บทที่ 2

ลักษณะของสัจนิยมมหัศจรรย์ใน *Kafka on the Shore*

นับตั้งแต่ยุคเรืองปัญญาของยุโรป[1]เป็นต้นมา (คริสต์ศตวรรษที่ 18) ความเชื่อที่ว่ามนุษย์สามารถเข้าถึงความจริงได้ด้วยประสาทสัมผัสทั้งห้าและระบบเหตุผลเป็นสิ่งที่ปรากฏในกรอบความคิดของคนส่วนใหญ่ รวมไปถึงความคิดที่ว่าความจริงคือสิ่งที่ตายตัวแน่นอนและผัสสะของมนุษย์เป็นเครื่องมือที่น่าเชื่อถือได้สำหรับใช้เข้าถึงความจริง ดังนั้นสิ่งใดก็ตามที่ไม่อาจพิสูจน์ได้ด้วยอายตนะภายนอกหรืออธิบายได้ด้วยระบบเหตุผลจึงถูกมองว่าเป็น "ความลวง" ไปโดยปริยาย

ต่อมาเมื่อมนุษย์เริ่มตระหนักว่า วิทยาศาสตร์ไม่เพียงแต่เป็นเครื่องยืนยันถึงศักยภาพของมนุษย์ในการเข้าถึงความจริงเท่านั้น หากแต่การนำวิทยาศาสตร์ไปใช้เพื่อตอบสนองความต้องการของมนุษย์อย่างไม่จำกัดและไม่ระมัดระวังได้นำไปสู่ผลเสียนานัปการที่มีส่วนผลักดันให้คุณภาพชีวิตของผู้คนตกต่ำลง ไม่ว่าจะเป็นการเกิดขึ้นของโรงงานอุตสาหกรรมหรือการขยายตัวของสังคมเมือง ไม่เพียงเท่านั้น สงครามโลกทั้งสองครั้งที่เกิดขึ้นในช่วงเวลาที่ไม่ห่างกันก็เป็นเครื่องตอกย้ำว่าความก้าวหน้าทางวิทยาศาตร์กลายเป็นเครื่องมือสำคัญที่ช่วยให้มนุษย์ทำลายล้างฝ่ายตรงข้ามได้อย่างง่ายดายและรุนแรง อีกทั้งความเลวร้ายที่เกิดขึ้นระหว่างสงครามก็แสดงให้เห็นว่า มนุษย์สามารถกระทำทารุณต่อกันได้โดยไม่มีเหตุผล การหมดศรัทธาในความดีงามของมนุษย์นำไปสู่ความคิดที่ว่าชีวิตคือความไร้แก่นสาร ในขณะเดียวกัน กระบวนคิดแบบวิทยาศาสตร์ซึ่งเน้นถึงความสำคัญของการสังเกตและตั้งคำถามต่อสิ่งต่างๆ อยู่ตลอดเวลานั้นก็กระตุ้นให้เกิดการวิพากษ์วิธีคิดหรือข้อสรุปต่างๆซึ่งเคยยึดถือกันมาแต่เดิม แม้แต่ระบบเหตุผลนิยมซึ่งเติบโตขึ้นจากกระบวนคิดแบบวิทยาศาตร์เองก็พลอยถูกตั้งคำถามในลักษณะที่ว่าเหตุผลนั้นสามารถใช้เข้าถึงรวมทั้งอธิบายความจริงได้เสมอไปหรือไม่

---

[1] ยุคเรืองปัญญาซึ่งเกิดขึ้นในยุโรปราวคริสต์ศตวรรษที่ 18 นั้น ถือได้ว่าเป็นช่วงที่มีความเปลี่ยนแปลงเกิดขึ้นมากมายทั้งในวงการวรรณกรรมและปรัชญา โดยเฉพาะวิทยาศาสตร์ซึ่งก้าวหน้าขึ้นเป็นอย่างมากในยุคนี้ กระบวนคิดแบบวิทยาศาตร์คือปัจจัยสำคัญที่ทำให้มนุษย์เริ่มตั้งคำถามเกี่ยวกับหลักคำสอนของศาสนาอีกทั้งทัศนคติต่อเรื่องราวเหนือธรรมชาติก็เริ่มเปลี่ยนแปลงไป กระบวนทัศน์ใหม่ที่เกิดขึ้นในยุคนี้คือความเชื่อที่ว่ามนุษย์สามารถใช้เหตุผลในการหาคำตอบให้กับสิ่งต่างๆและบุคคลไม่ได้ตกอยู่ภายใต้การควบคุมของอำนาจภายนอกอีกต่อไป หลักปฏิบัติตลอดจนความเชื่อดั้งเดิมต่างๆถูกตั้งคำถามในยุคนี้ ความเคลื่อนไหวทางความคิดในลักษณะดังกล่าวทำให้ยุคเรืองปัญญาเชื่อมโยงกับกระบวนทัศน์แบบเหตุผลนิยมซึ่งส่งอิทธิพลถึงแนวคิดสัจนิยมในเวลาต่อมา

ความรู้สึกดังกล่าวสื่อออกมาให้เห็นผ่านงานศิลปะวรรณกรรม จากเดิมที่ศิลปินนิยมนำเสนอผลงานของตนให้ดูสมจริง ก็เริ่มมีการนำลักษณะเหนือจริงหรือความไร้ระเบียบเข้ามาปรับใช้กับผลงานของตนมากยิ่งขึ้น ซึ่งเกิดจากความคิดที่ว่าความจริงเป็นสิ่งที่ละเอียดซับซ้อนเกินกว่าจะจับต้องหรือมองเห็นได้ด้วยตาเปล่า ซ้ำยังมีบางแง่มุมที่แปลกประหลาดเหลือเชื่อ ตัวอย่างของแนวคิดดังกล่าวในวงการทัศนศิลป์คือภาพวาดในแนวลัทธิสำแดงพลังอารมณ์ (Expressionism) ลัทธิเหนือจริง และสัจนิยมมหัศจรรย์ ซึ่งสองกระแสหลังได้แพร่ขยายเข้าไปในแวดวงวรรณกรรมและกลายเป็นรูปแบบการประพันธ์ที่หยิบยกเอาองค์ประกอบแบบเหนือจริงมาใช้ในตัวงาน

2.1 กำเนิดของสัจนิยมมหัศจรรย์

สัจนิยมมหัศจรรย์ถือกำเนิดขึ้นเป็นครั้งแรกในวงการทัศนศิลป์ช่วงทศวรรษ 1920 โดยศิลปินชาวเยอรมันชื่อ ฟรันซ์ โรห์ (Franz Roh) ภาพวาดในแนวสัจนิยมมหัศจรรย์มีฐานความคิดในการมองสิ่งต่างๆตามคติรูปธรรมแนวใหม่ หรือ New Objectivity (ดูเพิ่มเติม Guenther,1995:33-73) ซึ่งเชื่อว่าวัตถุธรรมดาสามัญล้วนมีแง่มุมอันแปลกประหลาดแอบแฝงอยู่ พันธกิจของศิลปินคือการดึงเอาความแปลกประหลาดนั้นขึ้นมานำเสนอ ภาพวาดในแนวสัจนิยมมหัศจรรย์จึงเน้นความชัดเจนของลายเส้น บรรยากาศที่สงบราบเรียบ สีที่ไม่เจิดจ้าฉูดฉาดแต่ต้องดูห่างเหินเย็นชา และจะต้องปรากฏองค์ประกอบบางประการที่สร้างความรู้สึกผิดประหลาดให้กับผู้ชม ในขณะที่ทัศนศิลป์ตามแบบลัทธิเหนือจริงจะนำเสนอความแปลกประหลาดออกมาอย่างเจิดจ้าบาดตา สัจนิยมมหัศจรรย์กลับนำเสนอความแปลกประหลาดบนพื้นฐานของความราบเรียบและความสงบนิ่ง ราวกับว่าความแปลกประหลาดนั้นเป็นสารัตถะอีกด้านหนึ่งของวัตถุที่ดำรงอยู่มาช้านาน หากแต่ไม่มีใครสังเกตเห็นเท่านั้น

ต่อมาสัจนิยมมหัศจรรย์จึงค่อยแพร่ขยายเข้าไปในวงการวรรณกรรม และกลายเป็นนิยามที่ใช้อธิบายงานเขียนซึ่งมีการกำหนดให้ความมหัศจรรย์เกิดขึ้นท่ามกลางสภาพแวดล้อมแบบสัจนิยม แต่ถึงกระนั้นก็ไม่มีการบัญญัติขอบข่ายของลักษณะสัจนิยมมหัศจรรย์ในวรรณกรรมอย่างชัดเจน งานเขียนที่อาจกล่าวได้ว่ามีลักษณะสอดคล้องกับสัจนิยมมหัศจรรย์ซึ่งเกิดขึ้นในยุคเริ่มแรกคือเรื่องสั้นชื่อ “Metamorphosis” ของ ฟรันซ์ คาฟกา (Franz Kafka) นักเขียนชาวเยอรมัน แต่ถึงกระนั้นในวงการวรรณกรรมก็ยังไม่มีการชี้ชัดว่าผลงานชิ้นใดถือเป็นงานในแนวสัจนิยมมหัศจรรย์อย่างชัดเจน จึงอาจกล่าวได้ว่า สัจนิยมมหัศจรรย์ในยุคเริ่มแรกไม่เป็นที่แพร่หลายนักในยุโรปซึ่งเป็นถิ่นกำเนิด ซึ่งอาจเป็นไปได้ว่าเนื่องจากในขณะนั้นไม่มีนักเขียนคนใดสร้างงานที่อาจเรียกได้ว่าเป็นสัจนิยมมหัศจรรย์

อย่างจริงจัง เมื่อไร้ต้นแบบในการวิเคราะห์ศึกษา การกำหนดกรอบเพื่อนิยามรูปแบบการประพันธ์ดังกล่าวให้ชัดเจนจึงเกิดขึ้นไม่ได้ด้วยเช่นกัน

กลุ่มนักเขียนที่ทำให้สัจนิยมมหัศจรรย์เป็นที่รู้จักอย่างแพร่หลายคือนักเขียนจากฝั่งละตินอเมริกา โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อกาเบรียล การ์เซีย มาร์เกซ (Gabriel García Márquez) ผู้ประพันธ์งานสัจนิยมมหัศจรรย์เรื่อง *One Hundred Years of Solitude* ได้รับรางวัลโนเบล นักเขียนละตินอเมริกันนำสัจนิยมมหัศจรรย์ซึ่งถือกำเนิดขึ้นในยุโรปมาปรับใช้ พร้อมๆกับที่ อเลโค การ์เปนเตียร์ (Alejo Carpentier) นักคิดชาวละตินอเมริกันออกมานำเสนอว่า ความมหัศจรรย์เป็นสิ่งที่แทรกอยู่ในวิถีชีวิต ในตำนานความเชื่อท้องถิ่น หรืออีกนัยหนึ่งคือ "ความเป็นจริงในชีวิตประจำวัน" ของชาวละตินอเมริกันมาช้านานแล้ว ความจริงของชาวละตินอเมริกันคือ "ความจริงอันมหัศจรรย์" (Marvelous Real ดูเพิ่มเติม Carpentier, 1995:75-88) ซึ่งเป็นความมหัศจรรย์ในระดับภววิทยา (Ontology)[2] กล่าวคือ กลุ่มชนในละตินอเมริกามีวิถีชีวิตที่ผูกพันอยู่กับเรื่องราวเหนือธรรมชาติ ไม่ว่าจะปรากฏในรูปแบบของตำนานประจำถิ่น พิธีกรรมความเชื่อ หรือลักษณะของภูมิประเทศซึ่งเต็มไปด้วยความแปลกประหลาดพิสดาร แตกต่างจากความมหัศจรรย์ของยุโรปที่อยู่ในระดับญาณวิทยา (Epistemology)[3] ยกตัวอย่างเช่นใน *One Hundred Years of Solitude* ผู้อ่านจะได้พบกับเมืองมาคอนโดที่ถูกสร้างให้เป็นพื้นที่มหัศจรรย์ สิ่งที่ผิดประหลาดสำหรับคนในโลกภายนอกคือสิ่งปกติสามัญสำหรับชาวเมืองมาคอนโด นอกเหนือไปจากการวิพากษ์กรอบความคิดที่แฝงอยู่ในการมองสิ่งธรรมดาสามัญเป็นเรื่องแปลกประหลาด และการมองเรื่องแปลกประหลาดอย่างธรรมดาสามัญของชาวเมืองมาคอนโดแล้ว พื้นที่มหัศจรรย์ซึ่งผู้คนมีปฏิสัมพันธ์กับความเหนือจริงอย่างใกล้ชิดและเป็นปกติอาจเป็นภาพแทนของทวีปละตินอเมริกาที่ธรรมชาติของความจริงมีลักษณะมหัศจรรย์อยู่ในตัวเอง ดังที่การ์เปนเตียร์ได้นำเสนอและการ์เซีย มาร์เกซ ได้นำมาปรับใช้ในงานของเขา ชาวเมืองมาคอนโดคือภาพอุปมาของชาวละตินอเมริกันที่ความมหัศจรรย์คือ "ความจริง" ที่พวกเขาประสบอยู่ทุกเมื่อเชื่อวันจนกระทั่งเกิดความคุ้นชินและไม่เห็นว่าเป็นสิ่งผิดแปลก

---

[2] หมายถึงความมหัศจรรย์ที่แทรกเป็นส่วนหนึ่งในการดำเนินชีวิต ความคิดความเชื่อ ความมหัศจรรย์เป็นเสมือน "ภาวะ" หนึ่งซึ่งแทรกอยู่ในการดำรงอยู่ของชาวละตินอเมริกัน

[3] หมายถึงความมหัศจรรย์ซึ่งมีที่มาจากกรอบความคิด ไม่ว่าจะเป็นการพยายามมองหาแง่มุมที่แปลกประหลาดในสิ่งธรรมดาสามัญหรือการนำลักษณะตรงข้ามมาดำรงอยู่ในวัตถุเดียวกัน สอดคล้องกับรูปศัพท์ "ญาณ" ซึ่งแปลว่าการมองเห็นหรือการรับรู้

แม็กกี แอน บาวเวอร์ส (Maggie Ann Bowers, 2004:16) ได้จำแนกแหล่งกำเนิดและความแตกต่างของสัจนิยมมหัศจรรย์ผ่านศัพท์บัญญัติสามคำคือ Magic realism, Magical realism และ Marvelous realism ศัพท์คำแรกคือ Magic realism นั้น สื่อความหมายถึงกลวิธีการนำเสนอประเภทหนึ่งซึ่งใช้ในวงการทัศนศิลป์โดยมีต้นกำเนิดมาจาก ฟรันซ์ โรห์ การนำเสนอตามแบบ Magic realism คือการเน้นย้ำให้เห็นถึงแง่มุมอันแปลกประหลาดที่แฝงอยู่ในวัตถุธรรมดาสามัญ ส่วน Magical realism คือรูปแบบของการเล่าเรื่องที่ปรากฏให้เห็นในวงการวรรณศิลป์ซึ่งมีจุดเด่นอยู่ที่การนำเสนอเหตุการณ์สัจนิยมและความมหัศจรรย์ในระนาบเดียวกันและไม่มีการแบ่งแยกว่าสิ่งใดจริงสิ่งใดลวง สำหรับ Marvelous realism ซึ่งเป็นศัพท์คำสุดท้ายนั้น สื่อความหมายถึงโลกทัศน์ของชาวละตินอเมริกันที่ไม่เพียงแต่ผูกโยงอยู่กับเรื่องราวเหนือธรรมชาติเท่านั้น หากแต่ยังผสมผสานคุณลักษณ์อันแตกต่างไว้อย่างหลากหลายและผู้คนในท้องถิ่นได้ใช้มุมมองในลักษณะดังกล่าวเพื่อเข้าถึงความจริง พร้อมกับที่แสดงให้เห็นว่ามุมมองที่แตกต่างของพวกเขาสมควรได้รับการยอมรับเช่นเดียวกับโลกทัศน์แบบเหตุผลนิยมของตะวันตก

2.2 ลักษณะของสัจนิยมมหัศจรรย์ และกรอบทฤษฎีที่ใช้ในการวิจัย

2.2.1 ลักษณะของสัจนิยมมหัศจรรย์

นักทฤษฎีวรรณกรรมหลายท่านได้กล่าวถึงลักษณะของความเหนือจริงในงานสัจนิยมมหัศจรรย์ไว้ดังนี้

ฟรันซ์ โรห์ ผู้เป็นต้นกำเนิดของแนวคิดสัจนิยมมหัศจรรย์ ได้อธิบายถึงการดำรงอยู่ของความมหัศจรรย์ซึ่งไม่ได้มีสถานะเป็น “สิ่งอื่น” ที่แทรกตัวเข้ามาในโลกสัจนิยม หากแต่เป็นคุณลักษณ์อีกด้านหนึ่งที่แฝงตัวอยู่เบื้องหลังความธรรมดาสามัญของสิ่งต่างๆอยู่แล้ว ดังคำกล่าวที่ว่า “ความลึกลับที่ไม่ได้โรยตัวลงมาสู่โลกดังที่ถูกนำเสนอ หากแต่แอบซ่อนและเคลื่อนไหวอยู่เบื้องหลังโลกนั้น” (mystery that does not descend to the represented world, but rather hides and palpitates behind it. (Roh, 1995:15))

หลุยส์ พาร์คินสัน ซามอรา (Lois Parkinson Zamora) และ เวนดี บี ฟาริส (Wendy B. Faris) กล่าวถึงความเหนือจริงในงานสัจนิยมมหัศจรรย์ไว้คล้ายคลึงกับแนวคิดของโรห์ หากแต่เจาะจงไปที่วรรณกรรมมากกว่าทัศนศิลป์ โดยชี้ให้เห็นว่าความเหนือจริงในสัจนิยมมหัศจรรย์นั้นเป็น

เหตุการณ์ที่ตัวบทให้ค่าว่าคือ "ความจริง" ในอีกลักษณะหนึ่งที่สามารถเกิดขึ้นได้ ตรรกะภายในตัวบทย่อมยอมรับปรากฏการณ์เหนือจริงโดยไม่มีการสร้างคำอธิบายหรือชี้นำให้ผู้อ่านตั้งคำถาม เนื่องจากความมหัศจรรย์มีระดับของความเป็นไปได้เท่าเทียมกับเหตุการณ์แบบสัจนิยม ดังที่กล่าวไว้ว่า "สิ่งเหนือธรรมชาติไม่ใช่ปรากฏการณ์ที่เรียบง่ายและเห็นได้อย่างชัดเจน หากแต่ *เป็น* เรื่องธรรมดาสามัญเป็นปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นประจำวันซึ่งเป็นที่รับรู้ ยอมรับ และหลอมรวมเป็นส่วนหนึ่งของความเป็นเหตุเป็นผล รวมทั้งเป็นองค์ประกอบหนึ่งของสัจนิยม" (The supernatural is not a simple or obvious matter, but it *is* an ordinary matter, and everyday occurrence – admitted, accepted, and integrated into the rationality and materiality of literary realism. (Zamora and Faris, 1995:3))

ความมหัศจรรย์ไม่เพียงแต่ต้องปราศจากคำอธิบายเท่านั้น หากแต่ต้องเกิดขึ้นอย่างเป็นรูปธรรมอีกด้วย ดังที่บาวเวอร์สกล่าวไว้

> Not only must the narrator propose real and magical happenings with the same matter–of–fact manner in a recognizably realistic setting but the magical things must be accepted as a part of material reality, whether seen or unseen. They cannot be simply the imaginings of one mind, whether under the influence of drugs, or for the purpose of exploring the working of the mind, imagining our futures, or for making a moral point (Bowers, 2004:31).

นอกเหนือจากการดำรงอยู่คู่กับสภาพแวดล้อมแบบสัจนิยมโดยปราศจากคำอธิบายแล้ว ความมหัศจรรย์ต้องมีสถานะเป็น "ความจริงในเชิงวัตถุวิสัย" หรือเกิดขึ้นอย่างเป็นรูปธรรมจับต้องได้ ซึ่งจะทำให้ไม่สามารถอ้างได้ว่าความเหนือจริงเป็นเพียงผลพวงของจินตนาการซึ่งอาจจะเกิดขึ้นเพราะฤทธิ์ยา หรือเพื่อนำเสนอสภาพภายในใจของตัวละครรวมทั้งภาพของโลกในอนาคต หรือเพื่อใช้สอนคติธรรมบางอย่าง ลักษณะของความจริงในเชิงวัตถุวิสัยนี้เป็นเกณฑ์ที่ช่วยจำแนกความเหนือจริงในงานสัจนิยมมหัศจรรย์ไม่ให้เหลื่อมซ้อนกับรูปแบบการประพันธ์อื่นที่มีการใช้ความมหัศจรรย์เป็นองค์ประกอบ ยกตัวอย่างเช่น ลัทธิเหนือจริงนำเสนอว่าความเหนือจริงเป็นเรื่องของจินตนาการส่วนบุคคล ส่วนนวนิยายวิทยาศาสตร์ใช้ความเหนือจริงเพื่อสะท้อนภาพของโลกในอนาคตที่มีวิทยาการก้าวหน้าจนกระทั่งสามารถทำสิ่งมหัศจรรย์ให้กลายเป็นจริงได้ และท้ายที่สุดคือนิทานเปรียบเทียบหรือนิทานอุธาหรณ์ซึ่งใช้ความเหนือจริงเป็นภาพอุปมานิทัศน์ของสิ่งอื่น เหล่านี้ล้วนแสดงให้เห็นว่าความ

มหัศจรรย์ไม่ใช่ความจริงในเชิงวัตถุวิสัยซึ่งเกิดอย่างเป็นรูปธรรมและเป็นธรรมชาติโดยไม่อาจอธิบายได้ คุณลักษณ์ดังกล่าวนี้เองที่กลายเป็นลักษณะสำคัญของสัจนิยมมหัศจรรย์ซึ่งไม่พบในรูปแบบการประพันธ์อื่น

หลุยส์ เลอัล (Luis Leal) มีความเห็นที่แตกต่างจากนักทฤษฎีท่านอื่นๆเนื่องจากสำหรับเลอัลแล้ว สัจนิยมมหัศจรย์ไม่ใช่รูปแบบหนึ่งของงานเขียนหรือเป็นกลวิธีในการสร้างงานทัศนศิลป์ หากแต่เป็น "ทัศนคติต่อความจริง" (attitude toward reality (Leal, 1995:122)) ซึ่งมีใจความสำคัญอยู่ที่ "มิใช่การสร้างสิ่งมีชีวิตหรือโลกในจินตนาการขึ้นมา หากแต่เป็นการค้นพบความสัมพันธ์อันลึกลับซับซ้อนระหว่างมนุษย์กับสภาพแวดล้อม" (...not the creation of imaginary beings or worlds but the discovery of the mysterious relationship between man and his circumstances. (Leal, 1995:122)) สัจนิยมมหัศจรรย์อาจไม่ได้สื่อความหมายถึงการสร้างโลกแห่งจินตนาการอันพิสดารซึ่งไม่เคยมีอยู่ให้เกิดเป็นรูปเป็นร่างขึ้นมา หากแต่อยู่ที่การค้นพบความสัมพันธ์อันลึกลับซับซ้อนระหว่างบุคคลและสิ่งแวดล้อมรอบด้านซึ่งมีนัยยะที่ว่าความลึกลับนั้นแฝงตัวอยู่ในโลกสามัญที่เราคุ้นชินอยู่แล้ว ด้วยเหตุนี้จึงกลายเป็นหน้าที่ของศิลปินผู้ต้องพัฒนาผัสสะของตนให้เข้าสู่ภาวะสูงสุด (Extreme State) เพื่อที่จะสามารถเข้าถึงความลี้ลับอันยากจะทำความเข้าใจได้ของโลกสามัญที่เราอาศัยอยู่และถ่ายทอดต่อไปยังผู้อื่น (Leal, 1995:123)

แนวคิดของสก็อตต์ ซิมพ์กินส์ (Scott Simpkins) เกี่ยวกับการนำเสนอความมหัศจรรย์ซึ่งกลายมาเป็นกรอบคิดพื้นฐานให้กับสัจนิยมมหัศจรรย์สามารถขยายความแนวคิดของเลอัลได้เป็นอย่างดี โดยเขาได้กล่าวถึงการนำเสนอความเหนือจริงในงานสัจนิยมมหัศจรรย์ไว้ว่า "สัจนิยมมหัศจรรย์นำเสนอสิ่งที่คุ้นเคยในวิถีที่ผิดปกติ [...] เพื่อเน้นให้เห็นถึงลักษณะมหัศจรรย์ที่แฝงอยู่ภายในคุณลักษณ์ของสิ่งเหล่านั้น [...] เพื่อเน้นองค์ประกอบสามัญของความจริง องค์ประกอบซึ่งแสดงตัวอยู่เสมอแต่กลับกลายเป็นสิ่งที่มองไม่เห็นเนื่องจากความคุ้นชิน" (...magical realists present familiar things in unusual ways [...] to stress their innately magical properties. [...] to radically emphasize common elements of reality, elements that are often present but have become virtually invisible because of their familiarity. (Simpkins, 1995:150)) งานในแนวสัจนิยมมหัศจรรย์นำเสนอสิ่งที่คุ้นตาให้ดูแปลกประหลาดเพื่อเน้นย้ำให้เห็นถึงคุณลักษณ์มหัศจรรย์ซึ่งแฝงอยู่ในวัตถุ โดยเฉพาะอย่างยิ่งวัตถุที่ "มองไม่เห็น" แม้ว่าจะดำรงอยู่อย่างเป็นรูปธรรมก็ตาม เนื่องจากความคุ้นเคยทำให้ถูกมองข้ามไป จะเห็นได้ว่ากลวิธีการนำเสนอที่มีการใช้ความเหนือจริงเพื่อเน้นย้ำความแปลกประหลาดของสิ่งสามัญนั้นได้กลาย

