฐ ทรัพย์สุนทร, ชีวิตทัศน์, หน้า 84-85.

⁵⁷ โปรดดู “อินทราวุธ,” ข้อคิดจากวรรณคดี.

และทำไมศิลปะจึงควรจะเป็นของประชาชน

บทความ “ดูวรรณคดีจากสังคม ดูสังคมจากวรรณคดี” ของ อุดม สีสวรรณ น่าจะเป็นบทความแรกที่พยายามให้คำอธิบายในส่วนนี้ พร้อมทั้งเสนอวลี “ศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน” อันจะเป็นวลีที่จะถูกกล่าวถึงในลักษณะของตัวแทน แนวคิดทางศิลปะและวรรณกรรมแบบลัทธิมาร์กซ์ต่อไป⁵⁸

อุดมได้เสนอวลี “ศิลปะเพื่อชีวิต” หรือ “Art for life’s sake” (โดยอ้างว่านำมาจากการถกเถียงของตะวันตก) ว่าศิลปะกับชีวิตเป็นสิ่งที่มีความสัมพันธ์กัน ศิลปะดำรงอยู่ได้โดยมีชีวิตมนุษย์เป็นพื้นฐาน คุณค่าของศิลปะมีอยู่ได้ก็เพราะศิลปะได้เป็นส่วนหนึ่งของชีวิตมนุษย์ และจะวัดได้ก็โดยความหมายของศิลปะที่มีต่อมนุษย์เท่านั้น ดังนั้น ศิลปะที่ไม่มีความหมายต่อชีวิตมนุษย์ จึงเป็นศิลปะที่ไม่มีคุณค่าอะไร

จากฐานคิดของ “ศิลปะเพื่อชีวิต” อุดมได้เสนอหลักการต่อมาคือ “วรรณคดีชนชั้นกรรมาชีพ” (Proletariat Literature) หรือ “ศิลปะเพื่อประชาชน” (Art for people’s sake) ที่เขาอ้างว่านำมาจากตะวันตกเช่นกัน โดยเนื้อหาของแนวคิดในส่วนนี้คือ “เทิดทูนคุณธรรมของคนงานผู้สร้างโลกและสังคม... พิชัยผลประโยชน์ของคนยากคนจน... ศิลปินควรจะเห็นใจ ให้ความช่วยเหลือ และในที่สุดก็ควรจะเป็นกำลังส่วนหนึ่งที่เข้าร่วมการต่อสู้เพื่อสิทธิอันชอบธรรมของชนเหล่านี้ ซึ่งเป็นชนส่วนใหญ่ของสังคมประเทศและของโลก”⁵⁹

ความสำคัญของบทความนี้ คือการให้คำอธิบายว่า การที่ศิลปินควรสร้าง

⁵⁸ “บรรจง บรรเจิดศิลป์” (อุดม สีสวรรณ), ศิลปวรรณคดีกับชีวิต (กรุงเทพฯ: กลุ่มผู้ทฤษฎีธรรมศาสตร์, 2517), หน้า 65. หนังสือเล่มนี้มีทั้งหมด 6 บทความ ข้อความข้างต้นยกมาจากบทความ “ดูวรรณคดีจากสังคม ดูสังคมจากวรรณคดี” ตีพิมพ์ครั้งแรกในช่วงกลางปี 2493 บทความนี้เป็นอีกบทความหนึ่งที่นิยมอ้างอิงเมื่อจะกล่าวถึงวรรณกรรมเพื่อชีวิต

ใน “ข้อคิดจากวรรณคดี” ของ “อินทราวุธ” ฉบับพิมพ์ครั้งที่ 4 ปี 2522 ได้ผนวกบทความนี้เข้าไปด้วย และระบุว่าเขียนในเดือนมิถุนายน พ.ศ. 2492 (โปรดดูหน้า 272) แต่ในความเป็นจริงแล้ว สิ่งที่บทความนี้อ้างถึง ไม่ว่าจะเป็นการประชุมของนักเขียนในชมรมนักประพันธ์ หรือ การตีพิมพ์นวนิยาย จนกว่าเราจะพบกันอีก ของ ศรีบูรพา ล้วนเป็นกิจกรรมที่เกิดขึ้นในช่วงต้นปี พ.ศ. 2493 ทั้งสิ้น ดังนั้น เป็นไปได้ว่าตัวเลขปีที่ลงข้างท้ายบทความจะเป็นตัวเลขที่คลาดเคลื่อน การพิมพ์ที่แท้จริงอาจเป็นเดือนมิถุนายน พ.ศ. 2493.

⁵⁹ “บรรจง บรรเจิดศิลป์,” ศิลปวรรณคดีกับชีวิต, หน้า 68.

สรรสร้างเพื่อคนส่วนใหญ่ นั่นเนื่องเพราะศิลปะเป็นสิ่งสัมผัสกับชีวิต ถูกสร้างขึ้นเพื่อรับใช้ชีวิต งานของเขาจึงควรสัมผัสและเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตมนุษย์ตลอดจนสะท้อนออกถึง “ความจริง” ที่ยากเชื่อกับมนุษย์ด้วย นอกจากนี้ การที่ศิลปินควรทำงานรับใช้กรรมกรและชาวนานั้น เนื่องเพราะพวกเขาเหล่านั้นมีส่วนสำคัญในการผลิตสิ่งต่างๆ ของสังคม หรืออีกนัยหนึ่ง อุดมได้เชื่อมโยงความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะกับการผลิต ซึ่งแตกต่างจากเหตุผลของประเสริฐที่มองว่าศิลปะควรรับใช้ประชาชนเพราะมันเป็นสิ่งสากล หรืออัสนิตที่อธิบายแค่ว่าเป็นเรื่องของ “ชนชั้น”

สำหรับในส่วนของการวิจารณ์ อุดมได้นำเอาหลักการนี้ไปวิจารณ์ ช่างหล่อ และ จนกว่าเราจะพบกันอีก ของ “ศรีบูรพา” (กุหลาบ สายประดิษฐ์) ซึ่งหลักการสำคัญที่อุดมเสนอคือเรื่อง “จุดยืน” ที่ไม่ควรสร้างงานเขียนจากจุดยืนของปัญญาชน แต่เป็นจุดยืนของชาวนาที่ได้คลุกคลีกับปัญหานั้นโดยตรง (ซึ่งเป็นหลักการสำคัญอันหนึ่งที่ เหมะเจอดุง เสนอไว้ใน “คำปราศรัย”)

แม้อุดมจะอ้างว่าแนวคิดเรื่อง “ศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน” เป็นข้อถกเถียงของตะวันตก แต่ตัวหลักการและอุดมการณ์ของเขาน่าจะได้รับอิทธิพลจากจีนอยู่ไม่น้อย โดยเฉพาะเมื่อคำนึงว่า ช่วงที่เหมะเจอดุงได้ปราศรัยข้อสรุปเกี่ยวกับศิลปะและวรรณคดีที่เย็นฮานเมื่อ พ.ศ. 2485 (ค.ศ. 1942) นั้น ตัวเขาได้ปฏิบัติงานอยู่ที่นั่นด้วยเช่นกัน⁶⁰

ในช่วงเวลาเดียวกับที่อุดมเสนอ “ดูวรรณคดีจากสังคม ดูสังคมจากวรรณคดี” อัสนิตก็ได้เริ่มเปลี่ยนแนวทางจากการวิจารณ์วรรณคดีโบราณเฉพาะเรื่องไป

⁶⁰ อุดม สีสวรรณ (“บรรจง บรรเจิดศิลป์,” “พ. เมืองชุมพู่,” “อรัญญ์ พรหมชมพู” ฯลฯ) เกิดใน พ.ศ. 2463 ที่จังหวัดลำปาง ใน พ.ศ. 2482 เขาได้เดินทางไปทำงานตามคำชักชวนของเพื่อนชาวจีนสองคนเพื่อร่วมต่อต้านญี่ปุ่น โดยได้เข้าร่วมอยู่ในหน่วยกาชาด และได้เริ่มฝึกอบรมการพยาบาลเบื้องต้น พร้อมศึกษาแนวคิดสังคมนิยม อีกสองปีต่อมา เขาได้เดินทางไปเมืองเย็นฮาน ซึ่งเป็นฐานที่มั่นใหญ่ของพรรคคอมมิวนิสต์จีน เนื่องจากความรู้ทางภาษาอังกฤษอยู่ในขั้นดี เขาจึงได้ทำงานด้านโฆษณา และได้เริ่มรู้จักกับ พายัพ อังคสิทธิ์ (“พ. ณ สุโขทัย”) สมาชิกคนสำคัญคนหนึ่งของพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทย (พคท.) ที่นั่น อุดมกลับเมืองไทยใน พ.ศ. 2487 และหลังจากนั้นไม่นาน เขาก็ได้สมัครเข้าเป็นสมาชิก พคท. โดยมี พายัพ เป็นผู้รับรอง สำหรับประวัติของอุดม ดูใน “บันทึกลับ พคท. คำให้การของ “อุดม สีสวรรณ,” สยามใหม่ 2, 61 (14 มกราคม 2526), หน้า 30; และ “พ. เมืองชุมพู่,” สู่สมรภูมิภูพาน. พิมพ์ครั้งที่ 2 (กรุงเทพฯ: มติชน, 2543).