มาเป็นลักษณะประการหนึ่งของสัจนิยมมหัศจรรย์ซึ่งนักทฤษฎีหลายท่านมีความเห็นสัมพันธ์กัน

2.2.2 *กรอบทฤษฎีที่ใช้ในการวิจัย*

ลักษณะสำคัญที่บ่งบอกถึงความเป็นสัจนิยมมหัศจรรย์มีอยู่หลายประการ แต่อย่างไรก็ตาม ในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้จำเป็นต้องกำหนดขอบข่ายของลักษณะสัจนิยมมหัศจรรย์ให้ชัดเจนเนื่องจากต้องใช้กรอบทฤษฎีดังกล่าวในการศึกษาตัวบท อนึ่ง กรอบทฤษฎีที่นำเสนอในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เกิดจากการผสมผสานและเรียบเรียงแนวคิดจากนักวิชาการในแวดวงวรรรณกรรมหลายท่าน เพื่อให้ได้กรอบที่สามารถอธิบายและมีความสอดคล้องกับตัวบทมากที่สุด หาได้มีเจตนาที่จะนำเสนอว่าสัจนิยมมหัศจรรย์เป็นรูปแบบการประพันธ์ที่มีกฎเกณฑ์ชัดเจนตายตัวไม่

การสร้างกรอบทฤษฎีในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ใช้แนวคิดของเวนดี บี ฟาริส ซึ่งนำเสนอไว้ในบทความชื่อ "Scheherazade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction" (Faris, 1995:163-190) เป็นฐาน ฟาริสกล่าวว่าลักษณะสำคัญของสัจนิยมมหัศจรรย์มีอยู่ด้วยกันห้าประการ ประการแรกคือ ภายในตัวบทจะต้องปรากฏองค์ประกอบของความมหัศจรรย์ซึ่งไม่สามารถอธิบายได้ด้วยระบบเหตุผล และเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นจริงภายในระดับของตัวบท เนื่องจากความมหัศจรรย์ที่เกิดขึ้นจริงนั้นย่อมสื่อให้เห็นถึงขีดจำกัดของกรอบการมองแบบสัจนิยมที่ไม่สามารถอธิบายสิ่งต่างๆได้อย่างเป็นสากล บทบาทดังกล่าวได้กลายเป็นลักษณะสำคัญประการต่อมาของสัจนิยมมหัศจรรย์ตามแนวคิดของ Faris นั่นคือ การตั้งคำถามเกี่ยวกับสิ่งที่สัจนิยมให้ค่าว่าสามารถกำหนดได้อย่างแน่นอนตายตัว ไม่สามารถเปลี่ยนแปลงเป็นอื่นได้อีก ความมหัศจรรย์ในสัจนิยมมหัศจรรย์มีหน้าที่ทำให้เส้นแบ่งที่สัจนิยมขีดไว้พร่าเลือนลงไป และตั้งคำถามว่าเราสามารถแบ่งแยกสิ่งต่างๆได้อย่างชัดเจนตายตัวเช่นนั้นจริงหรือไม่ ใน *Kafka on the Shore* ได้ปรากฏการสลายพรมแดนของหลายสิ่งหลายอย่างที่ สัจนิยมเชื่อว่ามีขอบเขตชัดเจนแน่นอน ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของอัตลักษณ์ เพศสถานะ เวลา สถานที่ ภาษา หรือพรมแดนระหว่างความฝันและความจริง เป็นต้น

ลักษณะประการที่สามและประการที่สี่ล้วนกล่าวถึงการผสมผสานโลกสัจนิยมและโลกมหัศจรรย์เข้าด้วยกันอย่างกลมกลืนและปราศจากความแปลกแยก โดยลักษณะประการที่สามกล่าวถึงการให้รายละเอียดของสภาพแวดล้อมตามแบบสัจนิยม กล่าวคือ ความมหัศจรรย์จะต้องเกิดขึ้นในโลกหรือสภาพแวดล้อมที่เป็นสัจนิยมอย่างเห็นได้ชัด ความมหัศจรรย์ที่เกิดขึ้นท่ามกลางโลกอัน

แปลกประหลาดและไม่มีรายละเอียดใดบ่งบอกถึงความเป็นสัจนิยมเลยนั้นย่อมเข้าข่ายลัทธิเหนือจริง หรือแฟนตาซีไปโดยปริยาย ส่วนลักษณะประการที่สี่กล่าวถึงการที่โลกสัจนิยมและโลกมหัศจรรย์นั้นเกิดมีปฏิสัมพันธ์ซึ่งกันและกันขึ้น ทั้งในลักษณะที่ความมหัศจรรย์แทรกเข้ามาในโลกสัจนิยม และโลกมหัศจรรย์แฝงตัวเป็นส่วนหนึ่งภายในโลกสัจนิยม ลักษณะทั้งสองประการล้วนชี้ให้เห็นถึงการผสมผสานระหว่างสองขั้ว รวมทั้งกลับไปตอกย้ำถึงแนวคิดที่ว่า แท้จริงแล้วเราไม่อาจแบ่งแยกสิ่งที่สัจนิยมมองว่าเป็น "ขั้วตรงข้าม" ได้อย่างเด็ดขาดชัดเจน

ลักษณะประการสุดท้ายเกี่ยวข้องโดยตรงกับปฏิกิริยาของผู้อ่านซึ่งฟาริสกล่าวไว้ว่าผู้อ่านย่อมเกิดความลังเลสงสัยได้เมื่อตัวบทนำเสนอเหตุการณ์ที่แปลกประหลาด เนื่องจากความมหัศจรรย์นั้นดูเหลือเชื่อเกินกว่าจะทำใจให้ยอมรับได้ทันทีอย่างไม่มีข้อสงสัย และผู้อ่านจากวัฒนธรรมหนึ่งอาจจะมีระดับความลังเลสงสัยไม่เท่ากับผู้อ่านที่อยู่ในอีกวัฒนธรรมหนึ่ง ลักษณะดังกล่าวสอดคล้องกับวรรณกรรมในแนวแฟนตาสติก[4] ที่มุ่งกระตุ้นให้ผู้อ่านเกิดความลังเลสงสัยขึ้นเป็นสำคัญ

---

[4] สเวตัน โทโดรอฟ (Tzvetan Todorov) นักทฤษฎีชาวบัลแกเรียเป็นผู้นำเสนอแนวคิดที่ว่าด้วยรูปแบบการประพันธ์แนวแฟนตาสติกขึ้นในปี 1970 โดยมีวัตถุประสงค์เพื่ออธิบายรูปแบบการสร้างงานวรรณกรรมที่เกิดขึ้นอย่างแพร่หลายในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 19 เรื่อยมาจนถึงตอนต้นของคริสต์ศตวรรษที่ 20 ก่อนหน้าที่โทโดรอฟจะนำเสนอแนวคิดของเขานั้น มีนักทฤษฎีหลายท่านเช่นหลุยส์ แว็กซ์ (Louis Vax) โรเจอร์ คาลลัวส์ (Roger Callois) และปีแอรร์ จอร์ช คาสเท็กซ์ Pierre-Georges Castex ได้ให้คำจำกัดความของแฟนตาสติกไว้ว่าเป็นตัวบทที่นำเสนอปรากฏการณ์เหนือธรรมชาติซึ่งไม่สามารถอธิบายได้และเกิดขึ้นมาท่ามกลางโลกแห่งเหตุผล ดังนั้น แฟนตาสติกตามคำจำกัดความดังกล่าวจึงเหลื่อมซ้อนกับรูปแบบการประพันธ์อื่นที่มีการกล่าวถึงเรื่องเหนือธรรมชาติ เช่น นวนิยายสยองขวัญหรืองานในแนวกอธิก เป็นต้น

ด้วยเหตุนี้ วรรณกรรมในแนวแฟนตาสติกตามคำจำกัดความก่อนยุคของโทโดรอฟจึงมีการใช้องค์ประกอบของความมหัศจรรย์ภายในตัวบท ทว่าความมหัศจรรย์เหล่านั้นล้วนผูกโยงอยู่กับจินตนาการหรือความคิดฝันส่วนบุคคล พร้อมกันนั้น ความมหัศจรรย์ตามแบบแฟนตาสติกก็สะท้อนให้เห็นว่าระบบเหตุผลไม่สามารถอธิบายปรากฏต่างๆได้อย่างเป็นสากลอีกต่อไป ลักษณะไร้เหตุผลของเรื่องที่เคยถูกมองว่าเป็นเพียงความ "เพ้อฝัน" กลับพลิกขึ้นมากลายเป็นอีกทางเลือกหนึ่งที่สามารถอธิบายปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นได้เช่นเดียวกัน

เมื่อโทโดรอฟนำเสนอคำจำกัดความของแฟนตาสติกในหนังสือชื่อ *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre* เขาได้บัญญัติให้แฟนตาสติกเป็นคำที่มีความหมายถึงรูปแบบการประพันธ์ ในขณะที่แฟนตาซีมีสถานะเป็นองค์ประกอบแบบเหนือจริงที่ปรากฏในตัวบทต่างๆ แฟนตาสติกตามแนวคิดของโทโดรอฟมุ่งเน้นไปที่การสร้างความกำกวมในระดับของการเล่าเรื่อง เพื่อนำไปสู่การสร้างความรู้สึกลังเลสงสัยให้เกิดขึ้นกับผู้อ่าน กล่าวคือเมื่อเกิดเหตุการณ์ลี้ลับเหนือธรรมชาติขึ้น น้ำเสียงของผู้เล่าเรื่องจะต้องไม่ให้คำตอบหรือแม้แต่กระทั่งชี้นำให้ผู้อ่านตัดสินใจได้ว่าความมหัศจรรย์นั้นเป็นผลพวงจากอำนาจเหนือธรรมชาติจริง หรือเป็นเพียงความประจวบเหมาะซึ่ง

ผู้วิจัยได้นำกรอบทฤษฎีทั้งห้าประการดังกล่าวมาขยายความและผสมผสานเข้ากับแนวคิดอื่นๆเพื่อให้สอดรับกับตัวบทและสามารถนำมาใช้อธิบายลักษณะสัจนิยมมหัศจรรย์ที่ปรากฏใน *Kafka on the Shore* ได้อย่างมีประสิทธิภาพสูงสุด แนวคิดประการแรกของฟาริสที่ว่าด้วยความมหัศจรรย์ที่เกิดขึ้นจริงภายในตัวบทและไม่อาจอธิบายได้นั้น ผู้วิจัยได้นำมาผสมผสานเข้ากับทฤษฎีของฌ็อง เดลแบรร์ กาแรนท์ (Jean Delbaere-Garant) ที่ว่าด้วยความมมหัศจรรย์สามประเภทอันได้แก่ Psychic Realism , Mythic Realism และ Grotesque Realism จึงทำให้ประเด็นแรกของการศึกษามุ่งเน้นไปที่การสร้างความมมหัศจรรย์ในระดับของสภาพจิต ในระดับของพื้นที่ และในระดับของปรากฏการณ์ที่เห็นเป็นรูปธรรมและไม่สามารถอธิบายได้

หัวข้อศึกษาประเด็นที่สองมุ่งเน้นไปที่บทบาทของความเหนือจริงในสัจนิยมมหัศจรรย์ที่ตั้งคำถามเกี่ยวกับการแบ่งแยกสิ่งต่างๆของสัจนิยม ดังนั้นประเด็นเกี่ยวกับอัตลักษณ์

สามารถอธิบายได้ตามแบบสัจนิยม ลักษณะของความกำกวมนี้จะยังคงอยู่แม้ว่าเรื่องจะจบลงแล้วก็ตาม และเป็นผลให้ผู้อ่านเกิดความลังเลสงสัย โทโดรอฟ(1975:33)ได้นำเสนอลักษณะสำคัญสามประการของวรรณกรรมในแนวแฟนตาสติกไว้ดังนี้

1. ตัวบทจะต้องนำเสนออย่างชัดเจนว่าโลกที่ตัวละครอาศัยอยู่และได้ประสบกับปรากฏการณ์เหนือธรรมชาตินั้นเป็นโลกธรรมดาสามัญเช่นเดียวกับโลกภายนอกตัวบท ไม่ใช่เป็นดินแดนแห่งความมหัศจรรย์หรือโลกแห่งความฝันของตัวละคร และเมื่อมีความมหัศจรรย์เกิดขึ้น ลักษณะการเล่าเรื่องหรือปฏิกิริยาตอบสนองของตัวละครต้องเร้าให้ผู้อ่านเกิดความลังเลสงสัยอันเกิดจากการไม่สามารถตัดสินได้ว่าความแปลกประหลาดภายในตัวบทเป็นเรื่องของสิ่งเหนือธรรมชาติหรือสามารถอธิบายได้ด้วยเหตุผล

2. ความลังเลสงสัยจะเกิดขึ้นก็ต่อเมื่อผู้อ่านนำมุมมองของตนไปผูกโยงกับมุมมองของตัวละครหลักที่ประสบกับความมหัศจรรย์นั้น กล่าวคือ ผู้อ่านจะต้องเห็นว่าสิ่งที่ตัวละครประสบเป็นเรื่องแปลกประหลาดที่ชวนให้ฉงนสนเท่ห์ด้วยเช่นกัน และพร้อมกันนั้นก็เชื่อว่าความลังเลสงสัยที่ตัวละครสัมผัสย่อมจะเกิดขึ้นกับตนด้วยเช่นกันหากต้องเข้าไปอยู่ในสถานการณ์ดังกล่าว หรือในบางกรณีที่ผู้อ่านคล้อยตามบรรยากาศภายในตัวบทจนกระทั่งคิดว่าตนคือตัวละครที่ประสบกับเหตุการณ์มหัศจรรย์โดยตรง ความลังเลสงสัยจะเข้มข้นรุนแรงมากยิ่งขึ้น

3. ผู้อ่านจะต้องเชื่อว่าความมมหัศจรรย์ที่ตัวบทนำเสนอเกิดขึ้นกับตัวละครจริงโดยไม่มีความหมายอื่นแอบแฝง เช่นไม่ได้เป็นสัญลักษณ์หรือภาพอุปมานิทัศน์ของเหตุการณ์สัจนิยมหรือแนวคิดบางอย่าง เป็นต้น

ตัวอย่างของของวรรณกรรมแนวแฟนตาสติกที่ชัดเจนได้แก่ *The Turn of the Screw* ของเฮนรี เจมส์ (Henry James) หรือแม้แต่กระทั่งในวงการภาพยนตร์ของไทยก็มีการหยิบยกลักษณะแฟนตาสติกตามแนวคิดของโทโดรอฟไปใช้เช่นกัน ดังที่ปรากฏในภาพยนตร์เรื่อง *15 ค่ำ เดือน 11*

เพศสถานะ เวลา สถานที่ ภาษา ความฝันและความจริง จึงเป็นองค์ประกอบที่ผู้วิจัยนำมาวิเคราะห์เพื่อชี้ให้เห็นว่าความมหัศจรรย์ใน *Kafka on the Shore* ได้ทำให้พรมแดนของสิ่งต่างๆเหล่านี้พร่าเลือนลงไปอย่างไรบ้าง ส่วนหัวข้อศึกษาประเด็นที่สามจะมุ่งวิเคราะห์ลักษณะการสร้างองค์ประกอบแบบผสมผสานภายในตัวบท โดยแบ่งออกเป็นส่วนที่ว่าด้วยการสร้างพื้นที่ การสร้างเรื่องเล่า และการสร้างตัวละคร เนื้อหาในส่วนที่ว่าด้วยการสร้างพื้นที่และการสร้างเรื่องเล่านั้นได้ใช้กรอบทฤษฎีของรอว์ดอน วิลสัน (Rawdon Wilson) ซึ่งนำเสนอไว้ในบทความชื่อ "Metamorphosis of Fictional Space: Magical Realism" (Wilson, 1995:209-233) มาเป็นกรอบในการวิเคราะห์

2.3 องค์ประกอบของความมหัศจรรย์ภายในตัวบท

2.3.1 ความมหัศจรรย์ที่ปราศจากคำอธิบาย

ลักษณะของสัจนิยมมหัศจรรย์ประการแรกคือ ภายในตัวบทจะต้องปรากฏองค์ประกอบของความมหัศจรรย์ซึ่งไม่สามารถอธิบายได้ด้วยระบบเหตุผล และเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นจริงภายในระดับของตัวบท ไม่ได้เป็นเพียงเหตุการณ์ที่ดูเหมือนมหัศจรรย์แต่แท้จริงแล้วอธิบายได้ด้วยตรรกะแบบสัจนิยม เช่นความมหัศจรรย์เป็นเพียงภาพหลอนที่ตัวละครจินตนาการขึ้นหรือเป็นกลลวงเกี่ยวกับประเด็นดังกล่าว ฟาริส (1995:168) กล่าวไว้ว่า เนื่องจากความมหัศจรรย์ในสัจนิยมมหัศจรรย์มีไว้เพื่อวิพากษ์และแสดงให้เห็นถึงความไม่สมบูรณ์ของตรรกะแบบเหตุผลนิยม ทำให้ความมหัศจรรย์ต้องเกิดขึ้นท่ามกลางสภาพแวดล้อมซึ่งมีความเป็นสัจนิยมสูงเพื่อสื่อถึงนัยยะที่ว่า ความมหัศจรรย์ที่เป็นขั้วตรงข้ามกับสัจนิยมและเป็นสิ่งที่ระบบเหตุผลให้ค่าว่าไม่สามารถเป็นไปได้ก็ยังคงปรากฏขึ้น การดำรงอยู่ของความมหัศจรรย์สื่อให้เห็นว่ามีบางสิ่งบางอย่างที่ไม่ได้เกิดขึ้นตามครรลองของระบบเหตุผลและระบบนี้ไม่สามารถอธิบายปรากฏการณ์ต่างๆได้ในทุกกรณี

ใน *Kafka on the Shore* ผู้อ่านจะได้พบกับความมหัศจรรย์มากมายทั้งที่เกิดขึ้นเป็นปรากฏการณ์ภายนอกที่เห็นเป็นรูปธรรมจับต้องได้ และที่เกิดขึ้นเป็นลักษณะภายในของตัวละคร แม้ในบางครั้งตัวละครจะแสดงความงุนงงสงสัยเมื่อได้สัมผัสกับความมหัศจรรย์ และพยายามนำเหตุผลเข้าไปอธิบายปรากฏการณ์นั้น ทว่าผู้เขียนก็ยังคงกำหนดให้ความมหัศจรรย์เป็นสิ่งที่ปราศจากคำอธิบาย

และทำให้ผู้อ่านเห็นว่าความมหัศจรรย์เหล่านั้นเกิดขึ้นจริง[5] เมื่อเกิดปรากฏการณ์ฝนตกลงมาเป็นปลาในเขตนากาโนะใจกลางกรุงโตเกียว ผู้อ่านจะได้พบว่าตัวละครซึ่งเป็นประชาชนในเขตนากาโนะต่างรู้สึกแตกตื่นและงุนงงสงสัยในสิ่งที่เกิดขึ้น ความพยายามในการแสวงหาคำอธิบายให้กับปรากฏการณ์มหัศจรรย์จึงเกิดขึ้นตามมา ดังจะเห็นได้จากตัวอย่าง

> The police investigated the matter but could come up with no good explanation for how it happened. No fish market or fishing boat reported any large number of sardines and mackerel missing. No planes or helicopters were flying overhead at the time. Neither were there any reports of tornados. They dismissed the possibilities it was some elaborate practical joke – who could possibly do something so utterly bizarre? At the request of the police, the Nakano Ward Health Office collected some of the fish and examined them, but found nothing unusual. They were just ordinary sardines and mackerel. Fish – and good to eat, by the looks of them. Still, the police, afraid these mystery fish might contain some dangerous substance, sent out a loudspeaker truck around the neighbourhood warning people not to eat any (Murakami, 2005:177-178).

---

5 ลักษณะดังกล่าวอาจจะแตกต่างไปจากงานสัจนิยมมหัศจรรย์ทางฝั่งละตินอเมริกันที่มักจะกำหนดให้ตัวละครมีปฏิสัมพันธ์กับความมหัศจรรย์โดยที่ไม่มีความรู้สึกแปลกแยก ซึ่งสอดรับกับแนวคิดที่ว่าตัวบทจะต้องไม่จำแนกว่าสัจนิยม "เป็นเรา" และความมหัศจรรย์ "เป็นอื่น" การทำให้องค์ประกอบสองขั้วนี้ดำรงอยู่ด้วยกันอย่างกลมกลืนไม่แปลกแยกคือการสร้างภาพให้ตัวละครปฏิบัติต่อความมหัศจรรย์ราวกับว่าสิ่งนั้นเป็นเรื่องธรรมดาสามัญที่เกิดขึ้นได้ และในอีกระดับหนึ่งคือการกำหนดให้น้ำเสียงของผู้เล่าเล่าถึงเหตุการณ์มหัศจรรย์อย่างเป็นปกติเช่นเดียวกับเมื่อเล่าถึงเหตุการณ์แบบสัจนิยม เมื่อดวงวิญญาณของพรูเดนซิโอ อากิลาร์ หวนกลับมาที่บ้านของโมเซ อาร์คาดิโอเพราะทนความโดดเดี่ยวในโลกหลังความตายไม่ไหว ผู้อ่านจะได้พบกับปฏิกิริยาของอูร์ซูลาผู้ซึ่งรู้สึกเวทนาต่อดวงวิญญาณจนต้องนำเหยือกน้ำออกมาวางไว้ทั่วบ้านเพื่อให้เขาดื่มแก้กระหาย (García Márquez, 1995:22) การกลับมาของผู้ตายคือความมหัศจรรย์ที่ผู้เล่าเล่าถึงราวกับว่าเป็นเหตุการณ์แบบสัจนิยม และตัวละครไม่แสดงให้เห็นว่าปรากฏการณ์ดังกล่าวผิดประหลาด

ลักษณะที่ผู้เล่าอธิบายถึงเหตุการณ์มหัศจรรย์โดยปราศจากการตัดสินว่าความมหัศจรรย์เป็นเรื่องเหลือเชื่อ สวนทางกับลักษณะของตัวละครที่เห็นได้อย่างชัดเจนว่ามองความมหัศจรรย์เป็นเรื่องแปลกประหลาด ทำให้เห็นเจตนารมณ์ของผู้เขียนในการวิพากษ์บุคคลที่ยึดมั่นอยู่กับกรอบความคิดแบบเหตุผลนิยม โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อผู้เล่าเล่าถึงความปั่นป่วนโกลาหลของผู้คนหลังจากประสบกับเหตุการณ์มหัศจรรย์ด้วยน้ำเสียงติดตลก ซึ่งจะเห็นได้ว่าผู้เล่าต้องการเน้นให้เห็นถึงปฏิกิริยาตอบสนองของกลุ่มบุคคลต่างๆ ที่มีต่อเหตุการณ์มหัศจรรย์ เนื่องจากการตอบสนองนั้นสื่อให้เห็นว่าโลกทัศน์แบบสัจนิยมได้เข้าไปมีอิทธิพลต่อการรับรู้ความจริงของกลุ่มตัวละครเป็นอย่างมาก จนกระทั่งกลายเป็นการตีกรอบและเพิ่มขีดจำกัดให้กับการรับรู้ของพวกเขา เมื่อเหตุการณ์ที่หลุดออกจากกรอบของความจริงในแบบที่คุ้นเคยปรากฏขึ้น ประชาชนในเขตนากาโนะซึ่งเคยชินเฉพาะกับสภาพแวดล้อมแบบสัจนิยมจึงตอบสนองต่อเหตุการณ์แปลกประหลาดตามแต่อัตวิสัยของตน เนื่องจากกระบวนทัศน์แบบสัจนิยมทำให้พวกเขาเชื่อว่าเหตุการณ์ที่ไร้คำอธิบายอันสมเหตุสมผลย่อมไม่สามารถเกิดขึ้นได้หรือไม่มีอยู่จริง เมื่อไม่เปิดโอกาสให้กับความจริงหรือความเป็นไปได้ในลักษณะอื่น ประชาชนในเขตนากาโนะจึงไม่ทราบว่าจะตอบสนองต่อความมหัศจรรย์ไปในทิศทางใด ได้แต่ปฏิบัติไปตามแต่การตีความและอัตวิสัยของแต่ละบุคคลดังที่ปรากฏให้เห็นในฉากต่อมา

> Reporters crowded around the shopping district and sent out their reports on this curious event across the nation. The reporters scooped up fish with their shovels to illustrate what had happened. They also interviewed a housewife who had been struck on the head by one of the falling mackerel, the dorsal fin cutting her cheek. "I'm glad it wasn't a tuna," she said, pressing a handkerchief to her cheek. That made sense, but still viewers chuckled. One of the more adventuresome reporters grilled some of the fish on the spot. "Delicious," he told viewers proudly. "Very fresh, with just the right amount of fat. Too bad I don't have any grated radish and hot rice to round out the meal" (Murakami, 2005:178).