เป็นการอธิบายภาพรวมของความสัมพันธ์ระหว่างวรรณคดีกับสังคม โดยในบทความ “ชำเลื่องดูวรรณคดีไทย” (มิถุนายน 2493) และ “ข้อกังขาสามประการในวรรณคดีไทย” (กันยายน 2493) ที่ตีพิมพ์ใน *อักษรสาส์น* ได้แสดงให้เห็นว่าเขาเริ่มหันมาสนใจการวิเคราะห์สังคมมากขึ้นและพยายามเสนอคำอธิบายทางวรรณกรรมทั้งระบบผ่านแนวคิด “วัตถุนิยมประวัติศาสตร์” (historical materialist) ที่มองวรรณกรรมตามการเปลี่ยนแปลงของยุคสมัย โดยเฉพาะจากสังคมศักดินาสู่สังคมกึ่งเมืองขึ้นกึ่งศักดินาผ่านฐานคิดที่ว่าในแต่ละยุคสมัยย่อมต้องมีความขัดแย้งทางชนชั้น ดังนั้น วรรณคดีจึงเป็นส่วนหนึ่งของความขัดแย้งนี้ด้วย ด้วยกรอบความคิดนี้ เขาได้แบ่งวรรณคดีเป็น วรรณคดีฝ่ายปฏิกิริยาที่ขัดขวางความเปลี่ยนแปลง และวรรณคดีฝ่ายปฏิวัติของผู้ถูกกดขี่ชุดที่ความต้องการจะเปลี่ยนแปลงสังคม เพราะฉะนั้น “วรรณคดี” จึงเป็นเครื่องมืออย่างหนึ่งในการคลี่คลายสังคม

เขาได้เสนอต่อไปว่าประเทศไทยในปัจจุบัน (พ.ศ. 2493) ยังคงเป็น “สังคมกึ่งศักดินา” ดังนั้น รูปแบบเนื้อหาของวรรณคดีควรเป็น “รูป: ชาต, เนื้อหา: ประชาธิปไตยแผนใหม่” คือต่อต้านศักดินา, จักรพรรดินิยม, และฟาสซิสต์ โดย “ประชาธิปไตยแผนใหม่” ในที่นี้ หมายถึงบันไดขั้นแรกของการเป็นสังคมนิยม⁶¹

ปัจจัยหนึ่งที่ทำให้ทัศนคติที่จะวิเคราะห์วรรณคดีภายใต้ภาพกว้างของสังคมมากขึ้นนั้น อาจเป็นเพราะการตีพิมพ์หนังสือ *ไทยกึ่งเมืองขึ้น* ของ อุดม สีสวรรณ ในช่วงเดียวกันก็เป็นได้ โดยหนังสือเล่มดังกล่าวได้ใช้กรอบการวิเคราะห์ของพรรคคอมมิวนิสต์จีนช่วงก่อนการปฏิวัติเพื่อเสนอว่าสังคมไทยยังเป็น “กึ่งเมืองขึ้นกึ่งศักดินา” อันเป็นผลมาจาก การถูกกดขี่ทั้งโดยจักรพรรดินิยม และโดยศักดินา จึงส่งผลให้สังคมไทยไม่สามารถก้าวไปสู่สังคมนิยม⁶²

จึงอาจกล่าวได้ว่า นับตั้งแต่กลางปี 2493 แนวคิด “ศิลปะเพื่อชีวิต” นี้ได้

⁶¹ “อินทราวุธ,” *ข้อคิดจากวรรณคดี*, หน้า 100-113 และ 127-140. สำหรับ รูป: ชาต, เนื้อหา: ต่อต้านศักดินา, จักรพรรดินิยม, และฟาสซิสต์ นั้น เป็นสิ่งที่ กลุ่มนักเขียนปีกซ้ายของจีน (The League of Chinese Left Wing) และ เหมาเจ๋อดุง เคยเสนอมาก่อน แต่เปลี่ยนจากต่อต้านฟาสซิสต์เป็นต่อต้านก๊กมินตั๋ง โปรดดูใน C.T. Hsia, *A History of Modern Chinese Fiction*, pp. 124-125, 302-303.

⁶² อัสนี ได้กล่าวถึงหนังสือเล่มนี้อย่างชื่นชมไว้ในบทความ “ข้อกังขา 3 ประการในวรรณคดีไทย” โปรดดู “อินทราวุธ,” “ข้อคิดจากวรรณคดี,” หน้า 132, อย่างไรก็ตาม “สังคมกึ่งศักดินา” ของอัสนี เป็นคนละความหมายกับของอุดม อัสนีมองว่า “กึ่งศักดินา” นั้น คือ ระยะ

พัฒนาคำอธิบายจากเรื่องของ “ชนชั้น” มาสู่คำนิยามที่มองจาก “ความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะกับชีวิตและการผลิต” โดยอุดม และการอธิบาย “ความสัมพันธ์ระหว่างวรรณกรรมกับการคลี่คลายของประวัติศาสตร์” โดยอัศนี แม้ว่าจะยังไม่มี ความละเอียดมากนักก็ตาม

ในปี 2495 “เสนีย์ เสาวพงศ์” (ศักดิ์ชัย บำรุงพงศ์) ได้นำมโนทัศน์เหล่านี้มาอธิบายรวมกันในบทปาฐกถา “การประพันธ์กับสังคม” ที่แสดง ณ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์และการเมือง ว่าวรรณกรรมเป็นสิ่งที่สัมพันธ์กับชีวิต, สัมพันธ์กับชนชั้น และคลี่คลายไปตามความขัดแย้งของประวัติศาสตร์ นอกจากนี้เขายังได้เขียนบทความ “อัตถนิยมกับจินตนิยม” ที่ได้อธิบายถึงพัฒนาการของแนวคิดทางวรรณกรรมตะวันตกตั้งแต่ยุคคลาสสิก (classicism) จนถึง อัตถนิยมใหม่ (neorealism) (ซึ่ง “อัตถนิยมใหม่” ของเสนีย์นี้มีความคล้ายคลึงกับ “อัตถนิยมสังคมนิยม” ของโซเวียตมาก) พร้อมทั้งเสนอว่างานเขียนแนว “อัตถนิยมใหม่” เหมาะสมกับยุคปัจจุบันที่สุด⁶³

นอกจากบทความด้านแนวคิดทางศิลปะแล้ว นวนิยาย *ความรักของวัลยา* ของเขาที่เขียนขึ้นในปีเดียวกันนั้น ก็ยังเสนอทฤษฎะที่สนับสนุน “ศิลปะเพื่อชีวิต” อีกด้วย

ในช่วงปลายทศวรรษ⁶⁴ จิตร ภูมิศักดิ์ ก็ได้นำมโนทัศน์เหล่านี้มาอธิบายใหม่อีกครั้งในบทความขนาดยาว 4 บทความคือ “อะไรหนอที่เรียกกันว่าศิลปะ?,”

กึ่งกลางของการคลี่คลายจากสังคมศักดินาไปสู่สังคมทุนนิยม โปรดดู “อินทราวุธ,” ข้อคิดจากวรรณคดี, หน้า 131.

⁶³โปรดดูใน “เสนีย์ เสาวพงศ์” (ศักดิ์ชัย บำรุงพงศ์), “การประพันธ์กับสังคม,” มหาชนทฤษฎะ (กรุงเทพฯ: กลุ่มวิชาการเพื่อประชาชน, 2517), หน้า 37-81. และ “เสนีย์ เสาวพงศ์,” “อัตถนิยมกับจินตนิยม,” ทฤษฎะนักประพันธ์, (กรุงเทพฯ: ชุมนุมวรรณศิลป์ ส.ม.ช., 2518), หน้า 173-238. “เสนีย์ เสาวพงศ์” น่าจะได้รับอิทธิพลหลายอย่างจากโซเวียต ทั้งในเชิงประวัติที่ตัวเขาเคยเป็นทูตไทยประจำกรุงมอสโกมาก่อน หรือในเชิงเนื้อหาที่แนวคิดหลายตอนคล้ายกับโซเวียต เช่น มีการใช้คำว่า “revolutionary romanticism” ซึ่งเป็นคำที่ ชดานอฟ เคยใช้เมื่อครั้งประกาศหลักอัตถนิยมสังคมนิยม หรือ การเสนอว่าศิลปะควรจะ แจ่มชัด, ง่าย และงาม ซึ่งเคยเป็นข้อเสนอของตอลสตอย.

⁶⁴ ก่อนหน้านี้นี้มีกรณี “สันติภาพ” เกิดขึ้นในเดือนพฤศจิกายน พ.ศ. 2495 นักเขียนนักหนังสือพิมพ์หลายคนถูกจับ อย่างไรก็ตาม ปรากฏการณ์นี้มีผลต่อวงวรรณกรรมไม่นานนัก ใน พ.ศ. 2496 อัศนี ก็เริ่มเขียนเรื่องสั้นลงในนิตยสาร สยามสมัย อีกครั้ง ติดตามด้วยนวนิยายเรื่อง ปิศาจ ของ “เสนีย์ เสาวพงศ์.”