การบรรยายถึงพฤติกรรมของกลุ่มผู้รายงานข่าวแสดงให้เห็นถึงผลลัพธ์ของการรับรู้ความจริงตามแบบสัจนิยมเพียงแง่มุมเดียวและปฏิเสธความเป็นไปได้อื่น จะเห็นได้ว่าสำหรับคนบางกลุ่มแล้ว ปลาที่ตกลงมาจากท้องฟ้าเปรียบเสมือน "ความเป็นอื่น" ที่ผุดขึ้นมาข่มขู่คุกคามและทำลายเสถียรภาพของ "ความจริง" ในแบบที่พวกเขาคุ้นเคย ดังนั้นการโดนครีบปลาแมคเคอเรลบาดที่ใบหน้าจึงกลายเป็นเรื่องที่ชวน

ให้น่าหวาดวิตกได้มากกว่าที่ควรจะเป็น เนื่องจากปลานั้นคือหลักฐานยืนยันถึงการมีอยู่ของ "ความจริง" ในลักษณะอื่นซึ่งสัจนิยมให้ค่าว่าเป็นความลวง ความตื่นตระหนกของคนกลุ่มนี้จึงอาจไม่ได้เกิดจากการประสบกับเหตุการณ์มหัศจรรย์เท่านั้น แต่ยังรวมไปถึงการตระหนักว่าสิ่งที่หลุดออกจากกรอบการรับรู้และถูกให้ค่าว่า "เป็นอื่น" ที่แท้แล้วคืออีกด้านหนึ่งของความจริงซึ่งพร้อมจะแสดงตัวออกมาทุกเมื่อ ในขณะที่ความมหัศจรรย์คือสิ่งที่น่าหวาดกลัวสำหรับคนกลุ่มหนึ่ง ผู้รายงานข่าวอีกกลุ่มหนึ่งกลับปฏิบัติต่อความมหัศจรรย์ราวกับเป็นงานมหรสพด้วยการนำปลามาย่างและรับประทานให้เห็นออกอากาศ สำหรับพวกเขาแล้วฝนที่ตกลงมาเป็นปลาอาจแตกต่างจาก "ความจริง" ที่คุ้นเคยจนเกินกว่าจะทำใจให้เชื่อหรือเก็บมาครุ่นคิดอย่างจริงจังได้ แต่อย่างไรก็ตาม ลักษณะที่ผู้เล่าเล่าถึงปฏิกิริยาซึ่งแตกต่างกันอย่างเห็นได้ชัดของประชาชนในเขตนากาโนะอย่างละเอียดจนคล้ายกับจะเป็นการล้อเลียน ไม่ว่าจะเป็นการพยายามแสวงหาคำอธิบาย ความตื่นตระหนกหวาดกลัว หรือความพยายามทำให้กลายเป็นเรื่องตื่นเต้นน่าสนใจ ตัดกับลักษณะการเล่าถึงเหตุการณ์ฝนตกลงมาเป็นปลาซึ่งดำเนินไปอย่างเป็นปกติราวกับกำลังเล่าถึงเหตุการณ์แบบสัจนิยมนั้นก็แสดงให้เห็นว่า หากอ้างอิงตามตรรกะภายในตัวบทแล้วความมหัศจรรย์ไม่ใช่สิ่งประหลาด หากแต่ปฏิกิริยาตอบสนองอันหลากหลายของกลุ่มตัวละครซึ่งในที่สุดก็ไม่อาจเข้าไปควบคุมจัดการ อธิบาย หรือส่งผลกระทบใดๆต่อเหตุการณ์มหัศจรรย์ได้นั่นเองที่สื่อให้เห็นถึงความโกลาหลที่เกิดจากการมองความจริงตามแบบสัจนิยมและกระตุ้นให้ผู้อ่านตั้งคำถามกับกรอบคิดดังกล่าว ในเมื่อภายในตัวบทปรากฏ "ความจริง" ในรูปแบบอื่นที่พร้อมจะแสดงตัวออกมาเสมอ และแม้ความจริงนั้นจะไม่สามารถอธิบายได้ด้วยตรรกะแบบสัจนิยม แต่มันก็ยังเกิดขึ้นและดำรงอยู่ ดังที่ฝนสามารถตกลงมาเป็นปลาได้แม้ระบบเหตุผลจะบอกว่าฝนต้องตกลงมาเป็นน้ำเท่านั้น

นอกจากนี้ การที่มูราคามิกำหนดให้กลุ่มตัวละคร (ซึ่งไม่ใช่ตัวละครหลักของเรื่อง) มองว่าความมหัศจรรย์เป็นสิ่งผิดแปลกนั้นก็เพื่อเป็นการเปิดโอกาสให้มีการวิพากษ์โลกทัศน์แบบสัจนิยม พร้อมทั้งเสนอแนวคิดที่ว่า สัจนิยมและความมหัศจรรย์เป็นมุมมองสองรูปแบบที่นำเสนอความจริงออกมาในลักษณะที่แตกต่างกันไป ไม่มีสิ่งใดสมบูรณ์หรือ "เป็นจริง" กว่ากัน การเชิดชูมุมมองหนึ่งเกินพอดีและปฏิเสธอีกมุมมองหนึ่งโดยสิ้นเชิงเท่ากับเป็นการสร้างขีดจำกัดให้กรอบการรับรู้ของเราเองและในบางครั้งอาจนำไปสู่ความปั่นป่วนวุ่นวาย ดังที่เกิดขึ้นกับผู้คนในเขตนากาโนะเมื่อฝนปลาตกลงมา

นอกเหนือไปจากปรากฏการณ์ฝนตกลงมาเป็นปลาแล้ว ความมหัศจรรย์ที่เกิดขึ้นบนเนินเขาถ้วยข้าวเป็นอีกองค์ประกอบหนึ่งที่สะท้อนให้เห็นถึงความพยายามแสวงหาคำอธิบายให้กับปรากฏการณ์มหัศจรรย์เช่นเดียวกัน ซึ่งแน่นอนว่าผู้เขียนต้องกำหนดให้ความพยายามนั้นสูญเปล่าในที่สุด ทว่ามีประเด็นที่น่าสังเกตคือ เป็นความพยายามของกองทัพตะวันตกในการเข้าไปอธิบายความมหัศจรรย์ที่เกิดขึ้นในญี่ปุ่น ซึ่งขณะนั้นถูกส่งเข้ามา "ควบคุมความประพฤติ" หลังจากที่ญี่ปุ่นแพ้สงคราม มีความเป็นไปได้ว่า เหตุการณ์มหัศจรรย์นี้จะแฝงนัยยะของการวิพากษ์การเข้าครอบงำของตะวันตกไว้ด้วย

ความมหัศจรรย์บนเนินเขาถ้วยข้าวปรากฏขึ้นเมื่อเด็กนักเรียนชั้นประถมสิบหกคนในเขตจังหวัดยามางาชิออกไปทัศนศึกษาในป่าหลังโรงเรียน ในขณะที่กำลังออกหาเห็ดอยู่นั้น เด็กทั้งหมดก็ค่อยๆล้มลงสิ้นสติ แต่เมื่อเวลาผ่านไปเด็กก็ค่อยๆรู้สึกตัวขึ้นมาเองท่ามกลางความฉงนของผู้ใหญ่ กองทัพสหรัฐพยายามเข้ามาตรวจสอบหาสาเหตุ โดยมูราคามินำเสนอผ่านเอกสารลับทางการทหารที่บันทึกบทสัมภาษณ์ของผู้ประสบเหตุเหล่านั้นไว้ แล้วนำมาสอดแทรกสลับกันไปกับการดำเนินโครงเรื่องหลัก สิ่งที่น่าประหลาดใจอย่างยิ่งคือ หลังจากที่เด็กทั้งสิบหกคนฟื้นคืนสติขึ้นความทรงจำบางส่วนของพวกเขาเลือนหายไป และผลจากการตรวจสอบทางการแพทย์และทางจิตวิทยาไม่พบว่าเด็กได้รับผลกระทบใดๆจากเหตุการณ์ครั้งนี้ เมื่อเปรียบเทียบกันแล้ว ความพยายามในการหาคำอธิบายให้กับปรากฏการณ์มหัศจรรย์ของกองทัพสหรัฐเป็นระบบระเบียบ และให้ความใส่ใจในรายละเอียดกว่ามากเมื่อเทียบกับสมมติฐานที่ตั้งขึ้นในเขตนากาโนะ ทว่าสุดท้ายความพยายามนั้นก็สูญเปล่า ลักษณะดังกล่าวอาจกำลังสื่อนัยยะที่ว่า ไม่ว่าระบบเหตุผลจะถูกนำมาปรับใช้ให้มีความละเอียดซับซ้อนมากขึ้นเพียงไร ก็จะยังคงมีปรากฏการณ์บางอย่างที่ไม่อาจใช้มุมมองแบบเหตุผลในการเข้าถึงได้

ไม่เพียงเท่านั้น การที่ผู้เขียนกำหนดให้ตัวละครกล่าวอ้างอิงไปถึงเหตุการณ์ลักษณะเดียวกันที่เคยเกิดขึ้นจริงในโลกภายนอกตัวบทเท่ากับเป็นการยืนยันว่า ความมหัศจรรย์ดังกล่าวไม่ได้มีอยู่เพียงแต่ในโลกภายในตัวบทซึ่งเป็นพื้นที่แห่งจินตนาการเท่านั้น แต่ยังเคยปรากฏมาแล้วในโลกสัจนิยมที่ผู้อ่านอาศัยอยู่ มูราคามิได้อ้างอิงไปถึงเหตุการณ์ในปี ค.ศ 1930 ที่เดวอนเชียร์ประเทศอังกฤษ เด็กนักเรียนชั้นมัธยมต้นสิ้นสติไปพร้อมๆกันโดยไม่มีสาเหตุ หรือเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในออสเตรเลียเมื่อเด็กสาวจำนวนสิบห้าคนจากโรงเรียนเอกชนหมดสติลงพร้อมกันอย่างไร้สาเหตุในขณะที่ออกไปทัศนศึกษาแล้วจากนั้นก็ฟื้นคืนสติขึ้นมาในเวลาใกล้เคียงกัน ซึ่งจนถึงปัจจุบันนี้ก็ยังไม่สามารถหาคำอธิบายใดๆได้ การหยิบยกสถานการณ์ที่เกิดขึ้นจริงมากล่าวถึงในตัวบทเช่นนี้เป็นการ

สร้างวิวาทะกับความคิดของผู้อ่านโดยตรง กล่าวคือ การนำเสนอให้เห็นว่าสถานการณ์ที่เกิดขึ้นภายในตัวบทไม่ได้เป็นสิ่งที่ไกลตัว หรืออาจจะเป็นได้แค่ "สิ่งที่มีจริงแต่ในนิยาย" สำหรับผู้อ่านเท่านั้น หากแต่เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นได้และสำหรับผู้อ่านบางคนอาจอยู่ใกล้ตัวอย่างคาดไม่ถึง ความคิดดังกล่าวอาจนำไปสู่การมองความจริงในแง่มุมใหม่ในลักษณะที่ว่า ความจริงประกอบไปด้วยคุณลักษณ์สองแบบซึ่งมีทั้งด้านที่เป็นเหตุเป็นผล และด้านที่แปลกประหลาดเหลือเชื่อ เรายึดถือกันว่า "ความจริง" ต้องเป็นสิ่งที่สมเหตุสมผลเสมอเพราะเราเชื่อตามกรอบการมองแบบสัจนิยมเท่านั้น ที่แท้แล้วความจริงเป็นบางสิ่งบางอย่างที่ไม่สมดุลดังที่ กาเบรียล การ์เซีย มาร์เกซ กล่าวว่า "ความไม่สมดุลย์คือส่วนหนึ่งในความจริงของเราด้วยเช่นกัน ความจริงของเรานั้นเป็นสิ่งที่ปราศจากความสมดุลย์ภายในตัวของมันเอง" (Disproportion is part of our reality too, our reality is in itself out of all proportion.(García Márquez cited in Simpkins, 1995: 148))

หากความมหัศจรรย์ในงานสัจนิยมมหัศจรรย์มีไว้เพื่อวิพากษ์การรับรู้ความจริงแบบสัจนิยมที่มักจะอธิบายสิ่งต่างๆไปในทิศทางเดียวและเพิกเฉยต่อแง่มุมอื่นๆอันหลากหลายซึ่งถึงแม้จะสวนทางกับมุมมองแบบสัจนิยมแต่ก็ยังมีความเป็นไปได้แล้ว ลักษณะสัจนิยมมหัศจรรย์ใน *Kafka on the Shore* ก็มีไว้เพื่อเปลี่ยนแปลงขนบการใช้ความมหัศจรรย์แบบดั้งเดิมซึ่งมักจะกลายเป็นเครื่องมือในการคลี่คลายความกำกวมให้กับสถานการณ์อันคลุมเครือ ผู้อ่านจากวัฒนธรรมต่างๆอาจคุ้นเคยเป็นอย่างดีกับอำนาจเหนือธรรมชาติของอุปกรณ์วิเศษอย่างกระจกหรือลูกแก้ว รวมทั้งบทบาทของหญิงผู้วิเศษซึ่งมีฌาณหยั่งรู้ความลี้ลับต่างๆ องค์ประกอบเหนือจริงดังกล่าวมักปรากฏในเทพนิยายหรืองานแนวแฟนตาซีเพื่อช่วยตัวเอกคลี่คลายอุปสรรคหรือนำไปสู่การค้นพบความจริงบางอย่าง หลังจากเกิดเหตุการณ์ประหลาดบนเนินเขาถ้วยข้าวแล้ว ความมหัศจรรย์ดังกล่าวก็ยังคงเป็นปริศนาต่อตัวละครเรื่อยมาจนกระทั่งเวลาผ่านไปนับสิบปี คุณครูประจำชั้นผู้อยู่ในเหตุการณ์ได้เขียนจดหมายมาสารภาพถึงเรื่องราวบางอย่างที่เธอปิดบังไว้ ไม่ว่าจะเป็นความฝันในเชิงเพศอันแปลกประหลาดหรือความรุนแรงที่เธอกระทำต่อเด็กชายนาคาตะ หากเป็นงานในแนวแฟนตาสติก[6]หรือแฟนตาซีตามขนบแล้ว

---

6 งานแฟนตาสติกในยุคขนบ (ก่อนยุคปฏิรูปเมจิ) ของญี่ปุ่นมีความแตกต่างจากนิยามของแฟนตาสติกตามที่สเวตันโทโดรอฟ ได้นำเสนอไว้ ในขณะที่งานแฟนตาสติกตามแนวคิดของโทโดรอฟมีจุดเน้นอยู่ที่การสร้างความรู้สึกลังเลสงสัยให้กับผู้อ่าน และความลังเลสงสัยนั้นมีสาเหตุมาจากการไม่สามารถตัดสินได้ว่าปรากฏการณ์ประหลาดที่เกิดขึ้นเป็นผลพวงมาจากความมหัศจรรย์เหนือธรรมชาติจริงหรือเป็นเพียงความประจวบเหมาะบางอย่างที่สามารถอธิบายได้ด้วยกรอบของสัจนิยม งานแฟนตาสติกในยุคขนบของญี่ปุ่นมิได้มุ่งเน้นไปที่การสร้างความลังเลสงสัยดังกล่าว แม้ว่าจะมีปรากฏให้เห็นอยู่บ้างภายในตัวบทก็ตาม นักเขียนที่สร้างงานแฟนตาสติกในยุคเริ่มแรกเช่นนัตสึเมะ โซเซกิ หรืออาเบะ โคโบ กลับให้ความสำคัญกับบรรยากาศของเรื่องที่เน้นความแปลกประหลาดและการหลอกหลอนซึ่งไม่เข้มข้น

จดหมายจากครูประจำชั้นจะทำหน้าที่คลี่คลายปมปริศนาต่างๆให้กระจ่างได้ ในทางตรงข้ามเรื่องเล่าในจดหมายกลับเข้ามาทำให้เหตุการณ์ที่ไม่ชัดเจนอยู่แล้วสับสนคลุมเครือมากยิ่งขึ้นไปอีก เนื่องจากไม่สามารถหาความเชื่อมโยงระหว่างเรื่องเล่าของครูประจำชั้นกับเหตุการณ์มหัศจรรย์บนเนินเขาถ้วยข้าวได้ เหตุการณ์ดังกล่าวแสดงให้เห็นถึงลักษณะของ "ความจริง" ตามแนวคิดหลังสมัยใหม่[7] ที่เชื่อว่า

ถึงขั้นนำไปสู่ความน่าสะพรึงกลัว หากแต่กระตุ้นให้ผู้อ่านรับรู้ถึงความผิดแปลกจากปกติอย่างรุนแรงเท่านั้น และในขณะเดียวกันภายในตัวบทก็จะปรากฏองค์ประกอบบางอย่างที่ไม่เปิดโอกาสให้ผู้อ่านเกิดความลังเลสงสัย ซึ่งเห็นได้ชัดว่าแตกต่างไปจากงานแฟนตาสติกตามแนวคิดของโทโดรอฟ ยกตัวอย่างเช่น ในรวมเรื่องสั้นชื่อ *Ten Nights of Dream* ของนัตสึเมะ โซเซกิ เรื่องเล่าของความฝันทั้งสิบคืนจะขึ้นต้นด้วยประโยคที่ว่า "Last night I dreamt..." (Soseki, 1974) ซึ่งเป็นการบอกผู้อ่านว่าเหตุการณ์ทั้งหมดล้วนเกิดขึ้นในความฝัน ด้วยเหตุนี้ความลังเลสงสัยที่ว่าความแปลกประหลาดเกิดขึ้นจริงหรือไม่จึงไม่อาจเกิดขึ้นได้ ในทำนองเดียวกับนวนิยายเรื่อง *The Face of Another* ของอาเบะ โคโบ ที่กล่าวถึงนักวิทยาศาสตร์ผู้หนึ่งซึ่งได้รับอุบัติเหตุจากการทดลองจนต้องเสียโฉม และได้สร้างหน้ากากที่เหมือนจริงอย่างมากขึ้นมาเพื่อปิดบังโฉมหน้าของตน คุณสมบัติอันแปลกประหลาดของหน้ากากสามารถอธิบายได้ว่าเป็นเรื่องของกระบวนการทางวิทยาศาสตร์ ดังนั้นความลังเลสงสัยจึงไม่เกิดขึ้นในความคิดของผู้อ่าน

อาจกล่าวโดยสรุปได้ว่า งานแฟนตาสติกตามขนบของญี่ปุ่นอาจจะสร้างความรู้สึกผิดประหลาดให้กับผู้อ่าน ทว่าลักษณะที่ตัวบทมีความกำกวมจนไม่อาจยึดจับสิ่งใดได้แน่นอนนั้นเป็นลักษณะที่ไม่ปรากฏให้เห็นบ่อยนัก จนกระทั่งเมื่ออากุตางาวะ เรียวโนะสุเกะ ประพันธ์เรื่องสั้นชื่อ "In a Grove" ขึ้นในค.ศ. 1952 ผู้อ่านจึงได้พบกับความกำกวมภายในตัวบทที่สื่อนัยยะว่าความจริงเป็นสิ่งที่กำกวมอยู่แล้วโดยธรรมชาติ "In a Grove" บอกเล่าเรื่องราวเกี่ยวกับคดีฆ่าข่มขืนซึ่งเกิดขึ้นกับหญิงคนหนึ่ง คนร้ายลงมือข่มขืนเหยื่อและจัดการฆ่าสามีของเธอตาย หลังจากนั้นผู้ที่รอดชีวิตจากเหตุการณ์และพยานทั้งหมดก็ถูกนำมาขึ้นศาลและสอบสวนเพื่อค้นหาความจริง ทว่าพยานแต่ละคนก็ให้การอย่างซับซ้อนสับสนจนไม่สามารถปะติดปะต่อเรื่องราวได้ บรรยากาศแบบสัจนิยมเลือนหายไปเมื่อมีการเรียกวิญญาณของผู้ตายมาให้การ เพราะเชื่อว่าจะสามารถเล่าถึงสิ่งที่เกิดขึ้นตามความเป็นจริง แต่ท้ายที่สุดแล้ววิญญาณกลับให้การอย่างวกวนและเห็นได้ชัดว่าเจือปนไปด้วยอคติ ตอนจบของ "In a Grove" แสดงให้เห็นว่าธรรมชาติของความจริงนั้นกำกวมและแปรผันตามมุมมอง แม้กระทั่งสิ่งมหัศจรรย์ที่มีอำนาจเหนือธรรมชาติก็ไม่อาจเข้าถึงหรือยึดจับความจริงได้เนื่องจากความจริงนั้นเลื่อนไหลและหลากหลาย ลักษณะดังกล่าวแตกต่างจากงานแฟนตาสติกในยุคก่อนหน้าที่นอกจากจะไม่ปรากฏองค์ประกอบที่ช่วยสร้างความรู้สึกกำกวมแล้ว ในบางครั้งยังมีการใช้ความมหัศจรรย์ในการไขปริศนาและขจัดความกำกวมต่างๆอีกด้วย แตกต่างจากการใช้ความมหัศจรรย์ของอากุตางาวะที่เพิ่มเติมความสับสนคลุมเครือเข้าไปในสถานการณ์ที่กำกวมอยู่แล้ว ดังเช่นที่ซูซาน เจ นาเปียร์กล่าวไว้ว่า "การใช้องค์ประกอบแฟนตาสติกเพื่อเติมลักษณะไม่แน่นอนให้มากยิ่งขึ้นในโลกที่ไม่อาจล่วงรู้ได้อยู่แล้ว" (...the use of the fantastic to inject a further note of uncertainty into an already unknowable world.(Napier, 1996:15))

[7] ซูซาน เจ นาเปียร์กล่าวไว้ในหนังสือชื่อ *The Fantastic in Modern Japanese Literature: The Subversion of Modernity* ว่า การที่นักเขียนญี่ปุ่นใช้ความมหัศจรรย์ในการสร้างความกำกวมให้กับเหตุการณ์แทนที่จะนำพาไปสู่การค้นพบ "ความจริงอันเป็นที่สุด" (Final Truth) นั้นมีความเป็นหลังสมัยใหม่อย่างเห็นได้ชัด (Napier, 1996:15). แนวคิด

ธรรมชาติของความจริงเป็นสิ่งที่กำกวมไม่ได้มีความชัดเจนแจ่มแจ้งในตัวดังที่สัจนิยมเชื่อเช่นนั้น และความมหัศจรรย์ก็สื่อออกมาให้เห็นถึงแนวคิดดังกล่าว

2.3.2 รูปแบบของความมหัศจรรย์

นอกจากองค์ประกอบของความมหัศจรรย์ใน *Kafka on the Shore* จะมีนัยยะสำคัญอันหลากหลายแล้ว เมื่อหันมาพิจารณาโครงสร้างของความมหัศจรรย์เหล่านั้นก็จะพบกับลักษณะเฉพาะที่น่าสนใจอย่างยิ่ง ความมหัศจรรย์ใน *Kafka on the Shore* มีความสอดคล้องกับกรอบทฤษฎีที่ฉือง เดลแบรร์ กาแรนท์ นำเสนอไว้ในบทความชื่อ "Psychic Realism, Mythic Realism, Grotesque Realism: Variations on Magic Realism in Contemporary Literature in English" เป็นอย่างยิ่ง โดยในบทความดังกล่าว เดลแบรร์ กาแรนท์ได้กล่าวถึงลักษณะของความมหัศจรรย์สามประเภท ซึ่งได้แก่ Psychic Realism, Mythic Realism และ Grotesque Realism และเมื่อนำทฤษฎีดังกล่าวมาใช้เป็นกรอบในการวิเคราะห์องค์ประกอบของความมหัศจรรย์ใน *Kafka on the Shore* ก็พบว่า ในตัวบทนี้มีลักษณะมหัศจรรย์ทั้งสามรูปแบบปรากฏอยู่อย่างครบถ้วน

2.3.2.1 <u>Psychic Realism: มหัศจรรย์แห่งสภาพจิต</u>

Psychic Realism คือสิ่งที่ เดลแบรร์ กาแรนท์ให้คำนิยามไว้ว่าเป็นความมหัศจรรย์ที่สื่อให้เห็นถึงสภาพภายในใจของตัวละครที่ซับซ้อนสับสน ถือเป็น "ความจริง" ที่มองไม่เห็น (invisible reality) แต่มีความบิดเบี้ยวผิดแปลกจนเมื่อถ่ายทอดออกมาให้เห็นเป็นรูปธรรมแล้วทำให้ดูกลายเป็นความมหัศจรรย์ไป ตัวอย่างที่เห็นได้อย่างชัดเจนใน *Kafka on the Shore* คือปรากฏการณ์วิญญาณที่ยังมีชีวิต ความมหัศจรรย์ดังกล่าวเกิดขึ้นกับมิสซาเอกิ ผู้ซึ่งอนุมานได้ว่าเป็นแม่ของคาฟกา เด็กหนุ่มอายุสิบห้าปีผู้เป็นตัวเอกของเรื่อง คาฟกาถูกแม่และพี่สาวทิ้งไปเมื่อเขาอายุได้เพียงสี่ขวบ จนกระทั่งอายุได้สิบห้าปีเขาจึงหนีออกจากบ้านเพราะรู้สึกขัดแย้งกับพ่อของตนอย่างรุนแรง คาฟกาหนีจากเขตนากาโนะใน

เกี่ยวกับความจริงอันหลากหลายเป็นสิ่งที่เอเดรียนน์ ริช (Adrienne Rich) นำเสนอไว้ในบทความชื่อ "Notes toward a Politics of Location" (Rich, 1979) โดยมีสาระสำคัญที่ว่าแต่ละคนล้วนยืนอยู่ในมุมมองของตัวเองซึ่งทำให้รับรู้ความจริงแตกต่างกันออกไป เช่นเดียวกับที่ซิมพ์กินส์กล่าวไว้ในบทความชื่อ "Sources of Magic Realism/ Supplements to Realism in Contemporary Latin American Literature" (Simpkins, 1995) ว่าความจริงกลายเป็นสิ่งที่สลับซับซ้อนจนต้องหากลวิธีใหม่ที่มีประสิทธิภาพกว่าเดิมในการถ่ายทอดแง่มุมอันซับซ้อนเหล่านั้นออกมา

กรุงโตเกียวสู่ทากามัตสึบนเกาะชิโกกุ และด้วยความช่วยเหลือจากโอชิมะผู้ดูแลห้องสมุดโคมูระ อนุสรณ์ เขาจึงได้เข้าไปทำงานและอาศัยอยู่ในห้องสมุดแห่งนั้น ณ ที่นี้เองเขาได้พบกับมิสซาเอกิ หญิงวัยห้าสิบซึ่งเป็นผู้จัดการของห้องสมุด คาฟกาสันนิษฐานว่ามิสซาเอกิเป็นแม่ของเขาที่หนีหายไป