“ศิลปะบริสุทธิ์มีจริงแท้หรือไฉน,” “ที่ว่า ‘ศิลปะเพื่อศิลปะ’ นั้น คืออย่างไรกันแน่หนอ?” และ “ศิลปะเพื่อชีวิต ความหมายของมันโดยแท้จริงเป็นไฉน?” ทั้ง 4 ชิ้นนี้จะรวมพิมพ์เป็นหนังสือในนามสำนักพิมพ์เทเวศม์ใน พ.ศ. 2500 ภายใต้ชื่อ *ศิลปะเพื่อชีวิต* และต่อมา เขาได้เขียน “การต่อสู้ของประชาชน” ตีพิมพ์ในช่วงปลายปี 2500 และทั้ง 5 บทความนี้ จะถูกตีพิมพ์ซ้ำในปี พ.ศ. 2515 ภายใต้ชื่อหนังสือ *ศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน*

แนวคิดหลายอย่างในบทความชุดนี้คือการอธิบายแนวคิดของ อัสนี, อุดม และ “เสนีย์ เสาวพงศ์” ได้ละเอียดกว่าเดิม พร้อมทั้งสร้างคำจำกัดความของ “ศิลปะเพื่อศิลปะ,” “ศิลปะเพื่อชีวิต” และ “ศิลปะเพื่อประชาชน” อย่างชัดเจน⁶⁵ (ซึ่งสะท้อนให้เห็นว่า ความหมายของคำเหล่านี้ไม่ได้มีความ “คงที่” มากนักในยุคนั้น) ที่สำคัญ งานชิ้นนี้ของจิตรได้สะท้อนและโจมตีศิลปะอีกรูปแบบหนึ่งซึ่ง อุดม, อัสนี หรือ “เสนีย์ เสาวพงศ์” ไม่ได้ให้ความสำคัญมาก่อน คือ “ศิลปะมอมเมาประชาชนของจักรวรรดินิยมอเมริกัน” เช่น ระบุว่า “โยกและคลั่ง” (ตามคำของจิตร) หรือภาพยนตร์คาบอย, หนังสือนักสืบ รวมถึงวัฒนธรรมอเมริกาอื่นๆ และอาจเป็นเพราะสาเหตุนี้เอง ที่ทำให้เขาต้องเสนอคำจำกัดความอย่างชัดเจนว่า “ศิลปะเพื่อประชาชน” ไม่ใช่การสร้างงานศิลป์ที่เข้าถึงและเป็นที่ชื่นชอบของประชาชน (เพราะศิลปะที่มอมเมาประชาชนก็มีคุณสมบัติข้อนี้) แต่หมายถึงงานที่ชี้ให้ประชาชนเห็นว่าสิ่งที่ “ถูกต้อง” คืออะไร

“ศิลปะของจักรวรรดินิยม” น่าจะกลายเป็น “ศัตรู” ที่สำคัญในช่วงปลายทศวรรษยิ่งกว่าศิลปะแบบศักดินาและแบบกระฎุมพีที่ถูกวิพากษ์ในช่วงต้นทศวรรษ⁶⁶

⁶⁵ โปรดดู จิตร ภูมิศักดิ์, *ศิลปะเพื่อชีวิต-ศิลปะเพื่อประชาชน*, พิมพ์ครั้งที่ 8 (กรุงเทพฯ: ศรีปัญญา, 2541), หน้า 108-113 และ 169-179.

⁶⁶ สาเหตุของเรื่องนี้ อาจเป็นไปได้ว่าในช่วงปลายทศวรรษ วัฒนธรรมอเมริกาเริ่มมีบทบาทในสังคมไทยมากขึ้น หรืออาจเป็นไปได้เช่นกันว่า ในช่วง พ.ศ. 2498-2501 นโยบายของพรรคคอมมิวนิสต์จีน (พคจ.) ซึ่งมีสายสัมพันธ์อันดีกับ พคท. ได้เน้นนโยบายการต่อต้านจักรวรรดินิยมอเมริกา โดยให้ความสำคัญกับแนวคิด “ต่อต้านจักรวรรดินิยม” ผ่านลักษณะของชาตินิยมมากกว่าจะชูแนวคิดลัทธิมาร์กซ์ สำหรับเรื่องนโยบายนี้ของ พคจ. โปรดดูใน Daniel D. Lovelace, *China and “People’s War” in Thailand, 1964-1969* (Berkeley: University of California, 1971), p. 32.

ดั่งที่ อัสนี พลจันทร์ (ซึ่งในช่วงนั้นเป็นสมาชิก พคท. แล้ว)⁶⁷ ได้เรียกร้องให้นักเขียนทั้งแนว “ศิลปะบริสุทธิ์” และ “ศิลปะเพื่อชีวิต” หยุดการวิพากษ์วิจารณ์หรือกล่าวหากันอย่างรุนแรง เนื่องจากทั้งสองฝ่ายต่างมีบางส่วนที่เห็นตรงกัน คือต่อต้าน “ศิลปะของจักรวรรดินิยม” ดังที่เขาได้กล่าวไว้ว่า

...เราไม่ควรละหรือที่จะเอาความเห็นที่ตรงกันนั้นไปทำให้สัมฤทธิ์ผลขึ้นเสียก่อน โดยพักความที่ยังแตกต่างกันไว้พลาง. ได้ยินว่าพระมหากษัตริย์ไม่ทรงเห็นชอบด้วยกับที่จะปล่อยให้ภาพยนตร์แบบโจรผู้ร้ายและลามกมามอมเมาให้เยาวชนของเราต้องมีจิตใจและความประพฤติเสื่อมทรามไป, นักเขียนและศิลปิน ไม่ว่าจะถือคติทางศิลปะฝ่ายไหนล้วนเห็นเช่นนี้, ...ก็แล้วมีเหตุผลอะไรเล่าที่นักเขียนและศิลปินทั้งหลายเหล่านั้นจะไม่มาร่วมมือร่วมใจกันคัดค้านภาพยนตร์ดังกล่าวอย่างจริงจังและแข็งขัน พร้อมทั้งเสนอศิลปกรรม วรรณกรรมที่ดีงามขึ้นมาแทน...⁶⁸

นอกจากนี้ อัสนียังเรียกร้องผ่านนิตยสาร สายธาร⁶⁹ ให้นักเขียนทั้งกลุ่ม “ศิลปะเพื่อศิลปะ” และ “ศิลปะเพื่อชีวิต” วิจารณ์ด้วยน้ำเสียงที่เป็นมิตรต่อกัน และเสนอให้ สายธาร สร้างพื้นที่แห่งการถกเถียงระหว่างแนวคิดทางศิลปะที่แตกต่าง

⁶⁷ ผู้เขียนไม่ทราบแน่ชัดว่าอัสนีเข้าเป็นสมาชิก พคท. ในปีใด แต่คาดว่าเป็นช่วงครั้งแรกของทศวรรษ 2490 เพราะใน พ.ศ. 2495 เขาเป็นคนที่ พคท. ส่งไปศึกษาแนวคิดทางการเมืองที่สถาบันลัทธิมาร์กซ์-เลนิน ในกรุงปักกิ่ง.

⁶⁸ อัสนี พลจันทร์, รวมบทความ, บรรณาธิการโดย วชิระ บัวสนธ์ (กรุงเทพฯ: สามัญชน, 2540), หน้า 464. บทความนี้ตีพิมพ์ครั้งแรกในคอลัมน์ “จดหมายในหมู่มิตร” ใน สายธาร 1,1 (พฤษภาคม 2501).

⁶⁹ นิตยสาร สายธาร ออกวางตลาดในเดือนพฤษภาคม 2501 โดยมีชื่อของ เชาวพงษ์พิชิต (สมาชิกคนสำคัญอีกคนหนึ่งของ พคท. เจ้าของนามปากกา “ชาญ ทัศนัยปุระ”) เป็นบรรณาธิการ นิตยสารนี้ออกได้เพียงแค่ 6 ฉบับก็ต้องปิดตัวเองลงเนื่องจากการขึ้นดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรีของ จอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์.

กันเพื่อนำไปสู่ทรศนะที่ถูกต้อง⁷⁰ และดูเหมือน สายธาร จะบรรลุจุดประสงค์นี้ในระดับหนึ่ง ด้วยการเป็นเวทีของนักเขียนหลากหลายแนวทาง ตั้งแต่ “ทีปกร” (จิตร ภูมิศักดิ์), สด กุรมะโรหิต, เนียน กุรมะโรหิต, “ศรีบูรพา”, อิศรา อมันตกุล, พระยา อนุমানราชธน, วิทย์ ศิวะศรียานนท์, อัสนี พลจันทร์, “สวิง พรหมจรรยา” (ทองเต็ม เสมรสุต), นงเยาว์ ประภาสธิต, “อุชเชณี” (ประคิน ชุมสาย ณ อยุธยา), ขจร สุขพานิช, อุดม สีสุวรรณ ฯลฯ แต่นิตยสารนี้อยู่ได้เพียง 6 เดือนก็ต้องปิดตัวลงเนื่องจากการจับกุมนักเขียนนักหนังสือพิมพ์จำนวนมากในเดือน ตุลาคม 2501 ของจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ พร้อมกับเป็นการปิดฉากยุคแรกของการเผยแพร่แนวคิดนี้ในสังคมไทย ก่อนที่จะปรากฏสู่สายตาของปัญญาชนไทยอย่างแพร่หลายอีกครั้งในช่วงกลางทศวรรษ 2510 ต่อไป