เมื่อคาฟกาอาศัยอยู่ในห้องสมุดได้ระยะหนึ่ง ในช่วงเวลาราวตีสามของทุกคืน เขาจะได้พบกับวิญญาณของมิสซาเอกิซึ่งมาปรากฏกายในห้องของเขาด้วยรูปลักษณ์ของเด็กสาวอายุสิบห้า ปรากฏการณ์ดังกล่าวสอดคล้องกับความเชื่อในสมัยเฮอัน (ค.ศ. 794-1185) ที่ว่าบุคคลที่ยังมีชีวิตสามารถกลายเป็นวิญญาณได้ในยามค่ำคืน[8] โดยเฉพาะอย่างยิ่งบุคคลที่มีความต้องการบางอย่างซึ่งไม่สามารถแสดงออกได้ในตอนกลางวัน เพราะความปรารถนานั้นขัดกับกฎระเบียบของสังคมหรือหลักศีลธรรม ความพยายามในการข่มความต้องการจากสัญชาตญาณดิบของตนสลายไปสิ้นในยามกลางคืน ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่ปราศจากกรอบของเหตุผลหรือกฎเกณฑ์ต่างๆ

กระบวนทัศน์ของปรากฏการณ์วิญญาณที่ยังมีชีวิตมีความสอดคล้องอย่างเห็นได้ชัดกับทฤษฎีที่ว่าด้วยการทำงานของจิตที่ ซิกมุนด์ ฟรอยด์ (Sigmund Freud, 1927) เป็นผู้นำเสนอไว้ ฟรอยด์แบ่งจิตสำนึกของบุคคลออกเป็นสามส่วนได้แก่ อิด (Id) อีโก้ (Ego) และ ซูปเปอร์อีโก้ (Super Ego) เมื่ออิดซึ่งเป็นสัญชาตญาณดิบสร้างความต้องการบางอย่างที่ขัดกับกฎเกณฑ์ของสังคมขึ้น ซูปเปอร์อีโก้ซึ่งเป็นจิตส่วนที่เกี่ยวข้องกับหลักศีลธรรมจรรยาจะกดข่มสัญชาตญาณดิบนั้นไว้ แล้วอีโก้จึงจะทำหน้าที่ประนีประนอมให้บุคคลตอบสนองความปรารถนาจากสัญชาตญาณดิบเหล่านั้นตามกฎเกณฑ์ที่สังคมกำหนด กระบวนทัศน์ดังกล่าวเป็นเสมือน "ภาคที่เป็นวิทยาศาสตร์" ของปรากฏการณ์วิญญาณที่ยังมีชีวิต กล่าวคือ เมื่อต้องอยู่ท่ามกลางช่วงเวลาแห่งกฎเกณฑ์และเหตุผลในตอนกลางวัน บุคคลสามารถนำเสนอได้แต่เพียงด้านที่เป็นอีโก้และซูปเปอร์อีโก้ของตนเท่านั้น ส่วนอิดได้ถูกกดทับ

---

8 ความเชื่อดังกล่าวปรากฏในวรรณคดีเรื่อง *The Tale of Genji* ซึ่งประพันธ์ขึ้นในสมัยเฮอันโดย มูราซากิ ชิกิบุ วรรณคดีเรื่องดังกล่าวเป็นความเรียงร้อยแก้วที่มีลักษณะคล้ายนวนิยาย และด้วยความที่สะท้อนวิถีชีวิตตลอดจนคติความเชื่อของผู้คนในยุคนั้นอย่างตรงไปตรงมาจึงถูกยกให้เป็นงานสัจนิยมแห่งสมัยเฮอัน ปรากฏการณ์วิญญาณที่ยังมีชีวิตเกิดขึ้นในบทที่ชื่อว่าอาโออิ (Aoi) ซึ่งบอกเล่าเรื่องราวของมเหสีเอกของเจ้าชายเกนจิผู้มีนามว่าอาโออิ นางถูกวิญญาณร้ายเข้าสิงในขณะที่กำลังตั้งครรภ์และเสียชีวิตหลังจากให้กำเนิดบุตรชายได้ไม่นาน ภายหลังจึงทราบว่าวิญญาณร้ายนั้นที่แท้คือดวงจิตของท่านหญิงโระกุโจผู้เป็นชู้รักของเจ้าชายเกนจิ นางเกิดความริษยามเหสีเอกแต่ทำได้เพียงกดข่มความรู้สึกนั้นไว้จนกระทั่งกลายเป็นวิญญาณล่องลอยออกมาในยามค่ำคืน ปรากฏการณ์ดังกล่าวสะท้อนถึงความเชื่อในสมัยเฮอันที่ว่าบุคคลสามารถกลายเป็นวิญญาณได้ทั้งๆที่ยังมีชีวิต และมีคำเรียกวิญญาณของคนเป็นว่า "Ikiryo" ที่ มาจากคำว่า iki ซึ่งแปลว่า "มีชีวิต" และ "ryo" ที่แปลว่า "วิญญาณ"

ลงไป แต่เมื่อในยามค่ำคืนซึ่งเป็นช่วงเวลาแห่งความมืดและเรื่องของอารมณ์ความรู้สึกซึ่งไม่สามารถอธิบายได้ อิดก็จะถูกปลดปล่อยออกมา ซึ่งชาวญี่ปุ่นในสมัยเฮอันอธิบายไว้ว่าเป็นวิญญาณที่โบยบินออกมาจากร่าง

การเปรียบเทียบดังกล่าวสื่อนัยยะที่ว่า ในบางครั้งความจริงประการหนึ่งอาจถูกนำเสนอออกมาได้ในสองรูปแบบ ทั้งแบบที่เป็นเหตุเป็นผลตามกรอบความคิดแบบวิทยาศาสตร์ และแบบที่แปลกประหลาดมหัศจรรย์จนดูเป็นเรื่องเหนือธรรมชาติ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับว่า สังคม ณ ช่วงเวลานั้นให้ความสำคัญกับมุมมองในรูปแบบใดมากกว่ากัน ในสมัยของฟรอยด์กรอบคิดแบบวิทยาศาสตร์ได้รับการเชิดชูว่าเป็นมุมมองที่ถูกต้องเที่ยงตรงและเชื่อถือได้มากที่สุด ปรากฏการณ์ต่างๆที่เกิดขึ้นล้วนได้รับการนำเสนอแบบวิทยาศาสตร์ แตกต่างจากสังคมญี่ปุ่นในสมัยเฮอัน ซึ่งเป็นยุคที่วิถีชีวิตของผู้คนผูกพันอยู่กับสิ่งเหนือธรรมชาติอย่างแนบแน่น ปรากฏการณ์ในแบบเดียวกันได้นำถูกนำเสนอออกมาว่าเป็นเรื่องของพลังลึกลับเหนือธรรมชาติ ตัวอย่างดังกล่าวสะท้อนให้เห็นความเลื่อนไหลของมุมมองซึ่งเป็นปัจจัยสำคัญที่คอยกำหนดว่าบุคคลจะทำความเข้าใจกับสิ่งต่างๆในรูปแบบใด และมุมมองนั้นย่อมได้รับอิทธิพลจากสภาพสังคมและวัฒนธรรม ณ ช่วงเวลานั้นอีกทอดหนึ่ง

อาจกล่าวโดยสรุปได้ว่า ปรากฏการณ์วิญญาณที่ยังมีชีวิตไม่เพียงแค่เป็นตัวอย่างของความมหัศจรรย์ในแบบที่เรียกว่า Psychic Realism เท่านั้น แต่ยังสื่อให้เห็นถึงความไม่คงที่และความไม่เป็นสากลของมุมมอง ซึ่งเป็นแนวคิดสำคัญประการหนึ่งที่สัจนิยมมหัศจรรย์ต้องการจะสื่อออกด้วย

ความมหัศจรรย์ตามแบบ Psychic Realism ปรากฏให้เห็นอีกครั้งในตอนท้ายเรื่องที่คาฟกาเดินทางเข้าไปในป่าใหญ่เป็นครั้งที่สอง เมื่อตัวเอกเดินทางล่วงเข้าไปในป่าอีกครั้ง เส้นทางอันสลับซับซ้อนจนเหมือนเขาวงกตสะท้อนให้เห็นถึงสภาพจิตใจอันบิดเบี้ยวและสับสนของคาฟกาเอง ไม่เพียงเท่านั้น สิ่งแวดล้อมต่างๆที่ตัวเอกประสบภายในป่าคือสิ่งซึ่งบอกใบ้ว่า ณ ช่วงเวลานั้นคาฟกามีความรู้สึกเช่นไร ดังจะเห็นได้จากตัวอย่าง

> The path back is misleading, the dense vegetation forming a dark wall in front of me. My own breathing sounds loud in my ears, like the wind blowing at the edge of the world. A huge black butterfly about the size of my palm appears from the shade of the trees and flutters into my line of sight, its shape reminding me of

> that bloodstain on my T-shirt. It flies slowly across an open space, then disappears among the trees again, and once it vanishes everything suddenly seems even more oppressive, the air chillier. I'm seized by panic – not knowing how to get out of here. The crow squawks out shrilly again – the same bird as before, sending the same message. I stand still and look up, but can't see it. A breeze, a real one, blows from time to time, ominously rustling the dark leaves at my feet. I sense shadow racing past behind me, but when I spin around they've hidden themselves (Murakami, 2005:340).

ความรู้สึกผิด หวาดระแวง และไม่แน่ใจในอนาคตของตนเอง สื่อให้เห็นอย่างชัดเจนจากลักษณะที่คาฟกามองสภาพแวดล้อมรอบตัว เกี่ยวกับประเด็นนี้อาจใช้แนวคิดของศิลปะและวรรณกรรมตามแนวลัทธิสำแดงพลังอารมณ์ (Expressionism) มาอธิบายได้ว่า ภาพที่สื่อออกมาให้ผู้อ่านหรือผู้ชมได้รับรู้นั้นไม่ใช่ภาพจริงของสภาพแวดล้อม หากแต่เป็นภาพภายในใจของตัวละครที่อาจจะมองเห็นสภาพรอบตัวอย่างไม่เป็นกลาง เนื่องจากภาพที่เห็นนั้นแปรผันไปตามอารมณ์ความรู้สึกของผู้มอง ภาพภายในถูกนำเสนออย่างเป็นรูปธรรม และกลายเป็นเหตุผลที่ว่าเพราะเหตุใดองค์ประกอบบางอย่างจึงดูแปลกประหลาดมหัศจรรย์แตกต่างไปจากการพรรณนาฉากตามแบบสัจนิยม ดังที่เกิดขึ้นในกรณีของคาฟกา ผีเสื้อสีดำที่บินผ่านไปทำให้ตัวละครนึกไปถึงคราบเลือดซึ่งเปื้อนอยู่บนอกเสื้อของเขาโดยไม่ทราบสาเหตุ คราบเลือดดังกล่าวสะท้อนให้เห็นถึงความรู้สึกผิดบาปและความสงสัยที่คอยทรมานตัวละครพิจารณาจากข้อสันนิษฐานที่คาฟกาตั้งขึ้นว่าเขาอาจเป็นผู้ลงมือฆ่าพ่อของตนโดยวิธีการมหัศจรรย์บางอย่าง ซึ่งเป็นผลให้เขาสามารถเดินทางข้ามผ่านเวลาและระยะทางไปกระทำการดังกล่าวได้โดยที่จำอะไรไม่ได้เลย หลักฐานที่มีอยู่เพียงอย่างเดียวคือรอยคราบเลือดซึ่งปรากฏขึ้นในช่วงที่เขาหมดสติไปเท่านั้น นอกจากนี้ เงาดำที่วิ่งตามติดตัวละครมาแต่ทว่าเมื่อหันกลับไปก็ไม่พบอะไรชวนให้นึกไปถึงความรู้สึกหลอกหลอนของอดีตอันเจ็บปวดซึ่งตัวเอกไม่สามารถหันกลับไปเผชิญหน้ารวมทั้งไม่อาจสลัดให้หลุดได้ ซึ่งในกรณีนี้ได้แก่ความรู้สึกที่ผสมผสานกันระหว่างความโกรธแค้นและความไม่เข้าใจเมื่อคาฟกาถูกแม่ทิ้งไปในวัยเด็ก รวมทั้งลักษณะที่คาฟกาเห็นว่าเส้นทางกำลังนำเขาไปผิดทิศ และพันธุ์ไม้ก่อตัวเกาะเกี่ยวกันขึ้นจนเหมือนกำแพงหนาสีดำนั้นเป็นสื่อที่บอกถึงอนาคตอันสับสนคลุมเครือที่รออยู่เบื้องหน้า ผนวกกับการสร้างช่องว่างระหว่างตัวเองกับผู้อื่นที่แน่นหนาเสียจนนำไปสู่ความรู้สึกแปลกแยกโดดเดี่ยว

2.3.2.2 Mythic Realism: มหัศจรรย์แห่งสถานที่

เป็นที่น่าสังเกตว่า ความมหัศจรรย์ดังกล่าวมีความใกล้เคียงกับ Mythic Realism ซึ่งหมายถึงความมหัศจรรย์ที่แฝงอยู่ในสถานที่เป็นอย่างมาก เนื่องจากความบิดเบี้ยวแปรผันในจิตใจของตัวละครสื่อออกมาให้เห็นเป็นรูปธรรมผ่านทางสถานที่ ทำให้ดูคล้ายกับว่าสถานที่นั้นเป็นสิ่งผิดประหลาดไปเสียเอง แต่อย่างไรก็ตาม Mythic Realism ตามความหมายของเคลแบรร์ กาแรนท์มิได้หมายรวมถึงการที่จิตใจซึ่งบิดเบี้ยวสับสนของตัวละครได้ทำให้เขาเห็นสิ่งแวดล้อมรอบตัวผิดแปลกจากปกติ และตัวบทได้สะท้อนภาพภายในใจของตัวละครออกมาผ่านการบรรยายถึงสถานที่ ในทางตรงข้ามสถานที่ตามความหมายของ Mythic Realism จะต้องมีความมหัศจรรย์ภายในตัวและความมหัศจรรย์นั้นส่งอิทธิพลมาถึงตัวละคร อาจกล่าวโดยสรุปได้ว่า สำหรับ Mythic Realism แล้ว ไม่ใช่ว่าสถานที่จะผันแปรตามความรู้สึกของมนุษย์ ในทางตรงข้าม สถานที่ย่อมมีความสามารถในการเปลี่ยนแปลงมนุษย์ ดังที่ไมเคิล ออนดาทเจ (Micheal Ondaatje) กล่าวไว้ว่า

> The landscape [...] is not a landscape that just sits back and damns the characters with droughts. It is quicksilver, changeable, human, - and we are no longer part of the realistic novel, and no longer part of the European traditions (Ondaatje cited in Delbaere-Garant, 1995: 252).

พื้นที่เป็นสิ่งที่มีความมหัศจรรย์อยู่ในตัวเอง พื้นที่ไม่ได้มีสถานะเป็นเพียงสิ่งประกอบฉากที่ไร้บทบาทอีกต่อไป หากแต่มีคุณสมบัติบางประการอยู่ในตัว เช่น ไม่ดำรงอยู่อย่างคงที่หากแต่เปลี่ยนแปลงไปมาบางครั้งดูราวกับว่าพื้นที่มีจิตวิญญาณเป็นของตัวเอง Mythic Realism อาจมีความหมายสัมพันธ์กับคำว่า Myth ซึ่งสื่อความหมายถึงตำนานประจำท้องถิ่นของภูมิภาคต่างๆ ด้วยเหตุนี้ Mythic Realism จึงไม่ได้มีบ่อเกิดจากสภาพภูมิศาสตร์อันแปลกประหลาดของพื้นที่เท่านั้น แต่ยังเชื่อมโยงกับความเชื่อประจำถิ่นและเรื่องเล่าอันมหัศจรรย์เกี่ยวกับพื้นที่นั้นๆด้วย เมื่อนำการเดินทางเข้าไปในป่าของคาฟกาทั้งสองครั้งมาเปรียบเทียบกันจะเห็นได้ว่า การเดินทางในครั้งแรกสอดคล้องกับลักษณะของ Mythic Realism แตกต่างจากการเดินทางในครั้งที่สองซึ่งได้กล่าวถึงข้างต้นที่แม้จะดูเหมือนว่าความมหัศจรรย์มีแหล่งกำเนิดมาจากสถานที่ แต่แท้จริงแล้วเป็นความแปลกประหลาดที่มีบ่อเกิดจากสภาพภายในของตัวละครเอง

ตัวอย่างที่ชัดเจนของความมหัศจรรย์ตามแบบ Mythic Realism ปรากฏขึ้นภายในตัวบทตอนที่คาฟกาเดินทางเข้าไปในป่า และมีความรู้สึกว่าป่าใหญ่คอยจับจ้องเมื่อมนุษย์อย่างเขาล่วงล้ำเข้าไป

> Now I know exactly how dangerous the forest can be. And I hope I never forget it. Just like Crow said, the world filled with things I don't know about. All the plant and trees there, for instance. I'd never imagined that trees could be so weird and unearthly. I mean, the only plant I've ever really seen or touched till now are the city kind – neatly trimmed and cared–for bushes and trees. But the one here – the ones living here – are totally different. They have a physical power, their breath grazing any humans who might chance by, their gaze zeroing in on the intruder like they've spotted their prey. Like they have some dark, prehistoric, magical powers. Like deep-sea creatures rule the ocean depths, in the forest trees reign supreme. If it wanted to, the forest could reject me – or swallow me up whole. A healthy amount of fear and respect might be a good idea (Murakami, 2005:124).

ป่าแห่งนี้มีลักษณะของ "Unconsumed Space" ซึ่ง เดลแบรร์ กาแรนท์กล่าวว่าเป็นบริเวณที่ยังไม่ถูกรุกล้ำด้วยกระแสเหตุผลนิยมและความเจริญทางวิทยาศาสตร์ ถ้าหากโลกทัศน์แบบเหตุผลคือสิ่งที่เพิ่งจะเกิดขึ้นในยุคเรืองปัญญาช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 18 พื้นที่ป่าซึ่งแผ่อิทธิพลออกมาจนตัวละครรู้สึกได้ก็แสดงให้เห็นว่า ลักษณะมหัศจรรย์แอบแฝงอยู่ในธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมรอบตัวมนุษย์มาเนิ่นนาน นับตั้งแต่ก่อนที่อารยะธรรมของมนุษย์จะเจริญรุ่งเรืองจนกระทั่งสามารถผลิตความรู้ในเชิงวิทยาศาสตร์ออกมาได้ ในขณะเดียวกัน ความมหัศจรรย์ที่แทรกซึมเป็นส่วนหนึ่งของป่าในประเทศที่พัฒนาแล้วเช่นญี่ปุ่นได้สื่อถึงภาวะที่ความมหัศจรรย์แทรกซึมอยู่ในระดับของการดำรงอยู่ (Ontology) มิได้เป็นเพียงเรื่องของมุมมองหรือกรอบความคิด (Epistemology) ทว่ากระแสการพัฒนาซึ่งญี่ปุ่นรับมาจากตะวันตกในยุคปฏิรูปเมจิได้ทำให้ความมหัศจรรย์ที่แฝงอยู่ในสภาพแวดล้อมตลอดจนการดำเนินชีวิตสูญหายไปสิ้น

ลักษณะของการใช้ป่าเป็นภาพแทนของญี่ปุ่นยุคดั้งเดิมเคยปรากฏในนวนิยายเรื่อง *The Monk of Mount Koya* (1981) ของอิซูมิ เคียวกะ ซึ่งผู้เขียนกำหนดให้ป่าเป็นพื้นที่แห่งความมหัศจรรย์

ของดินแดนท้องถิ่นในสมัยที่ความเจริญจากโลกภายนอกยังไม่รุกล้ำเข้ามา นวนิยายเรื่องดังกล่าวบอกเล่าเรื่องราวของพระหนุ่มรูปหนึ่งซึ่งพลัดหลงเข้าไปในป่าและได้พบกับหญิงสาวผู้มีเวทย์มนต์รวมทั้งปรากฏการณ์แปลกประหลาดต่างๆ การที่พระหนุ่มก้าวล่วงเข้าไปใน "ถนนสายเก่า" ซึ่งนำเขาไปพบกับความมหัศจรรย์ต่างๆในป่าใหญ่นั้นคือสิ่งที่นาเปียร์ตีความว่าเป็นการกลับสู่ยุคขนบ (Napier, 1996:34) ซึ่งถูกสื่อผ่านอำนาจเหนือธรรมชาติ ตัดกับความเป็นเหตุเป็นผลที่กล่าวกันว่าคือคุณลักษณ์ที่เชื่อมโยงอยู่กับความเป็นสมัยใหม่ ป่าใหญ่ซึ่งเต็มไปด้วยเรื่องราวลึกลับเหนือธรรมชาติและแฝงตัวอยู่ท่ามกลางความเป็นสมัยใหม่ที่กำลังไหลบ่าเข้ามาในญี่ปุ่นนั้นคือนัยยะเกี่ยวกับพื้นที่ป่าซึ่งพบเช่นกันใน *Kafka on the Shore* หากแต่มีความแตกต่างกันตรงที่ว่ามูราคามิอาจไม่ได้เติมแต่งลักษณะที่สื่อให้เห็นถึงความ "ดั้งเดิม" มากนักในบริเวณป่าที่คาฟกาพลัดหลงเข้าไป และพื้นที่ภายนอกที่โอบล้อมผืนป่าไว้ก็ไม่ใช่ญี่ปุ่นที่กำลังก้าวเข้าสู่ความเป็นสมัยใหม่หากแต่เป็นญี่ปุ่นที่พัฒนาแล้วอย่างเต็มขั้น แต่อย่างไรก็ตาม ทั้งใน *Kafka on the Shore* ของมูราคามิและ *The Monk of Mount Koya* ของอิซูมิ ผู้อ่านจะได้พบกับการนำความมหัศจรรย์ไปผูกโยงอยู่กับพื้นที่เพื่อสื่อนัยยะว่าท่ามกลางความเชื่อในระบบเหตุผลที่มาพร้อมกับความเป็นสมัยใหม่นั้น ดินแดนท้องถิ่นไม่ได้สูญเสียลักษณะเฉพาะตัวไปเสียทั้งหมด ลักษณะดังกล่าวอาจสอดคล้องกับความมหัศจรรย์ตามแบบ Mythic Realism ในลักษณะที่ว่าสถานที่ไม่เพียงแต่มีอิทธิพลเหนือตัวละครหรือผันแปรได้ราวกับเป็นสิ่งมีชีวิตเท่านั้น หากแต่ความมหัศจรรย์ซึ่งแฝงอยู่ในสถานที่จะต้องยืนยันถึงลักษณะเฉพาะตัวดั้งเดิมของพื้นที่นั้นๆซึ่งความเป็นสมัยใหม่ไม่อาจกลบฝังไว้ได้ทั้งหมด แม้ความมหัศจรรย์ภายในป่าซึ่งเกิดขึ้นกับคาฟกาจะไม่ได้มีกลิ่นอายของความเป็นญี่ปุ่นชัดเจนเท่ากับกรณีของพระหนุ่มผู้ซึ่งต้องเผชิญกับงูฝูงใหญ่ซึ่งอาจตีความได้ว่าเป็นเทพารักษ์ประจำขุนเขาตามคติของชินโต (Napier, 1996:35) แต่ก็อาจอธิบายได้ว่าเนื่องจากมูราคามิไม่ได้ต้องการใช้ความมหัศจรรย์เป็นสื่อในการนำเสนอหรือเผยแพร่อัตลักษณ์พื้นถิ่นของตน และความมหัศจรรย์จากวรรณกรรมญี่ปุ่นในยุคก่อนหน้าที่มาปรากฏอีกครั้งใน *Kafka on the Shore* ก็เป็นสิ่งที่มูราคามิได้ปรับเปลี่ยนไปเพื่อให้สอดคล้องกับบริบทของสังคมญี่ปุ่นในปัจจุบันรวมทั้งสารที่ตัวผู้เขียนเองต้องการจะสื่อด้วย

กระบวนการการปรับเปลี่ยนดังกล่าวจะปรากฏชัดเจนยิ่งขึ้นเมื่อพิจารณาลักษณะของหมู่บ้านมหัศจรรย์ที่อยู่กลางป่า หมู่บ้านดังกล่าวไม่เพียงแต่ปราศจากร่องรอยของวัฒนธรรมญี่ปุ่นดั้งเดิมเท่านั้น หากแต่ยังมีข้าวของเครื่องใช้ตลอดจนผลผลิตทางวัฒนธรรมที่สื่อถึงความเป็นสมัยใหม่และความเป็นตะวันตก คาฟกายังคงพบเห็นตู้เย็นและเครื่องรับโทรทัศน์ภายในหมู่บ้านมหัศจรรย์ อีกทั้งเมื่อลองเปิดดูก็พบว่าภาพยนตร์เรื่อง *The Sound of Music* กำลังถูกนำออกอากาศ ด้วยเหตุนี้จึงไม่อาจ

ตีความได้ว่าพื้นที่มหัศจรรย์ใน *Kafka on the Shore* คือภาพแทนของญี่ปุ่นในยุคขนบซึ่งยังไม่ถูกรุกล้ำด้วยกระแสจากโลกภายนอก หากแต่ทำหน้าที่เป็น "อดีต" สำหรับคาฟกาผู้เป็นตัวละครเอกเท่านั้น กล่าวคือ ตัวเอกเดินทาง[9]เข้าไปในหมู่บ้านดังกล่าวเพื่อทำความเข้าใจเรื่องราวในอดีตระหว่างเขากับแม่เสียใหม่ ในแง่นี้ป่าและหมู่บ้านมหัศจรรย์จึงทำหน้าที่เป็น "อดีต" หรือภูมิหลังของปัจเจกมากกว่าจะเป็นภาพแทนของญี่ปุ่นยุคขนบซึ่งเป็น "อดีต" ของสังคมโดยรวม และถ้าหากมีนัยยะของอาการโหยหาอดีตแฝงอยู่ก็น่าจะเป็นไปในลักษณะของบุคคลที่ปรารถนาจะย้อนกลับไปแก้ไขความผิดพลาดในอดีตของตนมากกว่าจะสื่อให้เห็นถึงการที่บุคคลถวิลหาสังคมในอดีต

แม้ว่าองค์ประกอบมหัศจรรย์จะยังคงมีรูปแบบเดิม ทว่าการเดินทางเข้าไปในป่าทั้งสองครั้งของคาฟกาก็แสดงให้เห็นถึงลักษณะการสร้างความมหัศจรรย์ที่แตกต่างกัน ในตอนต้น ความมหัศจรรย์ที่ตัวละครประสบในป่ามีสถานะเป็น Mythic Realism และในตอนท้ายเปลี่ยนไปเป็น Psychic Realism ลักษณะดังกล่าวแสดงให้เห็นถึงความเลื่อนไหลของการสร้างความมหัศจรรย์ใน

---

9 เป็นที่น่าสังเกตว่า การเดินทางครั้งนี้ไม่ได้เกิดขึ้นบนพื้นฐานของความรู้สึกโหยหาและต้องการกลับไปฟื้นฟูอดีตขึ้นมาอีกครั้ง พิจารณาจากข้อเท็จจริงที่ว่าคาฟกาเดินทางเข้าไปในป่าเพื่อก้าวข้ามความขัดแย้งในใจตน การเดินทางครั้งนี้คือการเดินทางกลับไปทำความเข้าใจและให้ความหมายต่ออดีตเสียใหม่ เพื่อที่จะได้เปลี่ยนแปลงปัจจุบันไปในทางที่ดีขึ้น ดังที่คาฟกาได้เดินทางผ่านป่าและพบกับมิสซาเอกิ ผู้ซึ่งขณะนั้นได้ "ตาย" จากโลกสัจนิยมลงไปแล้ว ตัวละครทั้งคู่ได้พูดคุยกันถึงเรื่องราวในอดีตจนกระทั่งคาฟกาสามารถขจัดอคติและความรู้สึกไม่ดีต่างๆที่มีต่อแม่ได้หมด ซึ่งเป็นผลให้เขาสามารถกลับไปใช้ชีวิตในโลกสัจนิยมได้อีกครั้ง ในแง่นี้อดีตและปัจจุบันจึงไม่ใช่ช่วงเวลาสองขณะที่ตัดขาดจากกันโดยสิ้นเชิง หากแต่มีความสัมพันธ์กันอย่างแยกไม่ออก สอดคล้องกับโครงเรื่องหลักที่นำเสนอการวนย้อนกลับมาซ้ำรอยเดิมของเหตุการณ์เช่นกัน กล่าวคือ ตัวบทโน้มน้าวให้ผู้อ่านสามารถอนุมานได้ว่า คาฟกาเป็นคนรักเก่าของมิสซาเอกิผู้ถูกฆ่าตายอย่างทารุณและกลับมาเกิดใหม่ นั่นเป็นเหตุผลที่ว่าเพราะเหตุใดคาฟกาจึงได้กลับมาอาศัยที่ห้องสมุดโคมุระ และพักอยู่ในห้องนอนซึ่งเคยเป็นของชายที่มิสซาเอกิรัก คาฟกามีความสัมพันธ์ลึกซึ้งกับเธอในห้องนั้น รวมทั้งได้กลับไปนั่งยังชายหาดบริเวณที่มิสซาเอกิเคยนั่งกับคนรักของเธอเมื่อมีอายุได้สิบห้าปี การวนซ้ำของเหตุการณ์และแนวคิดเกี่ยวกับการกลับมาเกิดใหม่หรือที่เรียกในภาษาญี่ปุ่นว่า Umarekawari เป็นสิ่งที่ปรากฏในศาสนาพุทธนิกายมหายานซึ่งมีอิทธิพลต่อวิถีชีวิตและวัฒนธรรมของชาวญี่ปุ่น แม้แต่ในแวดวงวรรณกรรมก็มีร่องรอยของความเชื่อดังกล่าวปรากฏอยู่ทั่วไป เช่นในชุดรวมเรื่องสั้น *Ten Nights of Dream* ของนัตสึเมะ โซเซกิ ความฝันในคืนที่สามของ "ฉัน" ผู้ถูกหลอกหลอนด้วยชายตาบอดที่ถูกเขาฆ่าตายไปเมื่อหนึ่งร้อยปีก่อน และกลับมาเกิดเป็นลูกของเขาเองได้แสดงให้เห็นถึงการเวียนว่ายตายเกิดรวมทั้งอดีตที่วนกลับมาซ้ำรอยเดิมเพื่อให้บุคคลชดใช้ ดังนั้น ใน *Kafka on the Shore* อัตลักษณ์แบบญี่ปุ่นจึงไม่ได้สอดแทรกอยู่แต่เฉพาะการสร้างความมหัศจรรย์แบบ Mythic Realism เท่านั้น หากแต่ยังปรากฏอยู่ในโครงเรื่องส่วนที่มีลักษณะเป็นสัจนิยมอีกด้วย

Kafka on the Shore ซึ่งในตอนต้นสถานที่ส่งอิทธิพลต่อตัวละครแต่ในตอนจบสภาพจิตใจของตัวละครทำให้ลักษณะของสถานที่ผันแปรไป

2.3.2.3 Grotesque realism และ Defamiliarization[10] มหัศจรรย์แห่งกรอบความคิด

ความมหัศจรรย์ประการสุดท้ายคือ Grotesque realism ซึ่งเดลแบรร์ กาแรนท์ได้ให้คำจำกัดความไว้ว่า

> I would suggest, further, that "grotesque realism" be used not just for popular oral discourse but also for any sort of hyperbolic distortion that creates a sense of strangeness through the confusion or interpenetration of different realms like animate/ inanimate or human/ animal (Delbaere-Garant , 1995: 256).

---

10 คือกระบวนการนำเสนอสิ่งต่างๆให้แปลกออกไปจากเดิมตามแนวคิดแบบโครงสร้างนิยมรัสเซีย (Russian Formalism) เริ่มจากพื้นฐานความคิดที่ว่า การที่มนุษย์รับรู้สิ่งต่างๆในลักษณะเดิมอย่างซ้ำซากจำเจจะทำให้การรับรู้นั้นเป็นไปโดยอัตโนมัติและปราศจากความหมาย เหมือนกับการลงมือทำบางสิ่งบางอย่างซึ่งในระยะแรกอาจต้องใช้ทักษะหรือสมาธิกำกับอยู่ตลอดเวลาเนื่องจากยังไม่คุ้นเคย แต่เมื่อได้ทำซ้ำๆและบ่อยครั้งขึ้นก็จะทำให้เกิดความเคยชินและสามารถทำได้โดยไม่จำเป็นต้องพุ่งความสนใจไปยังสิ่งนั้น ในทำนองเดียวกันกับการรับรู้ของคนเราซึ่งถ้าหากได้พบเห็นแต่สิ่งที่คุ้นเคยอยู่แล้ว นานวันเข้าก็จะทำให้ทุกสิ่งทุกอย่างรอบตัวเพียงแค่ผ่านเข้ามาในการรับรู้อย่างผิวเผินและผ่านเลยไปโดยไม่อาจเข้าถึงสารัตถะของสิ่งนั้นเนื่องจากเราได้แต่มองข้ามไปด้วยความคุ้นชิน เมื่อเป็นเช่นนี้การรับรู้ในลักษณะดังกล่าวจึงปราศจากความหมาย กระบวนการ Defamiliarization นั้น อาจเรียกได้ว่าเป็นกระบวนการหนึ่งที่ช่วยให้เกิดความรู้สึกแปลกประหลาด เมื่อพบว่าบางสิ่งบางอย่างที่คุ้นชินหรือเห็นอยู่จนเจนตามีลักษณะที่ไม่เคยเห็นมาก่อน ความประหลาดใจนั้นอาจเข้มข้นจนถึงกับนำไปสู่ความรู้สึกอัศจรรย์ใจ และด้วยวิธีเช่นนี้เองที่ทำให้สิ่งธรรมดาสามัญกลายเป็นสิ่งมหัศจรรย์ไปได้โดยปริยาย วิธีการดังกล่าวสอดคล้องกับแนวคิดที่เรียกว่า "New Objectivity" หรือคติรูปธรรมแนวใหม่ ซึ่งเชื่อว่าการนำเสนอสิ่งต่างๆด้วยแง่มุมที่แปลกออกไปจะทำให้เกิดกระบวนการที่เรียกว่า "Spiritual Creation" (โรห์,1995:25) ซึ่งหมายถึงการ "สร้างสรรค์ทางจิตวิญญาณ" ที่จะนำไปสู่การเข้าถึงความจริงบางอย่างที่การเสพรับศิลปะแบบเดิมๆอย่างซ้ำซากจำเจไม่สามารถนำไปถึงได้ หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งคือ การรับรู้ที่ตั้งอยู่บนพื้นฐานของความอัศจรรย์ใจจะทำให้มนุษย์เข้าถึงสุนทรียะ ตลอดจนก่อให้เกิดการพัฒนาทางจิตวิญญาณด้วยในคราวเดียวกัน

จะเห็นได้ว่า ความมหัศจรรย์แบบ Grotesque realism คือการกล่าวเกินจริงหรือบิดเบือนสิ่งต่างๆให้ดูแตกต่างไปจากความเป็นจริงเพื่อสร้างความรู้สึกแปลกประหลาด วิธีการหนึ่งซึ่งพบบ่อยคือการนำเอาขั้วสองขั้วซึ่งในความเป็นจริงมีคุณสมบัติตรงข้ามกัน และไม่สามารถดำรงอยู่ร่วมกันได้มาผสมผสานเข้าด้วยกัน เช่นระหว่างสิ่งมีชีวิตและสิ่งที่ไม่มีชีวิต ระหว่างคนกับสัตว์เป็นต้น ในแง่หนึ่ง วัตถุประสงค์ของ Grotesque realism และกระบวนการสร้างความมหัศจรรย์แบบ Defamiliarization มีจุดร่วมกันตรงที่ต้องการนำเสนอสิ่งต่างๆให้ดูแปลกประหลาดด้วยกันทั้งคู่ ทว่ามีความแตกต่างในพื้นความคิดกล่าวคือในขณะที่ Defamiliarization เชื่อว่าสิ่งต่างๆมีแง่มุมที่แปลกประหลาดแอบแฝงภายในตัวอยู่แล้ว แต่เป็นเพราะความคุ้นชินทำให้เรามองข้ามลักษณะนั้นไป ถือเป็นหน้าที่ของศิลปินที่ต้องนำเสนอความแปลกประหลาดออกมา Grotesque realism กลับไม่ได้มองว่าวัตถุมีความแปลกประหลาดแอบซ่อนอยู่ ดังนั้นนักเขียนจึงต้องสร้างความมหัศจรรย์ขึ้นมาโดยนำคุณสมบัติที่ตรงข้ามกันโดยสิ้นเชิงมาฉายทับลงไปในวัตถุ

ความมหัศจรรย์แบบ Grotesque realism ซึ่งปรากฏใน *Kafka on the Shore* มีอยู่ในตัวละครชื่อว่านาคาตะ ผู้เป็นหนึ่งในเด็กประถมสิบหกคนซึ่งประสบเหตุการณ์ประหลาดบนเนินเขาถ้วยข้าว นาคาตะเป็นเพียงคนเดียวที่ไม่ยอมฟื้นจากการหมดสติ ในขณะที่เด็กคนอื่นๆหายจากอาการดังกล่าวหมดแล้ว ไม่เพียงเท่านั้น เขายังเป็นคนเดียวที่ความทรงจำต่างๆเลือนหายไปหมด นาคาตะเคยเป็นเด็กฉลาดและสอบได้เป็นที่หนึ่งของชั้น แต่หลังจากเกิดเหตุการณ์ประหลาดครั้งนั้นแล้ว นาคาตะกลับกลายเป็นคนที่อ่านไม่ออกเขียนไม่ได้ ทั้งยังไม่สามารถทำความเข้าใจกับสิ่งที่เป็นนามธรรมมากๆ เช่น เขาแยกไม่ออกระหว่างความรวยกับความจน ตลอดจนระบบของสังคมที่สลับซับซ้อนต่างๆ แต่ถึงกระนั้น ในตัวนาคาตะก็มีลักษณะมหัศจรรย์ประการหนึ่งปรากฏขึ้นมาแทนที่ ซึ่งนั่นก็คือความสามารถในการพูดคุยกับสัตว์

นาคาตะเป็นมนุษย์แต่กลับมีความสามารถในการพูดกับสัตว์ ซึ่งหมายความว่าในตัวละครดังกล่าวมีการผสมผสานขั้วสองขั้วซึ่งตรงข้ามเอาไว้ด้วยกัน และในกรณีนี้ก็คือความเป็นมนุษย์และความเป็นสัตว์ หากอ้างอิงตามกรอบความคิดของคนส่วนใหญ่แล้ว คนและสัตว์คือสิ่งมีชีวิตที่มีพรมแดนแยกออกจากกัน คุณลักษณ์ของคนและสัตว์ไม่สามารถดำรงอยู่ร่วมกันได้ในวัตถุเดียวกัน ดังนั้นความสามารถของนาคาตะจึงเป็น Grotesque realism ที่มีการก้าวข้ามพรมแดนและแตกต่างจากกรอบความคิดที่มีอยู่เดิมอย่างชัดเจน และเมื่อพิจารณาจากข้อเท็จจริงภายในตัวบทที่ว่า นาคาตะไม่มีความกระตือรือร้นที่จะสื่อสารกับมนุษย์ด้วยกัน แต่เขาพอใจที่จะพูดคุยกับแมวมากกว่า เรื่องเกี่ยวกับ

สังคมมนุษย์หลายเรื่องนาคาตะก็ได้เรียนรู้จากเพื่อนสี่ขาของเขานั่นเอง ภาพชีวิตของนาคาตะอาจกำลังวิพากษ์สังคมเมืองใหญ่ในยุคสมัยใหม่ของญี่ปุ่นที่ซึ่งมนุษย์มีความสัมพันธ์กันอย่างห่างเหินและฉาบฉวย โดยเฉพาะคนที่แปลกแยกจากคนหมู่มากอย่างนาคาตะ เมื่อเขาอ่อยปากบอกใครว่าอ่านไม่ออกและเขียนไม่ได้ สายตาที่มองตอบกลับมาทำให้เขารู้สึกว่าตนเป็นตัวประหลาด ในสังคมที่มีความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันสูงเช่นสังคมญี่ปุ่นนั้น ไม่เพียงแต่ผู้ที่มีความคิดหรือวิถีปฏิบัติซึ่งแตกต่างออกไปเท่านั้นที่จะถูกปฏิเสธและถูกมองว่าแปลกแยก หากแต่ผู้ที่ความบังเอิญทำให้เขา "แตกต่างอย่างไม่ตั้งใจ" อย่างนาคาตะด้วยเช่นกันที่จะกลายเป็นตัวประหลาดภายในสายตาของสังคม ดังนั้น สิ่งที่สังคมให้ความสำคัญจึงเป็นสิ่งที่บุคคลแสดงออก เหมือนกับที่นาคาตะถูกตัดสินจากพฤติกรรมอันแปลกประหลาดของเขาโดยที่ไม่มีใครสนใจไถ่ถามว่าอะไรเป็นสาเหตุให้นาคาตะและคนบางกลุ่มประพฤติแตกต่างจากคนหมู่มากเช่นนั้น และภาวะดังกล่าวปิดกั้นไม่ให้เกิดการวิพากษ์สังคมซึ่งให้ความสำคัญกับความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันจนกระทั่งกลายเป็นการกดทับความแตกต่างหลากหลาย

นาคาตะเป็นมนุษย์ที่มีคุณสมบัติของสัตว์ผสมผสานอยู่ในตัว แต่ภายในตัวบทก็ได้สร้างลักษณะที่อากัปกริยาหรือความคิดของมนุษย์ไปปรากฏอยู่ในสัตว์ด้วยเช่นกัน รูปแบบดังกล่าวไม่ได้เกิดจากการสร้างความรู้สึกแปลกประหลาดแบบ Grotesque realism ทว่าสอดคล้องกับลักษณะของ Defamiliarization มากกว่า เนื่องจากการที่สัตว์มีมุมมองเหมือนคนได้ทำให้เราเห็นแง่มุมอันแปลกประหลาดในตัวแมวซึ่งเป็นสัตว์เลี้ยงธรรมดาสามัญที่พบเห็นอยู่ทั่วไปจนชินตา หากกระบวนการ Defamiliarization เป็นเรื่องของมุมมองแล้ว การนำมุมมองของมนุษย์ไปฉายทับลงในตัวแมวซึ่งเป็นสิ่งมีชีวิตที่ไม่น่าจะมีมุมมองเช่นนั้นได้ก็น่าจะเข้าข่าย Defamiliarization ด้วยเช่นกัน

ตัวอย่างของลักษณะข้างต้นปรากฏกับแมวชื่อมิมิ ซึ่งเป็นแมวสีสวาทที่นาคาตะไปพบโดยบังเอิญขณะที่เขาออกตามหาแมวหลงทางของครอบครัวโคอิซูมิ มิมิเป็นแมวที่รู้เรื่องราวเกี่ยวกับมนุษย์เป็นอย่างดี เธอมีความรู้เกี่ยวกับโอเปร่าของปุกชินี รู้จักรถบีเอ็มดับบลิว รู้จักใช้ศัพท์เฉพาะทาง เช่นคำว่า Terminology ในขณะที่นาคาตะไม่เคยเข้าใจสิ่งเหล่านี้เลยแม้แต่น้อยทั้งๆที่เขาเป็นมนุษย์ ในฉากที่มิมิสนทนากับนาคาตะ ผู้อ่านจะได้พบว่าพรมแดนระหว่างความเป็นมนุษย์และความเป็นสัตว์สลายไปสิ้น ดังจะเห็นได้จากตัวอย่าง

> "Mr Nakata, this world is a terribly violent place. And nobody can escape the violence. Please keep that in mind. You can't be too cautious. The same holds true for cats and human beings."
>
> "I'll remember that." Naka replied.
>
> But he had no idea where and how the world could be violent. The world was full of things Nakata couldn't comprehend, and most things connected with violence fell into that category (Murakami, 2005:77).

มิมิกล่าวเตือนนาคาตะให้ระวังตัวจากอันตรายที่อาจจะเกิดขึ้นได้ทุกเมื่อ ในขณะที่นาคาตะเองมองไม่เห็นว่าในโลกนี้จะมีความรุนแรงประเภทใดเกิดขึ้นได้ ความเชื่อเดิมในกรอบความคิดของผู้อ่านที่ว่ามนุษย์เป็นสิ่งมีชีวิตที่สามารถใช้ความคิดได้อย่างสลับซับซ้อน แตกต่างจากสัตว์ซึ่งมีเพียงสัญชาตญาณเพียงอย่างเดียวและกลายเป็นเหตุผลที่มนุษย์ถูกแบ่งแยกออกจากสัตว์อย่างชัดเจนถูกท้าทาย ดังเช่นในกรณีนี้ มนุษย์และสัตว์สลับบทบาทกัน กลายเป็นสัตว์ที่สามารถให้แง่คิดที่เป็นจริงและลุ่มลึกกับมนุษย์ผู้ที่ไม่เข้าใจความเป็นไปในสังคมของตนเลยแม้แต่น้อย พรมแดนระหว่างคนกับสัตว์กลายเป็นสิ่งที่เลื่อนไหล และไม่อาจกล่าวได้อีกต่อไปว่า คุณลักษณ์ของคนและสัตว์ดำรงอยู่เป็นสองขั้วซึ่งไม่มีวันเหลื่อมซ้อนกันได้เลย

2.3.2.4 <u>ความมหัศจรรย์แห่งการละเมิดตรรกะ</u>

เหตุการณ์ในตอนที่นาคาตะได้พบกับจอห์นนี่ วอล์กเกอร์เป็นความมหัศจรรย์ที่มีความคล้ายคลึงกับ Grotesque Realism แต่เมื่อพิจารณาลงไปในระดับลึกจะพบว่ามีลักษณะบางประการที่ย้อนแย้งกับความมหัศจรรย์ในรูปแบบดังกล่าวอย่างเห็นได้ชัด หาก Grotesque Realism เกิดจากการที่ผู้เล่าเรื่องบรรยายถึงสิ่งต่างๆให้บิดเบือน หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งคือการกล่าวเกินจริงจนทำให้ผู้อ่านเกิดความรู้สึกอัศจรรย์ใจแล้ว เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นกับนาคาตะในบ้านของจอห์นนี่ วอล์กเกอร์ก็ไม่อาจถูกจัดให้เป็นความมหัศจรรย์ตามแบบ Grotesque Realism ได้ เนื่องจากแม้เหตุการณ์ครั้งนี้จะดูผิดประหลาดแต่ก็ไม่มีองค์ประกอบของความมหัศจรรย์หรือความเหนือจริงเข้ามาเกี่ยวข้องเลยแม้แต่น้อย

เมื่อนาคาตะได้พบกับจอห์นนี่ วอล์กเกอร์ สิ่งที่เขาถูกขอร้องแกมบังคับให้ทำคือการลงมือฆ่าอีกฝ่ายในทันที เมื่อนาคาตะลังเล จอห์นนี่ วอล์กเกอร์จึงจัดการฆ่าแมวที่นาคาตะรู้จักทีละตัว

เรื่องเล่าที่เขาบอกนาคาตะในขณะที่หยิบหัวใจแมวขึ้นมากัดกินนั้นทำให้รู้สึกได้ว่า เหตุการณ์ดังกล่าวไม่ได้อยู่ใต้กรอบของสัจนิยมอีกต่อไป ทั้งที่เมื่อพิจารณาให้ดีแล้วทุกองค์ประกอบล้วนสามารถเกิดขึ้นได้ภายในโลกสัจนิยม ยกตัวอย่างเช่น จอห์นนี่ วอล์กเกอร์บอกนาคาตะว่าเขาเป็นนักสะสมวิญญาณแมวเพื่อเอาไปสร้างขลุ่ยวิเศษซึ่งมีอานุภาพในการควบคุมโลกได้ ถ้าหากมองว่าจอห์นนี่ วอล์กเกอร์เป็นชายสติวิปลาส พฤติกรรมอันแปลกประหลาดของเขานับตั้งแต่การแต่งตัวเลียนแบบเครื่องหมายการค้าของวิสกี้ยี่ห้อหนึ่ง ไปจนถึงเรื่องที่เขาเล่าให้นาคาตะฟังก็เป็นสิ่งที่สามารถเกิดขึ้นได้โดยไม่จำเป็นต้องอาศัยความมหัศจรรย์ใดๆมาบันดาลให้เป็นไปทั้งสิ้น แต่น้ำเสียงของผู้เล่าเรื่องตลอดจนองค์ประกอบอื่นๆภายในตัวบทไม่เปิดโอกาสให้ผู้อ่านตีความเช่นนั้นได้ ผู้เล่าเล่าถึงเหตุการณ์ดังกล่าวด้วยน้ำเสียงที่เป็นปกติเช่นเดียวกับเมื่อเล่าถึงเหตุการณ์แบบสัจนิยม ผนวกกับจอห์นนี่ วอล์กเกอร์ปรากฏตัวขึ้นอีกครั้งในตอนท้ายเรื่องและยังคงสภาพเป็นบุคคลแปลกประหลาดอยู่เช่นเดิม ตัวบทไม่ให้คำอธิบายเกี่ยวกับความมหัศจรรย์ของตัวละครดังกล่าว ทำให้เข้าใจได้ว่าสำหรับตัวบทแล้วจอห์นนี่ วอล์กเกอร์ไม่ใช่ความผิดประหลาดที่จำเป็นต้องให้คำอธิบาย รวมทั้งไม่ใช่ตัวละครที่สติวิปลาสซึ่งเป็นการให้คำอธิบายตามแบบสัจนิยม

แม้จะไม่มีเรื่องของความมหัศจรรย์มาเกี่ยวข้องเลยแม้แต่น้อย แต่เหตุการณ์เมื่อนาคาตะเผชิญหน้ากับจอห์นนี่ วอล์กเกอร์ก็ยังเป็นเรื่องที่ผิดประหลาด เนื่องจากเราไม่สามารถหาความเชื่อมโยงอย่างเป็นเหตุเป็นผลให้กับการกระทำของจอห์นนี่ วอล์กเกอร์ได้ เราไม่สามารถบอกได้ว่าการฆ่าแมวเกี่ยวข้องเชื่อมโยงอย่างไรกับขลุ่ยวิเศษ หรือการแต่งตัวตามเครื่องหมายการค้ามีความสัมพันธ์กับการเป็นนักล่าวิญญาณแมวอย่างไร ตรรกะที่ใช้เป็นฐานในการสร้างเหตุการณ์ดังกล่าวไม่ใช่ตรรกะแบบสัจนิยมหากแต่เป็นตรรกะชุดอื่นที่ไม่ได้ให้ความสำคัญกับลักษณะเป็นเหตุเป็นผล อีกทั้งเหตุการณ์ดังกล่าวยังเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นจริงภายในระดับของตัวบท ไม่ได้เป็นภาพหลอนที่นาคาตะจินตนาการขึ้นเอง การสร้างความรู้สึกผิดประหลาดจนดูน่าอัศจรรย์โดยนำเอาเหตุการณ์ที่ “ไม่น่าจะเกิดขึ้นได้” มาปะติดปะต่อกันโดยไม่คำนึงถึงความสมเหตุสมผลนั้นสอดคล้องกับสิ่งที่อาริสโตเติลกล่าวว่าเป็น “Improbable Possibility” (ดูเพิ่มเติมใน Aristotle, 1989:84) หรือ “ความไม่น่าจะเป็นที่เป็นไปได้” กล่าวคือ เหตุการณ์บางอย่างซึ่งถึงแม้จะดูไม่สมเหตุสมผลแต่ก็สามารถเกิดขึ้นได้และเคยเกิดขึ้นมาแล้ว แตกต่างจาก “Probable Impossibility” ซึ่งหมายถึงเหตุการณ์ที่ดูสมเหตุสมผลแต่ไม่เคยเกิดขึ้น เนื่องจากเหตุการณ์ต่างๆสอดรับกันอย่างเหมาะเจาะเกินกว่าจะเป็นไปได้จริง เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นระหว่างนาคาตะและจอห์นนี่ วอล์กเกอร์เป็นตัวอย่างของเหตุการณ์ที่ผิดประหลาดซึ่งตัวบทให้ค่าว่าเป็น “ความจริง” ในลักษณะหนึ่ง ที่แม้จะไม่สมเหตุสมผลตามลักษณะของ “ความจริง” ในแบบสัจนิยมก็ยังสามารถเกิดขึ้น