บทส่งท้าย

ฐานคิดสำคัญของแนวคิดทางวรรณกรรมแบบลัทธิมาร์กซ์อยู่ที่การมองว่างานวรรณกรรมเป็นสิ่งที่ต้องอธิบายผ่านวิธีการผลิตของสังคมนั้นๆ หรืออีกนัยหนึ่ง งานศิลปะและวรรณกรรมเป็นสิ่งที่สัมพันธ์กับสภาวะการผลิตของสังคม เนื่องจากมันเกิดขึ้นจาก “ความเชื่อ” อันมาจาก “วัตถุ” หรือสิ่งแวดล้อมที่ศิลปินติดต่อสัมพันธ์ด้วย ไม่ว่าจะเป็นความสัมพันธ์กับธรรมชาติหรือมนุษย์ด้วยกันก็ตาม ดังนั้น มันจะสามารถเผยให้เห็นถึงความลงรอยหรือขัดแย้ง, ความก้าวหน้าหรือความล้าหลังในความสัมพันธ์ระหว่างพลังการผลิตและความสัมพันธ์ทางการผลิตในสังคม

แม้ว่ามาร์กซ์และเองเงิลส์จะมีได้ให้ความสำคัญกับแนวคิดทางศิลปะและวรรณกรรมมากนักเมื่อเทียบกับมโนทัศน์อื่นของพวกเขา แต่ในสมัยถัดมา แนวคิดนี้ได้ถูกพัฒนาให้เป็นส่วนหนึ่งของการปฏิบัติ โดยบุคคลน่าจะเป็นจุดเริ่มต้นในการ

⁷⁰ “ศรีบูรพา” (กุหลาบ สายประดิษฐ์) ก็ได้แสดงความเห็นพ้องกับอัสนีดังที่เขาเคยเขียนไว้ว่า “ขอให้เราได้โต้เถียงกันด้วยจิตใจอันมีไมตรีต่อกัน ด้วยจิตใจเคารพซึ่งกันและกัน ขอเราอย่าเพ่งมีอารมณ์ว่าความแลใช้คารมที่รุนแรงต่อกัน” เช่นกัน โปรดดู “ศรีบูรพา,” “ในกระแสแห่งความเปลี่ยนแปลง,” สายธาร 1, 3 (กรกฎาคม 2501), หน้า 25-31. บทความนี้ได้ถูกนำมาตีพิมพ์อีกครั้งใน “ศรีบูรพา,” นิพนธ์สารศรีบูรพา, เล่ม 1, รวบรวมโดย สมบัติ จำปาเงิน (กรุงเทพฯ: ดอกหญ้า, ม.ป.ป.), หน้า 107-113.

พัฒนามโนทัศน์ที่น่าจะเป็นเลนิน ผู้นำการปฏิวัติคนสำคัญของรัสเซีย

การนำเอาวรรณกรรมมาเป็นส่วนหนึ่งของการปฏิวัตินี้ ย่อมมิได้หมายความว่างานวรรณกรรมเป็นเพียง “ผล” จากโครงสร้างส่วนล่างอีกต่อไป แต่ตัวมันเองก็ต้องเข้าไปมีส่วนในการเปลี่ยนแปลงความสัมพันธ์ทางการผลิตด้วย เมื่อตัวมันต้องมีส่วนในการเปลี่ยนแปลงและการปฏิวัติ “เนื้อหา” ของมันจึงจะต้องถูกกำหนดขึ้น และเมื่อ “การปฏิวัติ” คือการล้มล้างสิ่งเก่าที่เลวร้ายและสร้างสรรค์สิ่งใหม่ที่ดีกว่า งานศิลปะและวรรณกรรมที่ปฏิวัติจึงมีหน้าที่เปิดเผยความเลวร้ายของสังคมเก่าที่เป็นอยู่ ขณะเดียวกันก็ต้องปลุกเร้าให้ผู้อ่านต้องการที่จะต่อสู้เพื่อสร้างสังคมใหม่

การที่เนื้อหาถูก “กำหนด” ก็หมายความว่ามันต้องมีลักษณะเฉพาะของตัวเองที่ชัดเจน เมื่อมีความเฉพาะ ก็ต้องมีระเบียบวิธีในการสร้างขึ้น ดังนั้นจึงจำเป็นต้องมีหลักเกณฑ์เพื่อเป็นมาตรฐานในการสร้างสรรค์หรือประเมินค่างานเขียน ไม่ว่าจะเป็น “อัตถนิยมสังคมนิยม” ของโซเวียต หรือ “คำปราศรัย” ของ เหมา เจ๋อตุง ซึ่งนอกจากจะเสนอว่าเนื้อหาควรเป็นอย่างไรแล้ว ยังเสนอนักเขียนควรจะคิดและปฏิบัติตัวอย่างไรด้วย เพราะมีแต่ความคิดที่ “ถูกต้อง” จึงจะสร้างเนื้อหาที่ “ดี” (ในทรรศนะของพรรค) ได้