ได้ และพร้อมกันนั้นก็สื่อนัยยะที่ว่า ในบางครั้งการสร้างเหตุการณ์มหัศจรรย์ก็สามารถทำได้โดยไม่ต้องมีองค์ประกอบของความเหนือจริงเข้ามาเกี่ยวข้อง

ความมหัศจรรย์ใน *Kafka on the Shore* ที่ไม่สามารถจัดแบ่งประเภทตามแนวคิดที่เดลแบรร์ กาแรนท์นำเสนอไว้ได้ชี้ให้เห็นถึงขีดจำกัดของทฤษฎีซึ่งในบางครั้งไม่สามารถนำมาใช้อธิบายการสร้างความมหัศจรรย์ที่นักเขียนหยิบยกขึ้นมาใช้ในงานเขียนของเขาได้ ความมหัศจรรย์ที่เดลแบรร์ กาแรนท์นำเสนอมุ่งเน้นไปที่จุดกำเนิดของความมหัศจรรย์สามส่วนใหญ่ๆซึ่งได้แก่ ความมหัศจรรย์เกิดจากสภาพจิต (Psychic Realism) ความมหัศจรรย์เกิดจากสภาพแวดล้อม (Mythic Realism) และความมหัศจรรย์เกิดจากการนำเสนอสิ่งที่แปลกออกไปจากการรับรู้ (Grotesque Realism) ทว่ายังมีความมหัศจรรย์อีกรูปแบบหนึ่งที่เกิดจากการละเมิดตรรกะและความสัมพันธ์ในเชิงเหตุผล อันเกิดจากการที่หยิบยกเอาเหตุการณ์ที่ไม่มีความเกี่ยวข้องเชื่อมโยงใดๆมาเรียงร้อยเข้าจนทำให้ดูราวกับว่าเหตุการณ์เหล่านั้นเป็นเหตุเป็นผลซึ่งกันและกัน ความรู้สึกประหลาดอัศจรรย์จะเกิดขึ้นเมื่อผู้อ่านพบว่าชุดเหตุการณ์ที่ตัวบทนำเสนอว่ามีความ "เป็นเหตุเป็นผล" นั้น ไม่มีความสัมพันธ์กันเลยแม้แต่น้อยในกรอบความคิดของผู้อ่าน ดังที่ จอห์นนี่ วอล์กเกอร์กล่าวว่าเขาจำเป็นต้องสะสมวิญญาณแมวเพื่อนำไปสร้างขลุ่ยวิเศษ สำหรับตัวละครแล้ว วิญญาณแมวคือสาเหตุที่นำไปสู่ขลุ่ยวิเศษ ในขณะที่ผู้อ่านมองไม่เห็นความเชื่อมโยงใดๆระหว่างสองสิ่งนี้ การสร้างความมหัศจรรย์ที่เกิดขึ้นบนพื้นฐานของการละเมิดตรรกะนี้ได้แสดงให้เห็นว่า กระบวนการสร้างความมหัศจรรย์ที่ปรากฏใน *Kafka on the Shore* มีลักษณะเฉพาะที่ไม่อาจนำทฤษฎีใดทฤษฎีหนึ่งมาใช้อธิบายได้ทั้งหมด

2.4 การตั้งคำถามเกี่ยวกับพรมแดนของสิ่งต่างๆ

ลักษณะประการต่อมาของงานเขียนแนวสัจนิยมมหัศจรรย์คือ ภายในตัวบทจะต้องมีการตั้งคำถามเกี่ยวกับสิ่งที่โลกสัจนิยมให้ค่าว่าสามารถกำหนดได้อย่างแน่นอนตายตัว ไม่สามารถเปลี่ยนแปลงเป็นอื่นได้อีก ยกตัวอย่างเช่น การดำเนินไปของเวลาที่จะต้องมีลักษณะเป็นเส้นตรงและดำเนินไปข้างหน้าเท่านั้น ไม่สามารถหยุดอยู่กับที่หรือวนเป็นวงกลมได้ หรืออัตลักษณ์ซึ่งเป็นเรื่องของปัจเจกบุคคลและไม่อาจไปเกี่ยวข้องเหลื่อมซ้อนกับอัตลักษณ์ของผู้อื่น ตัวตนของบุคคลมีได้เพียงหนึ่งเดียวไม่มีใครสามารถมีตัวตนที่หลากหลายในร่างเดียวได้ สถานที่ต่างๆคือบริเวณที่แยกขาดออกจากกันอย่างชัดเจน นอกเหนือจากการเดินทางจากจุดหนึ่งไปอีกจุดหนึ่งแล้ว การออกจากพื้นที่หนึ่งไปปรากฏยังอีกพื้นที่หนึ่งโดยไม่ต้องข้ามผ่านระยะทางคือเรื่องที่เป็นไปไม่ได้ อาจกล่าวโดยสรุปได้ว่าสิ่งใดก็

ตามที่สัจนิยมกำหนดขอบข่ายและขีดเส้นแบ่งไว้อย่างชัดเจน สัจนิยมมหัศจรรย์จะทำให้พรมแดนเหล่านั้นพร่าเลือนลงไป เพื่อเป็นการกระตุ้นให้ผู้อ่านตั้งคำถามเกี่ยวกับการแบ่งแยกสิ่งต่างๆออกจากกันเสียใหม่ หรือในบางครั้งก็ถึงกับตั้งคำถามว่าแท้จริงแล้วสิ่งต่างๆสามารถแยกขาดจากกันได้อย่างชัดเจนตายตัวเช่นนั้นจริงหรือไม่[11]

2.4.1 การสลายพรมแดนของอัตลักษณ์

การสลายพรมแดนของสิ่งต่างๆปรากฏอยู่หลายตอนด้วยกันใน *Kafka on the Shore* ลักษณะแรกที่เห็นได้อย่างชัดเจนที่สุดคือการสลายพรมแดนระหว่าง "ความเป็นเรา" และ "ความเป็นอื่น" มีความมหัศจรรย์หลายประการที่ชี้ให้เห็นว่าอัตลักษณ์ของเรากับตัวตนของผู้อื่นมีความเชื่อมโยงกันอยู่ เช่นในตอนที่จอห์นนี่ วอล์กเกอร์ บีบคั้นให้นาคาตะลงมือฆ่าเขาเสีย นาคาตะได้สัมผัสกับความรู้สึกบางอย่างที่ไม่เคยเกิดขึ้นภายในตัวเขามาก่อน และกล่าวขอร้องให้จอห์นนี่ วอล์กเกอร์หยุดเพราะเขารู้สึกราวกับกำลังจะเป็นบ้าและไม่เป็นตัวของตัวเองอีกต่อไป ("Please stop it, if you don't, Nakata is going to go crazy. I don't feel like myself anymore." (Murakami, 2005:136)) คำพูดของนาคาตะที่ว่าเขารู้สึกไม่เป็นตัวของตัวเองอีกต่อไปไม่ได้เป็นเพียงคำพูดอุปมา หากแต่สื่อความหมายตรงตามนั้นอย่างแท้จริง เนื่องจากหลังจากนั้นไม่นาน นาคาตะก็ใช้มีดเล่มใหญ่แทงจอห์นนี่ วอล์กเกอร์หลายครั้งอย่างไม่ลังเล พร้อมๆกับที่คาฟกาผู้ซึ่งขณะนั้นอยู่ในทากามัตสึหมดสติลงไปอย่างไร้สาเหตุและตื่นขึ้นมาพบว่ามีคราบเลือดควงใหญ่เปื้อนอยู่บนเสื้อที่เขาสวม ในขณะที่นาคาตะซึ่งเป็นผู้ลงมือแทงไม่มีรอยเปื้อนใดๆเลย ภายหลังตัวบทจึงเฉลยให้ทราบว่า อาจจะเป็นไปได้ที่คาฟกาต่อเชื่อมกับนาคาตะและจิตใต้สำนึกของเขาโบยบินข้ามผ่านระยะทางเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของนาคาตะและลงมือฆ่า

---

[11] เกี่ยวกับประเด็นดังกล่าว เวนดี บี ฟาริสได้กล่าวไว้ว่า ในนวนิยายสัจนิยมมหัศจรรย์มักจะมีการตั้งคำถามเกี่ยวกับการรับรู้ในเรื่องของเวลา สถานที่ และอัตลักษณ์ จากนั้นจึงหยิบยกนวนิยายเรื่องต่างๆขึ้นมาเป็นตัวอย่าง เช่นใน *One Hundred Years of Solitude* กรอบการรับรู้เรื่องเวลาของผู้อ่านได้ถูกท้าทาย หรือในเรื่อง *Distant Relations* ที่พีชเขตร้อนเติบโตขึ้นกลางกรุงปารีสทำให้ประเด็นเกี่ยวกับพื้นที่ถูกตั้งคำถามด้วยเช่นกัน

These fictions question received ideas about time, space, and identity. With "four years eleven months and two days" of rain and insomnia plague that erase the past and hence the meaning of words, a room in which it is "always March and always Monday" [...] our sense of time is shaken throughout *One Hundred Years of Solitude*. Our sense of space is similarly undermined when tropical plants grow over the Paris automobile club's pool at the end of *Distant Relations* (Faris, 1995:173).

พ่อของตนตามที่เขาถูกสาปไว้ตั้งแต่ยังเด็ก ดังที่ตัวคาฟเองตั้งข้อสันนิษฐานกับโอชิมะว่าเขาอาจจะลงมือฆาตกรรมบิดาโดยการเดินทางข้ามผ่านวงจรแห่งความฝัน ("So maybe I murdered him through a dream, [...] Maybe I went to some special dream circuit or something and killed him." (Murakami, 2005:214)) อย่างไรก็ตาม การที่ตัวตนของคาฟกาแทรกเข้าไปในตัวนาคาตะไม่ได้หมายความว่าเขา "เข้าสิง" อีกฝ่าย เพราะในช่วงที่เกิดเหตุการณ์นาคาตะรู้สึกตัวอยู่ตลอดเวลา เพียงแต่มีความรู้สึกว่า "ไม่เป็นตัวของตัวเอง" เท่านั้น ตรงข้ามกับคาฟกาที่หมดสติและไม่รับรู้เลยว่าตนได้ทำสิ่งใดลงไป แตกต่างจากลักษณะของการเข้าสิงที่ผู้ถูกสิงจะต้องไม่รู้สึกตัวและเป็นผู้เข้าสิงที่รับรู้เรื่องราวต่างๆ

ถ้าหากมูราคามิกำหนดให้ความมหัศจรรย์ในส่วนนี้ใช้กระบวนทัศน์ของการเข้าสิงแล้ว การสลายพรมแดนระหว่าง "ตัวตนของเรา" และ "ตัวตนของผู้อื่น" ก็จะไม่เกิดขึ้น เนื่องจากสภาวะของปรากฏการณ์ดังกล่าวจะเป็นไปในลักษณะที่ว่าจิตวิญญาณของบุคคลหนึ่งล่องลอยไปยังที่อื่น ทิ้งร่างของตนให้กลายเป็นเสมือนพื้นที่ว่างไว้ แล้วควงจิตของผู้อื่นเข้ามาสิงสู่ในร่างนั้น ซึ่งหมายความว่าตัวตนของบุคคลทั้งสองยังเป็นสิ่งที่แยกขาดจากกัน เพียงแต่สามารถหยิบยืมร่างกายซึ่งเป็นส่วนที่ไม่มีความเกี่ยวข้องกับความรู้สึกนึกคิดของอีกฝ่ายมาใช้ได้เท่านั้น ในแง่นี้พรมแดนระหว่างความเป็นเราและความเป็นอื่นก็ยังคงเสถียรอยู่เช่นเดิม ไม่ได้ถูกทำให้พร่าเลือนลงไปแต่อย่างใด ในขณะที่ *Kafka on the Shore* นำเสนอว่า ตัวตนของคาฟกาผสมผสานเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งในจิตสำนึกของนาคาตะ ณ ช่วงเวลาที่เกิดเหตุการณ์นั้น ผู้ที่ลงมือฆ่า จอห์นนี่ วอล์กเกอร์ เป็นบุคคลที่มีทั้งส่วนที่เป็นคาฟกาและส่วนที่เป็นนาคาตะรวมอยู่ด้วยกัน ซึ่งเท่ากับว่าตัวตนของปัจเจกที่เคยถูกมองว่าเป็นสิ่งที่มีขอบเขตแน่นอนได้ถูกทำให้เหลื่อมซ้อนกันภายในตัวบท ซึ่งชี้ให้เห็นว่าตัวตนของเราอาจกลายเป็นส่วนหนึ่งของผู้อื่น เช่นเดียวกับที่ผู้อื่นสามารถกลายเป็นส่วนหนึ่งของเราได้ด้วยเช่นกัน

เป็นที่น่าสังเกตว่า มูราคามิให้ค่ากับการเหลื่อมซ้อนของอัตลักษณ์ระหว่างปัจเจกบุคคลไปในทางบวก เพราะถ้าหากตัวตนที่แตกต่างหลากหลายสามารถผสมผสานเข้าเป็นส่วนหนึ่งของกันและกันได้ เมื่อนั้น "ความเป็นเรา" และ "ความเป็นอื่น" จะถูกลดค่าลงและมีการให้ความสำคัญกับความรู้สึกที่ว่าตัวเรามีความสัมพันธ์อย่างแนบแน่นกับบุคคลที่อยู่รอบข้างขึ้นมาแทนที่ ภาวะดังกล่าวอาจเป็นสิ่งที่คนในสังคมญี่ปุ่นยุคสมัยใหม่ถวิลหาเมื่อความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีและวิถีชีวิตในเมืองใหญ่ทำให้ช่องว่างระหว่างมนุษย์เพิ่มมากขึ้นเรื่อยๆ จะเห็นได้จากในตอนที่คาฟกาเดินทางผ่านป่าเข้าไปพบนายทหารสองคนผู้ซึ่งทำหน้าที่นำทางเขาเข้าไปในโลกมหัศจรรย์ เมื่อคาฟกาเอ่ยปากถามว่าในบริเวณป่ามีงูพิษหรือไม่ ทหารนายหนึ่งได้ให้คำตอบที่น่าสนใจว่า

"No other here – poisonous snakes or mushrooms, venomous spiders or insects – is going to do you any harm," the tall soldier says, as always without turning around.

"Other?" I ask. I can't get a mental picture of what he means. I must be tired.

"An *other,* no *other* thing," he says. "No thing's going to harm you here. We're in the deepest part of the forest, after all. And no one – not even yourself – is going to hurt you" (Murakami, 2005:385).

บริเวณป่าซึ่งเป็นพื้นที่มหัศจรรย์ไม่มีความ "เป็นอื่น" ดำรงอยู่ แม้แต่ปัจเจกบุคคลก็ไม่สามารถทำร้ายตัวเองได้ ซึ่งสื่อความหมายที่ว่าไม่เพียงแต่จะปราศจากความแปลกแยกระหว่างตัวเรากับสิ่งอื่นเท่านั้น แม้แต่ความรู้สึกที่ว่าเราขัดแย้งและแปลกแยกจากตัวของเราเองก็ไม่ดำรงอยู่ด้วยเช่นกัน แต่ทว่าภาวะเช่นนี้จะมีก็แต่ในเฉพาะพื้นที่มหัศจรรย์เท่านั้น ซึ่งเท่ากับว่า จากสายตาของผู้เขียนแล้ว สภาพดังกล่าวคือสิ่งที่ไม่อาจเป็นไปได้ในสังคมจริง เป็นเพียงภาวะในอุดมคติที่มีแต่ในเฉพาะโลกแห่งความมหัศจรรย์เท่านั้น

การรับรู้อัตลักษณ์แบบใหม่ที่ไม่ใช่การแบ่งแยกตัวตนออกจากผู้อื่นอย่างชัดเจน หากแต่เป็นการรับรู้ว่าตนเป็นส่วนหนึ่งของอัตลักษณ์กลุ่มและทุกคนหรือทุกส่วนมีความสัมพันธ์กันอย่างแนบแน่นได้นำพามาซึ่งความรู้สึกสงบสุขอย่างยิ่งยวด ดังที่มิสซาเอกิในวัยสิบห้าผู้ซึ่งมีชีวิตอยู่ในโลกมหัศจรรย์อธิบายให้คาฟคาฟังว่า

"The most important thing about life here is that people let themselves absorbed into things. As long as you do that, there won't be any problems,"

"What do you mean by absorbed?"

"It's like when you're in the forest, you become a seamless part of it. When you're in the rain, you're a part of the rain. When you're in the morning, you're a seamless part of the morning. When you're with me, you become a part of me."

"When you're with me, then, you're a seamless part of me?"

"That's true."

"What does it feel like? To be yourself and part of me at the same time?"

[...] "It's quite natural, calm, quiet, something you don't have to think about. It's seamless" (Murakami, 2005:407).

การหลอมรวมอัตลักษณ์เข้าเป็นส่วนหนึ่งของสิ่งต่างๆรอบตัว มิได้เป็นการกระทำตามอย่างคนหมู่มาก และดูดซึมเอาค่านิยมตลอดจนมาตรฐานของสังคมมาเป็นกรอบในการดำเนินชีวิตจนกระทั่งไม่มีความเป็นตัวเองหลงเหลืออยู่ ดังเช่นที่สังคมทุนนิยมสมัยใหม่ของญี่ปุ่นหล่อหลอมให้สมาชิกเป็นเช่นนั้น แต่มันคือกระบวนการสร้างความรู้สึกเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันที่เป็นธรรมชาติ การกระทำหรือความเห็นที่แปลกออกไปไม่ใช่ความเป็นอื่น ทว่าเป็นอีกภาคหนึ่งที่ต่างออกไปของอัตลักษณ์กลุ่มหรืออีกนัยหนึ่งคือ "ความเป็นเรา" เท่านั้น เมื่อเป็นเช่นนี้จึงเข้าใจได้ถึงคำพูดของเด็กสาวที่ว่า สิ่งสำคัญที่สุดคือการปล่อยตัวให้ถูกดูดซึมเข้าไปในสิ่งรอบข้างและปัญหาย่อมจะไม่เกิดขึ้นเมื่อสังคมมีความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันอย่างแท้จริง ซึ่งจะเป็นไปได้ก็ต่อเมื่อความแตกต่างหลากหลายทั้งปวงได้รับการยอมรับและไม่ถูกกดทับไว้เท่านั้น ผิดกับสังคมซึ่งมองจากภายนอกแล้วมีความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันสูง แต่ภายในมีความ "เป็นอื่น" แอบแฝงอยู่ เนื่องจากไม่อนุญาตให้ความแตกต่างใดๆเกิดขึ้นได้นั่นเอง และกลายเป็นสาเหตุให้เกิดปัญหาตามมาอีกหลายประการ

2.4.1.1 <u>อัตลักษณ์อันหลากหลาย</u>

ตัวบทไม่เพียงแต่สลายพรมแดนของ "ความเป็นเรา" และ "ความเป็นอื่น" ลงเท่านั้น แต่ยังท้าทายกรอบความคิดที่ว่าตัวตนของเรามีเพียงหนึ่งเดียว ไม่มีตัวตนที่สองหรือตัวตนที่สามแอบแฝงอยู่ *Kafka on the Shore* สะท้อนให้เห็นสิ่งที่ตรงข้ามกับแนวคิดดังกล่าวโดยสิ้นเชิง เริ่มจากการพิจารณาเบื้องต้นที่ว่าตัวละครหลักหลายตัวมีสองภาค ไม่ว่าจะเป็นคาฟกาผู้มีอีกภาคหนึ่งเป็นอีกา มิสซาเอกิมีตัวตนอีกด้านเป็นเด็กสาวอายุสิบห้า และโคอิจิ ทามูระมีภาคมหัศจรรย์คือ จอห์นนี่ วอล์กเกอร์ เป็นที่น่าสังเกตว่า อีกภาคหนึ่งของตัวละครล้วนเป็นด้านที่มหัศจรรย์ทั้งสิ้น ในแง่นี้ สัจนิยมและมหัศจรรย์จึงเป็นเสมือนเหรียญสองด้าน เพียงพลิกฝ่ามือก็จะได้เห็นอีกด้านหนึ่งที่แตกต่างกันโดยสิ้นเชิง ในแง่หนึ่ง ด้านมหัศจรรย์ของตัวละครสะท้อนให้เห็นถึงสภาวะทางจิตที่สลับซับซ้อน เกี่ยวกับประเด็นนี้จะกล่าวถึงในส่วนที่ว่าด้วยหน้าที่ของความมหัศจรรย์ต่อไป ประเด็นที่จะนำเสนอในส่วนนี้

คือ การสร้างตัวตนคู่หรือ Double[12] ของตัวละครเป็นองค์ประกอบของความมหัศจรรย์ที่ใช้กันมากในวรรณกรรมแนวแฟนตาสติกยุคร่วมสมัยของญี่ปุ่น และองค์ประกอบนี้สะท้อนให้เห็นถึงนัยยะสำคัญบางประการเกี่ยวกับสังคมญี่ปุ่นด้วยเช่นกัน มูราคามิได้หยิบจับเอาความมหัศจรรย์ดังกล่าวมาใช้ ไม่ว่า

---

12 ซูซาน เจ นาเปียร์ (1996:94)ได้กล่าวถึงความรู้สึกขัดแย้งภายในตัวตนของปัจเจกซึ่งเกิดขึ้นกับชาวญี่ปุ่นในยุคปฏิรูปเมจิไว้ว่า

Among such turn-of-the century writers as Soseki, for example, we can find a substantial sense of unease with the self. This feeling of unease undoubtedly reflected the Meiji generation's awareness of itself as profoundly different from the previous generations of premodern Japan. It is also probably linked with the fact that the whole notion of the individual was regarded as a potentially dangerous, even frightening, import from the west

ความรู้สึกขัดแย้งสับสนภายในตัวตนของปัจเจกที่ปรากฏให้เห็นในวรรณกรรม เช่น ในงานของนัตสึเมะ โซเซกินั้นสื่อให้เห็นว่า ชาวญี่ปุ่นในยุคเมจิตระหนักถึงตัวตนแบบใหม่ที่เปลี่ยนแปลงไปจากยุคสมัยก่อนหน้า โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อตัวตนแบบใหม่นี้เป็นสิ่งที่ไม่พึงปรารถนา ทั้งยังถูกมองว่าเป็นสิ่งที่น่าหวาดกลัวและอันตราย เนื่องจากเป็นตัวตนที่ถูกหล่อหลอมขึ้นจากอิทธิพลของวัฒนธรรมตกนาเปียร์ได้กล่าวต่อไปว่า ความรู้สึกอึดอัดคับข้องภายในตัวตนดังกล่าวถูกสื่อออกมาให้เห็นผ่านการสร้าง "ปีศาจจากภายใน" (Internal Alien) ขึ้นในงานเขียน "ปีศาจจากภายใน" สื่อความหมายถึงตัวตนที่แปลกแยกซึ่งแฝงอยู่ในตัวบุคคล ดังที่นาเปียร์ได้อธิบายไว้ว่า

Stories revolving around the internal alien tend to be profoundly psychological. Often using the motif of the double, they delve into the protagonist's inner states which are usually characterized by a sense of vulnerability and paralysis against another unknown power, be it guilt, heredity, sin, or simply one's alter ego (Napier, 1996:94).

ปีศาจจากภายในมักจะถูกสื่อให้เห็นผ่านการสร้าง "Double" หรือตัวตนอีกด้านหนึ่งของตัวละคร และตัวตนคู่นั้นสื่อให้เห็นผ่านสภาวะทางจิตที่สลับซับซ้อนซึ่งเกี่ยวข้องกับความรู้สึกอ่อนแออันเกิดจากการตระหนักว่าตนไม่สามารถขัดขืนต้านทานอำนาจลึกลับบางประการที่คอยคุกคามอยู่ได้ ไม่ว่าอำนาจนั้นจะเกิดจากความรู้สึกผิด, ลักษณะทางพันธุกรรมที่ติดตัวมาแต่กำเนิดและขจัดออกไม่ได้ ความผิดบาปแต่หนหลัง หรือในบางครั้งก็เป็นตัวตนอีกด้านหนึ่งที่ไม่สามารถควบคุมได้ของตัวละครเอง

ตัวอย่างของการใช้ตัวตัวคู่ที่ชัดเจนปรากฏในเรื่องสั้นของเอนโดะ ชูซากุ เรื่อง "Scandal" ซึ่งเกี่ยวกับนักเขียนชาวคริสเตียนคนหนึ่งผู้ค้นพบว่ามีชายหน้าตาเหมือนเขาเดินท่องเที่ยวไปตามเขตการค้าประเวณีเพื่อมีเพศสัมพันธ์กับโสเภณี นักเขียนพยายามสะกดรอยชายผู้นั้น จนในท้ายที่สุดเมื่อได้พบกันซึ่งๆหน้า นักเขียนกลับค้นพบว่าชายปริศนาคือตัวเขาเอง เรื่องสั้นของชูซากุแสดงให้เห็นถึงตัวตนคู่ที่แปลกแยกซึ่งคอยทำสิ่งเลวร้ายและคอยหลอกหลอนบุคคลซึ่งไม่อาจจัดการกับ "ความเป็นอื่น" ที่แฝงอยู่ในตัวเขาเองได้

จะโดยตั้งใจหรือไม่ก็ตาม และเขาได้ปรับเปลี่ยนให้สอดคล้องกับลักษณะของสัจนิยมมหัศจรรย์มากยิ่งขึ้น

ในหนังสือชื่อ *The Fantastic in Modern Japanese Literature* ผู้เขียนคือซูซาน เจ นาเปียร์ ได้อธิบายถึงปรากฏการณ์หนึ่งซึ่งเธอเรียกว่าเป็น "Desert of Mirrors" นาเปียร์นำคำเรียกดังกล่าวมาจากนวนิยายเรื่อง *The Face of Another* ของอาเบะ โคโบ[13] หมายถึงภาวะที่คนเราไม่เพียงแต่แปลกแยกจากบุคคลรอบข้างเท่านั้น แต่ยังแปลกแยกจากตัวของเราเอง จนในท้ายที่สุดเหมือนตกอยู่ในทะเลทรายแห่งกระจก ซึ่งพบว่ามีภาพสะท้อนของตัวเราอยู่มากมาย ทว่าภาพนั้นก็ "เป็นอื่น" จากตัวเราอยู่เสมอ ลักษณะดังกล่าวคือสิ่งที่คริสโตเฟอร์ แนช (Christopher Nash) เคยกล่าวไว้เช่นกัน ดังนี้

> The dilemma now lies not in the mere possibilities that in actuality no one is "out there", that one is only in a world of mirrors... the possibilities that – alone or in company – one very self is something other (Nash cited in Napier, 1996:103).

---

13 อาเบะ โคโบ ประพันธ์นวนิยายชื่อ *Tanin no kao* ขึ้นในค.ศ.1964 ซึ่งต่อมาได้มีการแปลนวนิยายดังกล่าวเป็นภาษาอังกฤษโดยใช้ชื่อว่า *The Face of Another* ในค.ศ. 1970 เรื่องเริ่มต้นขึ้นเมื่อนักวิทยาศาสตร์ผู้หนึ่งประสบอุบัติเหตุในห้องทดลองของเขา จนกระทั่งทำให้เสียโฉม ตัวละครได้สร้างหน้ากากที่เหมือนจริงมากขึ้นเพื่อปิดบังโฉมหน้าของตน แต่นานวันเข้า หน้ากากซึ่งทำหน้าที่ปกปิดความน่าเกลียดน่ากลัวของรูปลักษณ์ภายนอกกลับดึงเอาความอัปลักษณ์ที่แฝงอยู่ภายในใจของนักวิทยาศาสตร์ออกมา เขาวางแผนล่อลวงภรรยาของตนว่าเป็นชายอื่นเพื่อพิสูจน์ความสมจริงของหน้ากาก และในขณะที่กำลังกระหยิ่มใจว่าตนสามารถหลอกอีกฝ่ายได้อย่างสนิทแนบเนียนนั้น ภรรยาของเขาก็เขียนจดหมายมาสารภาพว่าเธอรู้ความจริงมาตลอด เพียงแต่ต้องทำให้เหมือนว่าหลงเชื่อเพราะต้องการให้สามีสมหวังเท่านั้น เรื่องจบลงตรงที่นักวิทยาศาสตร์เฝ้าครุ่นคิดถึงแผนการที่ตนจะใช้แก้แค้นภรรยา

ในตอนที่ภรรยาของนักวิทยาศาสตร์ซึ่งเป็นตัวเอกของเรื่องเขียนจดหมายมาสารภาพว่าเธอรู้มาตลอดว่าเขาใส่หน้ากากปิดบังโฉมหน้าอันน่าเกลียดของตนไว้เพื่อที่จะมาล่อลวงให้เธอเชื่อว่าเขาเป็นผู้ชายคนอื่น เธอได้กล่าวว่า

> You don't need me. What you really need is a mirror. Because any stranger is for you simply a mirror in which to reflect yourself. I don't ever again want to return to such a desert of mirrors (Napier, 1996:103).

นาเปียร์ได้กล่าวว่า ภรรยาของนักวิทยาศาสตร์เข้าถึงประเด็นสำคัญของสังคมญี่ปุ่นสมัยใหม่ ซึ่งเป็นสาเหตุให้เธอนำคำพูดของตัวละครมาใช้อธิบายถึงวิกฤตทางอัตลักษณ์ที่เกิดขึ้นใหม่เมื่อสังคมญี่ปุ่นเปลี่ยนแปลงไปอย่างกะทันหันเนื่องจากกระแสของการพัฒนา

นาเปียร์กล่าวเพิ่มเติมจากประเด็นที่แนช นำเสนอไว้ว่า ในสังคมอุตสาหกรรมสมัยใหม่ อัตลักษณ์ของบุคคลอาจไม่มีอยู่เสียด้วยซ้ำ เพราะสังคมบริโภคนิยมได้สร้างภาพลักษณ์ที่น่าดึงดูดในลักษณะต่างๆ ออกมาเป็นจุดขาย ใช้ระบบการสื่อสารมวลชนตลอดจนจิตวิทยาในการโฆษณาเพื่อโน้มน้าวให้บุคคลรับเอาภาพลักษณ์ดังกล่าวมาสวมทับจนกระทั่งกลายเป็นอัตลักษณ์ของตน ดังนั้นผู้คนในสังคมทุนนิยมสมัยใหม่จึงตกอยู่ในภาวะ Desert of mirrors ซึ่งเกิดจากการที่คนหมู่มากรับเอา "ภาพลักษณ์สำเร็จรูป" ที่สังคมผลิตให้เข้ามา ต่างคนต่างก็เป็นเหมือนกันไปหมดทำให้ไม่หลงเหลือความเป็นปัจเจกอีกต่อไป

ทว่าเมื่อมูราคามิสร้างภาพของคาฟกาให้มีตัวตนอีกด้านเป็นอีกานั้น ผู้อ่านจะพบว่าการมีอีกาอยู่ไม่ได้ทำให้คาฟการู้สึกสับสนหรืออึดอัดคับข้องดังเช่นคนที่มีความแปลกแยกจากตนเองพึงรู้สึก ในทางกลับกัน อีกาเป็นผู้ที่คอยชี้แนะเมื่อคาฟกาตัดสินใจผิด รวมทั้งคอยกล่าวเตือนให้คาฟกามีความกล้าในการเผชิญหน้ากับความจริงอันเจ็บปวด เท่ากับว่าในแง่นี้อีกาไม่ใช่ตัวตนที่แปลกแยกของคาฟกา หากแต่เป็นอีกด้านหนึ่งที่ต่างออกไปเท่านั้น การกล่าวว่าตัวตนของบุคคลเป็นสิ่งที่แปลกแยกได้ชี้ให้เห็นถึงกรอบความคิดที่ยังมีการจำแนกขั้วของความเป็นเราและความเป็นอื่นแฝงอยู่ และความเป็นอื่นนั้นได้คืบคลานเข้ามาใกล้จนกลายเป็นส่วนหนึ่งของตัวเราเอง ทว่าการสร้างตัวตนคู่ของคาฟกากลับชี้ให้เห็นแนวคิดที่ต่างออกไปว่า จริงๆแล้วอัตลักษณ์ของคนเราอาจเป็นสิ่งที่มีความหลากหลายอยู่ในตัวโดยธรรมชาติ ไม่จำเป็นว่าเมื่อมีบุคลิกภาพหลายด้านจะต้องกลายเป็นบุคคลที่แปลกแยกจากตัวเองเสมอไป อัตลักษณ์ไม่ได้มีความคงที่ตายตัว หากแต่สามารถเลื่อนไหลและหลากหลายได้

นับว่าเป็นอีกครั้งหนึ่งที่ความมหัศจรรย์ของมูราคามิชี้ให้เห็นถึงขีดจำกัดของการแบ่งแยก และได้สลายพรมแดนของการจัดแบ่งนั้นลง เท่ากับว่าลักษณะตัวตนคู่ในตัวละครของมูราคามิเข้าข่ายของลักษณะสัจนิยมมหัศจรรย์มากกว่าลักษณะของวรรณกรรมแฟนตาสติกตามขนบของญี่ปุ่น กล่าวคือ ถ้าหากสัจนิยมมหัศจรรย์คือรูปแบบการประพันธ์ที่มุ่งสลายการแบ่งแยกสิ่งต่างๆออกเป็นขั้วอย่างชัดเจน พร้อมๆกับนำเสนอว่าลักษณะที่แตกต่างสามารถดำรงอยู่ในวัตถุเดียวกันได้อย่างผสมผสานกลมกลืนแล้ว การที่คาฟกามีตัวตนอีกด้านเป็นอีกาและผู้เขียนไม่ได้แสดงให้เห็นว่าตัวตนอีกด้านของบุคคลคือ "ความเป็นอื่น" แต่เป็นด้านที่แตกต่างซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของตัวเราเท่านั้น ก็น่าจะชี้ให้เห็นถึงการผสมผสานในแบบเดียวกับที่ทำให้สัจนิยมสามารถดำรงอยู่คู่กับความมหัศจรรย์ได้โดยไม่มีการตัดสินว่าสิ่งใดเป็นบวกและสิ่งใดเป็นลบ ลักษณะดังกล่าวย่อมแตกต่างจากการสร้างตัวตนคู่ ในงานแฟนตาสติกยุคขนบของญี่ปุ่น ซึ่งเห็นได้ชัดเจนว่าตัวตนอีกด้านของบุคคลคือความเป็นอื่นที่แปลกแยกและน่าสะพรึงกลัว

2.4.2 การสลายพรมแดนของเพศสถานะ

ไม่เพียงแต่พรมแดนของความเป็นเราและความเป็นอื่นเท่านั้นที่พร่าเลือนลง แม้แต่การจัดแบ่งทางเพศก็เป็นประเด็นที่มูราคามิหยิบยกขึ้นมานำเสนอเช่นกัน โดยผ่านตัวละครชื่อโอชิมะ ผู้ดูแลห้องสมุดโคมูระที่คอยให้ความช่วยเหลือคาฟกาในเรื่องต่างๆ เมื่อมองจากบุคลิกภายนอก โอชิมะมีสรีระเป็นชาย หน้าอกของเขาแบนราบแต่กลับมีผิวพรรณเนียนละเอียดและหน้าตาสวยหวานเหมือนผู้หญิง เขามีเครื่องเพศแบบสตรีและมีรสนิยมทางเพศแบบ Homosexual คำพูดที่โอชิมะกล่าวกับคาฟกาเป็นการตั้งคำถามต่อการจำแนกเพศสถานะของสังคมโดยตรง

> "My body is physically female, but my mind's completely male," Oshima goes on "Emotionally I live as a man. […] I'm not a lesbian, even though I dress this way. My sexual preference is for men. In other words, I'm a female but I'm gay. I do anal sex, and have never used vagina for sex. My clitoris is sensitive but my breasts aren't. I don't have a period. So, what I am discriminating against? Could somebody tell me? (Murakami, 2005:189).

ถ้าหากเกณฑ์การแบ่งเพศสถานะระหว่างความเป็นชายและความเป็นหญิงขึ้นอยู่กับเครื่องเพศเพียงอย่างเดียวแล้ว โอชิมะก็สมควรจะเป็นสตรี แต่ถ้าหากจำแนกตามการแสดงออกหรือการรับรู้เพศสถานะส่วนบุคคล โอชิมะก็สมควรจะเป็นชาย ทว่าการระบุเพศสถานะของเขาก็ทำได้ยากยิ่งขึ้นเมื่อเจ้าตัวกล่าวว่าเขาเป็นรักร่วมเพศ ดูเหมือนคำถามของโอชิมะที่ว่าจะจัดแบ่งเขาออกเป็นเพศไหนได้ท้าทายกรอบของสังคมที่จัดแบ่งเพศออกเป็นกลุ่มอย่างชัดเจน แม้ว่าในปัจจุบันจะมีการตั้งกรอบที่สามขึ้นอีกเพื่อแสดงถึงการยอมรับกลุ่มรักร่วมเพศ แต่กรณีของโอชิมะก็แสดงให้เห็นว่า แม้จะมีกรอบในการจัดแบ่งเพิ่มมากขึ้นเท่าไร ก็ไม่สามารถนำไปใช้อธิบายสมาชิกในสังคมได้ทั้งหมด จะยังมีคนส่วนหนึ่งที่หลุดรอดออกไปเพราะไม่สามารถจัดเข้ากลุ่มใดได้เลย ในแง่นี้กรอบเกี่ยวกับเพศสถานะจึงเป็นสิ่งที่มีขีดจำกัด ไม่สามารถนำไปใช้ได้ในทุกกรณีโดยที่ไม่เกิดปัญหาใดๆขึ้น การจัดแบ่งเพศตามกรอบของสังคมจึงเป็นสิ่งที่ช่วยอำนวยความสะดวกให้ในการทำกิจกรรมบางอย่างเช่นในกรณีของทางการแพทย์เท่านั้น ไม่ใช่เป็นพรมแดนที่คอยแบ่งแยกหรือเป็นเครื่องมือที่ใช้อธิบายถึงปัจเจกบุคคลได้อย่างถูกต้องสมบูรณ์แบบ แต่เมื่อไรก็ตามที่คนให้ความสำคัญกับกรอบโดยไม่เห็นถึงขีดจำกัด และคอยปฏิเสธบุคคลที่ไม่สามารถถูกจัดเข้ากรอบใดได้ เมื่อนั้นแรงกดดันและความอยุติธรรมต่างๆก็จะตามมา ดังที่โอชิมะกล่าวว่า

> "I've experienced all kind of discrimination [...] only people who have been discriminated against can really know how much it hurts. Each person feels the pain in his own way, each has his own scars" (Murakami, 2005:167).

มูราคามิใช้โอชิมะเป็นตัวอย่างที่สื่อให้เห็นว่า มนุษย์ไม่ได้เป็นฝ่ายควบคุมกรอบที่ตนสร้างขึ้นอีกต่อไป กลับกลายเป็นกรอบที่คอยกำหนดบทบาทของมนุษย์และนำไปสู่ปัญหาบางอย่างที่ไม่น่าจะเกิดขึ้น

2.4.3 การสลายพรมแดนของเวลาและสถานที่

ประเด็นต่อมาที่ความมหัศจรรย์ทำให้เห็นว่าไม่อาจถูกกำหนดตายตัวดังที่สัจนิยมเชื่อเช่นนั้นได้คือเวลาและสถานที่ โดยนำเสนอออกมาในแง่ที่ว่า เมื่อตัวเอกหลุดเข้าไปในพื้นที่มหัศจรรย์หรือประสบเหตุการณ์มหัศจรรย์บางอย่าง เมื่อนั้นเวลาจะหยุดนิ่งอยู่กับที่ ยกตัวอย่างเช่นเมื่อคาฟกาเดินทางเข้าไปในหมู่บ้านมหัศจรรย์ นาฬิกาข้อมือของเขาตายและกลับมาเดินใหม่เมื่อออกมาสู่โลกสัจนิยมอีกครั้ง ผู้คนที่อาศัยอยู่ในพื้นที่แห่งนั้นจะมีอายุเท่าเดิมอยู่ตลอดไป ดังที่นายทหารกล่าวว่าเวลาไม่ใช่ปัจจัยที่สำคัญนักในหมู่บ้านมหัศจรรย์ ("Not that time's much of a factor here." (Murakami, 2005:405)) หรือในฉากที่คาฟกากำลังจะร่วมประเวณีกับมิสซาเอกิ เขารู้สึกราวกับว่ากำลังถูกดูดเข้าไปในการเหลื่อมซ้อนของเวลา ("I feel like I am being sucked into a time warp." (Murakami, 2005: 260))

ลักษณะที่เวลาหยุดการเคลื่อนไหลลงเมื่อมีความมหัศจรรย์ปรากฏขึ้นนั้น แสดงให้เห็นว่ากลไกของเวลาที่เคลื่อนไปข้างหน้าเรื่อยๆคือระบบที่ไม่สามารถใช้ได้กับพื้นที่มหัศจรรย์ เมื่อเป็นเช่นนี้ กรอบการรับรู้เรื่องเวลาของผู้อ่านจึงถูกตั้งคำถามในลักษณะที่ว่า แท้จริงแล้วเวลาเป็นสิ่งที่เคลื่อนไปเป็นเส้นตรงจริงหรือไม่ อาจเป็นไปได้ว่าเวลาสามารถดำเนินไปในลักษณะอื่นได้อีก แต่เป็นเพราะกรอบของสัจนิยมให้คำอธิบายว่าเวลาต้องเคลื่อนไปข้างหน้าเท่านั้น จึงทำให้เราเชื่อว่าไม่มีเวลาที่เคลื่อนไปเป็นวงกลมหรือหยุดนิ่งอยู่กับที่ ลักษณะดังกล่าวปรากฏเช่นกันใน *One Hundred Years of Solitude* ซึ่งเป็นตัวอย่างที่ชัดเจนอย่างยิ่งของวรรณกรรมแนวสัจนิยมมหัศจรรย์ ในห้องของโฆเซ อาร์คาดิโอที่ซึ่งเป็นวันจันทร์เดือนมีนาคมอยู่เสมอ หรือฝนที่ตกลงมาถึงสี่ปีสิบเอ็ดเดือนสองวันซึ่งเป็นเวลาที่ระบุแน่ชัดและยาวนานจนดูเกินจริง เหล่านี้ล้วนแสดงให้เห็นว่ากระบวนทัศน์ของเวลาตามแบบสัจนิยมไม่สามารถใช้อธิบายเวลาในพื้นที่มหัศจรรย์ได้

กรอบความคิดเกี่ยวกับสถานที่ก็เป็นอีกสิ่งหนึ่งที่ถูกท้าทาย นับตั้งแต่คาฟกาหมดสติไปในสวนสาธารณะที่ทากามัตสึ กระบวนการมหัศจรรย์บางอย่างทำให้เขาไปปรากฏเป็นส่วนหนึ่งของนาคาตะที่อยู่ในเขตนากาโนะ ณ กรุงโตเกียว ในช่วงเวลาที่เกิดการฆาตกรรมจอห์นนี่ วอล์กเกอร์ หรือตัวอย่างที่ชัดเจนกว่านั้นคือหลังจากที่นาคาตะฆ่าจอห์นนี่ วอล์กเกอร์แล้ว เขาได้หมดสติไป และฟื้นขึ้นมาพบว่าตนกลับมานอนอยู่ในที่ดินร้างซึ่งเป็นสถานที่ที่เขาจากมาก่อนจะถูกนำทางไปยังบ้านของจอห์นนี่ วอล์กเกอร์ การปรากฏตัวตามสถานที่ต่างๆของตัวละครโดยไม่ต้องข้ามผ่านระยะทางได้สร้างกรอบความคิดใหม่เกี่ยวกับพื้นที่ในลักษณะที่ว่า ระยะทางอาจจะเป็นสิ่งที่ไม่สามารถกำหนดขอบเขตของพื้นที่ได้อีกต่อไปเนื่องจากระยะทางได้ถูกทำให้กลายเป็นสิ่งที่ไร้ความสำคัญ เมื่อตัวละครสามารถเข้าถึงสถานที่ต่างๆโดยไม่ต้องเดินทางเสียด้วยซ้ำ หรืออาจจะมองในอีกแง่หนึ่งได้ว่า พื้นที่คือบริเวณเปิดสองจุดที่ถูกแบ่งแยกออกจากกันด้วยระยะทางอยู่เช่นเดิม และยังคงต้องอาศัยการเดินทางเมื่อต้องการเข้าถึงพื้นที่ต่างๆ ทว่ารูปแบบของการเดินทางนั้นเปลี่ยนไป อาจจะมีการเดินทางในบางลักษณะที่ไม่ต้องข้ามพื้นที่ว่างแต่สามารถเคลื่อนย้ายจากที่หนึ่งไปยังอีกที่หนึ่งได้ทันที ทำให้เวลาไม่ใช่ปัจจัยสำคัญในการเดินทางอีกต่อไป แต่ไม่ว่าจะเป็นในกรณีใดก็ตาม ความมหัศจรรย์ดังกล่าวก็กระตุ้นให้ผู้อ่านหันมาพิจารณาความสัมพันธ์ระหว่างพื้นที่ ระยะทางและเวลาเสียใหม่

2.4.4 การสลายพรมแดนของความฝันและความจริง

แม้แต่พรมแดนระหว่างความฝันและความจริงก็เป็นสิ่งที่ถูกท้าทายด้วยเช่นเดียวกัน และเป็นที่น่าสังเกตว่า ภาวะที่ความฝันและความจริงผสมผสานกันจนไม่อาจระบุชี้ชัดลงไปได้มักจะเกิดขึ้นใน “ฉากต้องห้าม” ซึ่งในที่นี้หมายถึงฉากการร่วมประเวณีกันระหว่างคนในครอบครัว ครั้งแรกเกิดขึ้นเมื่อมิสซาเอกิเข้าหาคาฟกาในห้องของเขา เธอทำเช่นนั้นในขณะที่ไม่ได้มีสติครบถ้วนหากแต่กำลังตกอยู่ในภวังค์ของความฝัน และคิดว่าคาฟกาเป็นชายคนรักของเธอที่ตายไป ในขณะที่คาฟกามีสติรับรู้อย่างสมบูรณ์ การที่ตัวละครทั้งสองมีความสัมพันธ์ลึกซึ้งต่อกัน แต่สำหรับคนหนึ่งสิ่งที่เกิดขึ้นคือความฝัน ในขณะที่กับอีกคนหนึ่งเป็นความจริงทำให้คาฟกาเกิดความรู้สึกที่ว่าความจริงและความฝันผสมผสานเข้าด้วยกันเหมือนน้ำทะเลกับน้ำจืดที่ไหลมารวมกัน เด็กหนุ่มพยายามหาความหมายเบื้องหลังการผสมผสานแต่ก็ไม่มีสิ่งใดเลยที่ดูเป็นเหตุเป็นผล (“Reality and dreams are all mixed up, like sea water and river water flowing together. I struggle to find the meaning behind it all, but nothing makes any sense.” (Murakami, 2005:259)) ตัวละครไม่สามารถแยกแยะได้อีกต่อไปว่าสิ่งที่เกิดขึ้นกับเขาเป็นความฝันหรือความจริง ในลักษณะเดียวกันกับเมื่อคาฟกาฝันไปว่าเขาลงมือข่มขืนซากุระ

ผู้ซึ่งอนุมานได้ว่าเป็นพี่สาวที่หนีหายไปของเขา ตัวบทกล่าวอย่างชัดเจนว่าเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นเป็นสิ่งที่ตัวละครฝันไป แต่เด็กหนุ่มกลับรู้สึกผิดฝังใจราวกับว่าได้ลงมือทำจริงๆและเชื่อมั่นว่าคำสาปทั้งสามประการที่พ่อของเขาเป็นผู้สาปไว้ล้วนกลายเป็นจริงทั้งหมด การผสมผสานระหว่างความจริงและความฝันนี้ได้นำไปสู่สาระสำคัญประการหนึ่งที่ตัวบทนำเสนอ ซึ่งมูราคามิได้ประยุกต์จากแนวคิดพื้นฐานของการอุปลักษณ์ (Metaphor) และคำกล่าวของวิลเลียม บัตเลอร์ เยตส์ (William Butler Yeats) ที่ว่าความรับผิดชอบเริ่มต้นขึ้นในความฝัน ("In dreams begin responsibilities." (Murakami, 2005:122))

อาจกล่าวได้ว่า อุปลักษณ์เป็นสิ่งที่คาบเกี่ยวอยู่ระหว่างความจริงและความลวง เนื่องจากตัวอุปลักษณ์นั้นแม้ว่าจะถูกนำมาใช้แทนความจริง หากแต่เราไม่อาจหาสายสัมพันธ์ที่ชัดเจนระหว่างสิ่งแทนกับสิ่งที่ถูกแทนได้ กล่าวให้ชัดเจนขึ้นได้ว่า อุปลักษณ์คือกระบวนการนำสิ่งหนึ่งมาเปรียบว่า "เป็น" อีกสิ่งหนึ่งโดยไม่มีหลักเกณฑ์แน่ชัดมาอธิบายว่าเพราะเหตุใดสิ่งที่แตกต่างกันจึงสามารถนำมาใช้แทนที่กันได้ อีกทั้งการสร้างความหมายให้กับตัวอุปลักษณ์ยังแตกต่างกันไปตามบริบทและอัตวิสัยของผู้เปรียบเปรยอีกด้วย เช่นในบริบทหนึ่งอาจเปรียบความรักเป็นสีแดงส่วนอีกแห่งหนึ่งเปรียบเป็นสีดำ ด้วยเหตุนี้อุปลักษณ์จึงเป็นกระบวนการสร้าง "สิ่งแทน" เพื่อใช้สื่อถึงความหมายในลักษณะต่างๆที่ไม่มีระบบระเบียบและปราศจากกฎเกณฑ์ตายตัว เมื่อสามารถเลื่อนไหลไปตามแต่ว่าจะถูกให้ความหมายไปในทิศทางใดและถูกตีความอย่างไรเช่นนี้แล้ว อุปลักษณ์จึงเป็นสิ่งที่มีทั้งแง่มุมของความจริงและความเท็จแฝงอยู่

การตีความลักษณะการใช้อุปลักษณ์ใน *Kafka on the Shore* จำเป็นต้องแบ่งออกเป็นสองส่วนเพื่อให้สามารถเข้าถึงความซับซ้อนของตัวบทได้จากหลากหลายแง่มุม โดยการวิเคราะห์ในส่วนที่หนึ่งจะตั้งอยู่บนพื้นฐานของแนวคิดที่ว่า อุปลักษณ์ที่ปรากฏใน *Kafka on the Shore* มีไว้เพื่อตอกย้ำถึงความเลื่อนไหลของ "ความจริง" ที่ปรากฏในโลกของตัวบท พิจารณาจากคำพูดของโอชิมะที่กล่าวกับคาฟกาว่า

> "The world is a metaphor, Kafka Tamura," [...] "But for you and me this library alone is no metaphor. It's always just this library. I want to make sure we understand that" (Murakami, 2005:433).