แนวคิดเรื่องความไม่สมดุลระหว่างศิลปะวรรณกรรมกับสภาวะการผลิตที่มาร์กซ์เคยเสนอไว้ใน ค.ศ. 1857 จึงมิใช่สิ่งสำคัญอีกต่อไป เพราะถ้าต้องการนำงานศิลปะและวรรณกรรมมาใช้ในการปฏิวัติ ก็จำเป็นที่จะต้องมองว่างานศิลปะและวรรณกรรมจะต้องสมดุลกับสภาพทางเศรษฐกิจ (ถ้าเชื่อว่าไม่สมดุลกันก็ได้ ก็ไม่มีความจำเป็นอะไรที่ต้องสร้าง “วรรณกรรมเพื่อชนชั้นกรรมาชีพ” หรือ “ศิลปะเพื่อประชาชน” ขึ้น) อย่างไรก็ตาม การที่พรรคคอมมิวนิสต์ของโซเวียตและจีนต้องกำหนดคุณสมบัติของศิลปะและวรรณกรรมในสังคมของตน ก็อาจเป็นตัวพิสูจน์ถึงแนวคิดเรื่อง “ความไม่สมดุล” นี้ได้เป็นอย่างดีเช่นกัน เนื่องจากแสดงให้เห็นว่าศิลปะและวรรณกรรม ไม่ได้ “เปลี่ยน” ไปตามสภาพการผลิตของสังคม (ซึ่งเป็นสังคมนิยมหรือคอมมิวนิสต์แล้ว) ดังนั้น พรรคจึงต้องเข้ามาจัดการหรือ “ดัดแปลง” ในส่วนนี้เพื่อให้สอดคล้องกับสภาพการผลิตสังคม (ที่เชื่อว่าเปลี่ยนไปแล้ว)

แนวคิดนี้ได้เข้ามาสู่สังคมไทยผ่านวลี “ศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน” ที่ในด้านหนึ่งก็อธิบายถึงความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะกับชีวิตและชนชั้น อีกด้านหนึ่งก็เสนอให้ศิลปะเป็นเครื่องมือในการเปลี่ยนแปลงสังคม การเข้ามาจัดการกับเนื้อหาตลอดจนเสนอวิธีการในการสร้างเนื้อหาดังกล่าวนี้นี้ ได้อธิบายตัวมันเองผ่าน

ตรรกะของทฤษฎีลัทธิมาร์กซ์ ดังนั้น ความโดดเด่นของแนวคิดนี้จึงไม่ใช่แค่การ “เรียกร้อง” ให้เขียนงานเพื่อประชาชนหรืออยู่ที่การสร้างความสะดวกสบายของนักเขียนที่ “รักชาติ รักประชาธิปไตย” แต่อยู่ที่แนวคิดนี้สามารถสร้างคำอธิบายอย่างสมเหตุสมผลและโน้มน้าวปัญญาชนบางส่วนของยุคนั้นได้ว่า เพราะเหตุใด เราจึงควรเขียนงานเพื่อประชาชนส่วนใหญ่ และเพราะเหตุใด นักเขียนจึงควรจะต้องมีส่วนในการแก้ปัญหาสังคม

หลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 แนวคิดนี้จะกลับมาเป็นที่รู้จักกันในสังคมไทยอีกครั้ง และอาจจะรู้จักกันอย่างกว้างขวางกว่ายุคที่มันได้ถือกำเนิดขึ้นเสียอีกงานเขียนชิ้นสำคัญเกี่ยวกับแนวคิด “ศิลปะเพื่อชีวิต” ที่เคยเผยแพร่ตลอดช่วงระยะเวลา 10 ปี (พ.ศ. 2492-2501) แทบจะถูกนำมาพิมพ์ซ้ำทั้งหมดในปี พ.ศ. 2517-2519 ผลสะท้อนของมันในช่วงเวลานั้นคงมีผู้กล่าวไว้มากพอที่จะไม่ต้องกล่าวซ้ำในที่นี้อีก

เส้นทางสายหนึ่งในหลายเส้นทางของแนวคิดทางศิลปะแบบลัทธิมาร์กซ์ ได้ทอดจากยุโรปมายังรัสเซีย จีน และไทย แนวคิดนี้อาจถูกกล่าวถึงด้วยแง่มุมที่แตกต่างกันผ่านน้ำเสียงที่หลากหลาย มันอาจเป็นตัวแทนของดวงวิญญาณแห่งการต่อสู้เพื่อชนชั้นล่างที่ถูกกดขี่ขูดรีด หรืออาจเป็นตัวแทนของเผด็จการทางความคิดที่กราดเกรี้ยวและคับแคบ แต่ไม่ว่ามันจะถูกมองในแง่ใดก็ตาม เราจะไม่สามารถปฏิเสธได้ว่า มันได้ส่งผลต่อชีวิตและความเคลื่อนไหวทางภูมิปัญญาของปัจเจกบุคคลจำนวนมาก และก่อให้เกิดเรื่องเล่าในประวัติศาสตร์อีกหลากหลายเรื่องราว