หากตั้งอยู่บนพื้นความคิดที่ว่าสถานะของอุปลักษณ์เป็นสิ่งที่ไม่แน่นอนและสามารถเปลี่ยนแปลงได้ตลอดเวลาโดยขึ้นอยู่กับการให้ความหมายและการตีความแล้ว เมื่อโอชิมะกล่าวกับคาฟกาว่าห้องสมุดเป็นพื้นที่เดียวที่ไม่ใช่อุปลักษณ์ จึงไม่ได้หมายความว่าห้องสมุดคือความจริง หากแต่ห้องสมุดอาจเป็นอาณาบริเวณที่อยู่ระหว่างกลางภาวะทั้งสองและเป็นสถานที่ที่ทำให้เราตระหนักถึงกระบวนการสร้าง "สิ่งแทน" ของตัวบท ที่ซึ่งความจริงและความลวงก็ผสมผสานเข้าด้วยกันจนกระทั่งไม่สามารถแยกแยะได้อีกต่อไป พิจารณาจากข้อเท็จจริงภายในตัวบทที่ว่าในขณะที่ห้องสมุดเปิดให้บริการแก่คนทั่วไปตามปกติในตอนกลางวัน ปรากฏการณ์วิญญาณที่ยังมีชีวิตก็เกิดขึ้นบนพื้นที่เดียวกันนั้นเองในยามค่ำคืน ซึ่งเท่ากับว่ามีทั้งเหตุการณ์ธรรมดาสามัญและความมหัศจรรย์ผสมผสานกันอยู่ หรือหากตีความเลยไกลไปถึงการปรากฏขึ้นของวิญญาณที่ยังมีชีวิตซึ่งอาจมองได้ทั้งในแง่ที่ว่าเป็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นอย่างเป็นรูปธรรมหรืออาจเป็นเพียงสิ่งที่เกิดขึ้นในห้วงความคิดของคาฟกา ก็ยิ่งเน้นย้ำให้เห็นว่าในห้องสมุดนั้นไม่มีความจริงเพียงหนึ่งเดียวให้ยึดถือได้อย่างแน่นอน ลักษณะดังกล่าวสอดคล้องกับองค์ประกอบอื่นๆภายในตัวบทที่ถูกสร้างขึ้นบนพื้นฐานของความกำกวมในลักษณะดังกล่าวด้วยเช่นกัน เช่นในกรณีของความสัมพันธ์ระหว่างคาฟกาและมิสซาเอกิซึ่งเมื่อถึงที่สุดแล้วผู้อ่านก็ยังไม่อาจชี้ชัดตัดสินได้ว่าทั้งคู่เป็นแม่ลูกกันจริงหรือไม่ อาจกล่าวได้ว่าความคลุมเคลือมีปรากฏทั่วไปภายในตัวบทจนกระทั่งทำให้โลกภายใน *Kafka on the Shore* เป็นพื้นที่ที่ปราศจากความจริงแท้แน่นอนให้ยึดถือ ดังนั้นการที่โอชิมะกล่าวว่าห้องสมุดไม่ใช่อุปลักษณ์จึงไม่ได้หมายความว่าพื้นที่ดังกล่าวคือความจริง เนื่องจากสำหรับมูราคามิแล้วการแบ่งขั้วระหว่าง "ความจริง" และ "ความลวง" ออกจากกันอย่างชัดเจนอาจจะเป็นเสมือนการเดินเข้าไปติดกับของสัจนิยมที่พยายามเชิดชูมุมมองแบบหนึ่งและปฏิเสธความเป็นไปได้อื่นด้วยการกำหนดคุณค่าและขีดเส้นแบ่ง ดังนั้น การนำเสนอว่าสถานะของความจริงและความลวงคือสิ่งที่พร้อมจะสลับสับเปลี่ยนกันได้ทุกเมื่อหรือแม้กระทั่งในบางครั้งก็สามารถผสมผสานกันได้จึงสื่อให้เห็นถึงแนวคิดเกี่ยวกับการรับรู้ความจริงของผู้เขียน ซึ่งถ้าหากตีความในแง่บวกก็อาจกล่าวได้ว่าเราอยู่ในยุคที่เต็มไปด้วยความจริงหลากหลายรูปแบบจนกระทั่งไม่อาจคาดหวังให้มีความจริงเพียงหนึ่งเดียวได้อีกต่อไป หรือหากตีความในแง่ลบก็อาจเป็นไปได้ว่าความจริงคือสิ่งที่ไม่มีอยู่มาตั้งแต่ต้น

การวิเคราะห์ความหมายของอุปลักษณ์ในลักษณะที่สองตั้งอยู่บนพื้นความคิดที่ต่างออกไปจากการตีความในรูปแบบแรก หากตีความคำพูดของโอชิมะไปในทิศทางที่ว่าห้องสมุดไม่ใช่อุปลักษณ์แต่เป็นความจริงแล้วก็จะได้เห็นนัยยะที่วิพากษ์การดำเนินชีวิตของคนในโลกสัจนิยมซึ่งน่าสนใจไม่แพ้กัน กล่าวคือ การที่มูราคามิอ้างถึงคำกล่าวของเกอเธ่ที่ว่าทุกสิ่งล้วนเป็นอุปลักษณ์

("Everything is a metaphor." (Murakami, 2005:99)) นั้น อาจกำลังสื่อนัยยะว่าโลกที่เราอาศัยอยู่และเราคิดว่า "เป็นจริง" แท้จริงแล้วเป็นสภาวะบางอย่างที่ "เปรียบเหมือนความจริง" เท่านั้น พื้นฐานของการอุปลักษณ์คือการเปรียบสิ่งหนึ่งว่าเป็นอีกสิ่งหนึ่ง แต่ใช่ว่าสิ่งที่ถูกนำมาเปรียบจะกลายเป็นตัวความจริงไปได้ คำพูดของโอชิมะที่กล่าวว่าโลกสัจนิยมที่พวกเขาดำรงอยู่คืออุปลักษณ์ชี้ให้เห็นว่าการดำรงชีวิตอยู่ไปตามหน้าที่โดยไม่ทราบความหมายและไม่สามารถตอบได้ว่าดำรงอยู่เพื่ออะไร เป็นสภาวะการดำรงอยู่ที่เพียงแต่ "เหมือนจริง" เท่านั้น ดังนั้นสำหรับคาฟกาและโอชิมะ ห้องสมุดโคมุระซึ่งเป็นสถานที่แห่งความทรงจำและเป็นหลักฐานยืนยันว่าพวกเขาทั้งสองได้ผ่านเหตุการณ์ต่างๆมามากมายจนในที่สุดสามารถค้นพบความหมายในชีวิตของตน จึงเป็นสถานที่เดียวที่ไม่ใช่อุปลักษณ์แต่เป็นสิ่งที่ดำรงอยู่จริง เมื่อคาฟกาใช้ชีวิตในโลกสัจนิยมและทำหน้าที่ต่างๆในชีวิตประจำวันไปตามครรลองเพื่อให้ดำรงอยู่ได้โดยไม่มีความทรงจำในอดีตใดๆให้หวนนึกถึง รวมทั้งมองไม่เห็นว่าอนาคตจะดำเนินไปในลักษณะใด เพียงแต่ใช้ชีวิตซ้ำซากจำเจให้ผ่านไป เป็นผลให้ตัวละครมีความรู้สึกว่าในชีวิตปราศจากสิ่งใดให้ยึดเหนี่ยว และการดำรงอยู่ของตนเป็นเพียงการเคลื่อนไหวของร่างกายในขณะที่จิตใจและความรู้สึกมิได้มีส่วนเข้ามาเกี่ยวข้องเลยแม้แต่น้อย ภาวะดังกล่าวนำไปสู่ความรู้สึกว่าชีวิตที่กำลังดำเนินไป "ไม่เป็นจริง" หรือเป็นเพียงบางสิ่งที่ "ถูกเปรียบว่าจริง" เท่านั้น การดำรงอยู่ของคาฟกาในลักษณะดังกล่าวเป็นสื่อที่มูราคามิใช้ส่งสารถึงผู้อ่านว่า ชีวิตในโลกสัจนิยมที่ขาดไร้ปฏิสัมพันธ์อันลึกซึ้งระหว่างมนุษย์ด้วยกันและแต่ละบุคคลเพียงแค่เอาชีวิตรอดไปตามครรลองโดยปราศจากความรู้สึกสุขเศร้านั้นเป็นเพียงภาพลวง ในขณะที่เหตุการณ์ซึ่งเกิดขึ้นในห้องสมุดอันดูเหลือเชื่อมหัศจรรย์แต่มีผลต่อความรู้สึกของตัวละครอย่างใหญ่หลวงจนถึงขั้นนำไปสู่การพัฒนาทางจิตวิญญาณนั้นคือ "ความเป็นจริง" หากอ้างอิงตามตัวบท ชีวิตในโลกสัจนิยมที่มีความสมบูรณ์พร้อมทางวัตถุแต่ผู้คนมีหัวใจที่เย็นชาจึงเป็นเพียงอุปลักษณ์ ในขณะที่ชีวิตที่ดำเนินไปท่ามกลางความมหัศจรรย์แต่เต็มไปด้วยความรู้สึกสุขทุกข์ของตัวละครกลับเรียกได้ว่าเป็นสิ่งที่ดำรงอยู่จริง

หรือถ้าหากตีความลงไปในระดับลึกกว่านั้น การที่มูราคามิให้ค่าว่าห้องสมุดคือพื้นที่ที่ดำรงอยู่จริง ในขณะที่โลกภายนอกเป็นเพียงอุปลักษณ์ อาจสัมพันธ์กับการตระหนักรู้ถึงสถานะของตนระหว่างพื้นที่ทั้งสอง กล่าวคือ ห้องสมุดอาจเป็นสัญลักษณ์ของโลกแห่งตัวบทที่ตระหนักรู้ว่าตนเป็นเพียงภาพแทนของความจริงและเกิดขึ้นจากการประกอบสร้าง การตระหนักรู้ถึงสถานะที่แท้จริงของตนทำให้โลกแห่งตัวบทหลุดพ้นจากความเท็จและเข้าใกล้ "ความจริง" มากกว่าโลกภายนอกซึ่งยึดมั่นว่าตนคือสิ่งที่ดำรงอยู่จริง โดยไม่เคยตระหนักว่ายังมีบางแง่มุมที่ "ไม่เป็นจริง" แฝงอยู่ ดังที่ตัวละครใน *Kafka on the Shore* รู้สึกเมื่อพวกเขาต้องดำเนินชีวิตไปตามแบบสัจนิยม การที่โลกภายนอกรับรู้ถึง

สถานะของตนผิดไปจากที่เป็นจริงเท่ากับเป็นการผลักให้พื้นที่ดังกล่าวลอยห่างออกจาก "ความจริง" ไปโดยปริยาย ในเมื่อมูราคามินำเสนอแนวคิดที่ว่า สิ่งที่โลกภายนอกตัวบทยึดถือว่า "เป็นจริง" คือบางสิ่งบางอย่างที่อยู่ในระดับของการอุปลักษณ์หรือ "ถูกเปรียบว่าจริง" เท่านั้นแล้ว ถ้าหากภายในตัวบทความจริงและความฝันจะผสมผสานกันจนแยกไม่ออกก็ไม่ใช่สิ่งสำคัญ เพราะทั้งความจริงในแบบสัจนิยมและความฝันก็ยังห่างไกลจาก "ความจริงแท้" ด้วยกันทั้งคู่

ส่วนคำกล่าวของเยสต์ที่ว่า "ความรับผิดชอบเริ่มต้นขึ้นในความฝัน" นั้น มูราคามิหยิบยกมาใช้นำเสนอว่า ความฝันสามารถทำหน้าที่เสมือนความจริงได้เช่นกัน กล่าวคือ เมื่อคาฟกาฝันไปว่าเขาได้ล่วงเกินซากุระ เด็กหนุ่มรู้สึกผิดไม่ต่างอะไรกับได้ลงมือทำจริงๆเพราะเขาเชื่อว่าเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในระดับของจินตนาการหรือเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจริงไม่มีความแตกต่างกัน ดังความหมายของคำที่กล่าวว่า "ความรับผิดชอบเริ่มต้นขึ้นในความฝัน" การกระทำในจินตนาการหรือการลงมือกระทำจริงย่อมต้องแบกรับความรับผิดชอบต่อเหตุการณ์นั้นเท่าเทียมกัน ในแง่นี้ความฝันจึงมีสถานะไม่แตกต่างอะไรกับความเป็นจริงเลยแม้แต่น้อย ประเด็นทั้งหมดเกี่ยวกับความฝันและความจริงซึ่งกล่าวไปข้างต้นแสดงให้เห็นว่า ใน *Kafka on the Shore* สิ่งที่โลกภายนอกให้ค่าว่าจริงกลับกลายเป็นอุปมา และความฝันซึ่งคนส่วนใหญ่รับรู้ว่าไม่ใช่ความจริงเปลี่ยนไปเป็นสิ่งที่ใช้แทนความจริงได้ เมื่อเป็นเช่นนี้แล้วความฝันและความจริงจึงกลายเป็นสองสิ่งที่สามารถสลับบทบาทกันได้ แตกต่างจากกรอบความคิดแบบสัจนิยมที่แบ่งแยกความฝันและความจริงออกจากกันอย่างชัดเจน ตัวบทได้ทำให้พรมแดนระหว่างสองสิ่งนี้พร่าเลือนลงไปอย่างเห็นได้ชัด

2.4.5 การก้าวข้ามขอบเขตของภาษา

การก้าวข้ามขอบเขตของภาษาเป็นอีกประเด็นหนึ่งที่น่าสนใจเช่นเดียวกัน มูราอามิเสนอแนวคิดที่ว่าในบางกรณีภาษาก็เป็นสิ่งที่สามารถก้าวข้ามขีดจำกัด และไม่ได้มีสถานะเป็น "สิ่งแทน" ความจริงอีกต่อไป หากแต่กลายเป็นตัวความจริงเองเลยทีเดียว หรือในอีกกรณีหนึ่งภาษาก็กลายเป็นสื่อที่ไร้ประสิทธิภาพได้อย่างไม่น่าเชื่อ ด้วยเหตุที่ว่ามันไม่สามารถใช้สื่อความหมายได้เลยเมื่อจำเป็นต้องอธิบายถึงภาวะการณ์ที่สลับซับซ้อนบางอย่าง แต่ไม่ว่าภายในตัวบทจะสื่อให้เห็นถึงพลังอำนาจหรือความอ่อนด้อยของภาษา สารประการหนึ่งที่ปรากฏอย่างชัดเจนคือ ภาษาไม่ได้สัมพันธ์กับความหมายในลักษณะที่ว่าสิ่งหนึ่งใช้แทนอีกสิ่งหนึ่งอีกต่อไป ด้วยเหตุที่ว่าในบางครั้งภาษากับ

ความหมายก็กลายเป็นสิ่งเดียวกัน และในบางครั้งภาษาก็กลายเป็นสิ่งอื่นที่ไม่เกี่ยวข้องกับความหมายเลยแม้แต่น้อย

มีหลายครั้งหลายคราที่ตัวละครไม่สามารถบรรยายสิ่งที่เกิดขึ้นกับตนออกมาเป็นภาษาเพื่อให้ผู้อื่นเข้าใจได้ ยกตัวอย่างเช่น เมื่อคาฟกาได้พูดคุยกับซาดะผู้เป็นพี่ชายของโอชิมะ หลังจากที่เขากลับมาจากโลกมหัศจรรย์นั้น ทั้งสองได้พูดคุยกันจนกระทั่งทราบว่าซาดะเองก็เคยเข้าไปในดินแดนแห่งนั้นด้วยเช่นกัน เมื่อคาฟกาถามว่าเขาทำอย่างไรเมื่อได้พบกับนายทหารสองคนผู้ซึ่งทำหน้าที่เฝ้าจุดเชื่อมต่อระหว่างโลกสัจนิยมและโลกมหัศจรรย์ ซาดะตอบว่าเขาไม่เคยเล่าเรื่องราวเหล่านี้ให้ใครฟัง ซึ่งคาฟกาสามารถคาดเดาเหตุผลของซาดะได้ว่าเป็นเพราะความมหัศจรรย์คือสิ่งที่ไม่สามารถใช้ภาษาในการเข้าถึงได้ ตลอดจนความรู้สึกที่เกิดขึ้นก็ไม่อาจสื่อผ่านภาษาได้เช่นกัน ("It's not something you can get across in words. The real response is something words can't express." (Murakami, 2005:428)) ข้อสันนิษฐานของคาฟกาแสดงให้เห็นว่าภาษาไม่สามารถใช้เข้าถึงความจริงที่สลับซับซ้อนได้ ซึ่งในกรณีนี้หมายถึง ความมหัศจรรย์ต่างๆที่เกิดขึ้นภายในตัวบทมีสภาพเป็น "ความหมายที่ไม่อาจสื่อได้ด้วยภาษา" ซาดะได้กล่าวเสริมความคิดเห็นของคาฟกาว่าหากไม่สามารถแทนด้วยถ้อยคำได้ก็ไม่ควรจะทดลองทำ ("Exactly. If you can't get it across in words, then it's better not to try." (Murakami, 2005:428))

คำพูดของซาดะที่กล่าวกับคาฟกาสอดคล้องกับประเด็นที่สก็อตต์ ซิมพ์กินส์นำเสนอไว้ในบทความชื่อ "Sources of Magic realism/ Supplements to Realism in Contemporary Latin American Literature" ที่ว่า ภาษาไม่ใช่เครื่องมือที่สามารถเข้าถึงความจริงได้อย่างสมบูรณ์ ในทางตรงข้าม ภาษาเป็นเพียง Supplement หรือ "สิ่งแทน" ตัวความจริงเท่านั้น นอกจากนี้ ภาษายังเต็มไปด้วยอคติและยังมีขีดจำกัดที่ผู้ใช้ภาษาไม่สามารถหลบเลี่ยงได้ ในเมื่อภาษากลายเป็นสื่อแทนความจริงที่ไม่เป็นกลางเช่นนี้แล้ว ยิ่งเราพยายามใช้ภาษาเข้าไปแทนความจริงมากเพียงไร อคติที่ติดมากับภาษาก็จะเข้าไปเจือปนกับความหมายมากขึ้นเรื่อยๆจนทำให้เราลอยห่างออกจากตัวความจริงมากขึ้นทุกที (1995:153-154) เมื่อเราใช้แนวคิดดังกล่าวเป็นเกณฑ์ในการพิจารณาคำพูดของซาดะที่ว่าถ้าหากไม่สามารถอธิบายสิ่งที่เกิดขึ้นได้ด้วยภาษาแล้ว ก็ไม่ควรจะลองทำแต่ควรปล่อยให้เป็นไปเช่นนั้น สื่อให้เห็นว่าการนำภาษาเข้าไปอธิบายหรือพยายามใช้ภาษาในการเข้าถึงบางสิ่งบางอย่างที่มีความสลับซับซ้อนเสียจนพ้นวิสัยที่จะสื่อออกมาเป็นภาษาได้นั้น เท่ากับเป็นการบิดเบือนและจะยิ่งทำให้เราไม่สามารถเข้าถึง

ความหมายของสิ่งนั้นได้เลย ในกรณีนี้เราจะได้เห็นความไร้ประสิทธิภาพของภาษาและตระหนักว่าสื่อชนิดนี้ย่อมมีขีดจำกัด ใช่ว่าภาษาจะสามารถเข้าถึงความหมายได้ในทุกกรณีเสมอไป

มูราคามิไม่เพียงแต่จะสื่อให้ผู้อ่านเห็นถึงขีดจำกัดของภาษาเท่านั้น แต่เขายังนำเสนอภาษาในลักษณะอื่นที่อาจจะมีประสิทธิภาพในการเข้าถึง "ความจริงอันมหัศจรรย์" ได้ดีกว่าอีกด้วย เป็นที่น่าสังเกตว่า ภายในตัวบท ภาษายังเป็นสื่อที่สามารถใช้ได้ดีเมื่อต้องอธิบายถึงเหตุการณ์แบบสัจนิยม แต่ภาษาจะกลายเป็นสื่อที่มีปัญหาขึ้นมาทันทีเมื่อต้องนำไปใช้บอกเล่าถึงความมหัศจรรย์ ภาษาแบบที่ใช้ในโลกภายนอกตัวบทเป็นภาษาแบบสัจนิยม กล่าวคือ ถ้อยคำและความหมายต้องเรียงร้อยเข้าด้วยกันอย่างเป็นระบบและเป็นเหตุเป็นผล ดังนั้นจึงเหมาะที่จะนำไปใช้อธิบายถึง "ความจริง" ในแบบสัจนิยม ทว่าเมื่อ "ความจริงอันมหัศจรรย์" เกิดขึ้นภายในระดับของตัวบทและมีลักษณะที่ค้านกับระบบเหตุผล ภาษาแบบสัจนิยมจึงไม่สามารถสื่อถึงปรากฏการณ์เหล่านั้นได้อีกต่อไป ด้วยเหตุที่ว่าลักษณะของภาษาและธรรมชาติของสิ่งที่ต้องการจะสื่อไม่สอดคล้องกัน

ตัวอย่างของลักษณะข้างต้นปรากฏขึ้นเมื่อโอชิมะและคาฟกาพูดคุยกันถึงเนื้อเพลง Kafka on the Shore[14] ซึ่งมิสซาเอกิเป็นผู้ประพันธ์ขึ้นในขณะที่เธอมีอายุสิบเก้าปี เพลงดังกล่าวได้รับ

---

[14] เนื้อหาของเพลงมีดังต่อไปนี้

You sit at the edge of the world,
I'm in a crater that's no more.
Words without letter
Standing in the shadow of the door

The moon shines down on the sleeping lizard.
Little fish rain down from the sky
Outside the window there are soldiers
Steeling themselves to die

Kafka sits in a chair by the shore,
Thinking of the pendulum that moves the world, it seems.
When your heart is closed
The shadow of the unmoving sphinx,
Becomes the knife that pierces your dream.

The drowning girl's fingers
Search for the entrance stone, and more.
Lifting the hem of her azure dress,
She gazes –

ความนิยมอย่างสูง ภาษาที่ปรากฏในเนื้อร้องฟังดูแปลกประหลาด อีกทั้งเนื้อหาในแต่ละท่อนก็ไม่มีความเกี่ยวข้องเชื่อมโยงกันจนยากที่จะเข้าใจได้ จนกระทั่งทำให้คาฟกาเอ่ยปากถามโอชิมะว่าแม้แต่มิสซาเอกิซึ่งเป็นผู้แต่งเนื้อเพลงขึ้นมาเองจะสามารถเข้าใจความหมายได้หรือไม่ และโอชิมะได้ให้คำอธิบายที่น่าสนใจอย่างยิ่ง

> "Symbolism and meaning are two separate things. I think she found the right words by bypassing procedures like meaning and logic. She captured words in a dream, like delicately catching hold of a butterfly's wings as it flutters around. Artists are those who can evade the verbose" (Murakami, 2005:225).

ภาษาที่มิสซาเอกิใช้ในเนื้อเพลงมิใช่ภาษาในแบบสัจนิยมที่สื่อความหมายอย่างตรงไปตรงมาและเรียงลำดับอย่างเป็นเหตุเป็นผล ทว่าเป็นภาษาในเชิงสัญลักษณ์นิยม (Symbolism) ที่ไม่ได้ยึดเกาะกับความหมาย แต่มุ่งเน้นการสร้างความรู้สึกบางอย่าง และอารมณ์ความรู้สึกนั้นจะนำพาผู้อ่านเข้าถึงสิ่งที่ต้องการจะสื่อได้เอง มิสซาเอกิได้ก้าวข้ามพรมแดนของภาษาซึ่งมีโลกทัศน์แบบสัจนิยมแฝงอยู่ และได้สร้างภาษาในเชิงสัญลักษณ์ที่มีประสิทธิภาพในการสื่อถึง "ความจริงอันมหัศจรรย์" ซึ่งเกิดขึ้นกับตัวเธอได้ดีกว่า ธรรมชาติของภาษาในเชิงสัญลักษณ์ซึ่งหลุดออกจากกรอบของตรรกะและไม่ผูกพันอยู่กับความหมายใดความหมายหนึ่งอย่างคงที่ตายตัวนั้นสอดคล้องกับลักษณะของ "ความจริงอันมหัศจรรย์" ที่ไม่อาจใช้กฎเกณฑ์ใดๆเข้าไปจับได้ อีกทั้งยังมีแง่มุมที่สลับซับซ้อนเสียจนภาษาในแบบสัจนิยมซึ่งเน้นการสื่อความหมายอย่างชัดเจนตายตัวไม่อาจเข้าถึง เมื่อเป็นเช่นนี้ ภาษาในเชิงสัญลักษณ์จึงกลายเป็นสื่อที่ใช้ถ่ายทอดปรากฏการณ์มหัศจรรย์ได้เป็นอย่างดี และในขณะเดียวกันก็แสดงให้เห็นว่าภาษาในแบบสัจนิยมไม่มีความสามารถในการเข้าถึงความจริงทุกรูปแบบได้อีกต่อไป และเหตุที่คนส่วนใหญ่เชื่อว่ารูปแบบการใช้ภาษาแบบสัจนิยมคือสิ่งที่สามารถนำเสนอความหมายได้อย่างแจ่มแจ้งแตกต่างจากภาษาในเชิงสัญลักษณ์ที่ "อ่านไม่รู้เรื่อง" นั้น เป็นเพราะกระบวนการอ่านและการตีความของเราถูกประกอบสร้างขึ้นภายใต้อิทธิพลของการรับรู้แบบสัจนิยม ซึ่งทำให้เราไม่สามารถเข้าถึงและตีความสารที่สื่อออกมาในภาษารูปแบบอื่นได้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งภาษาในลักษณะที่ไร้ตรรกะและไม่มีความเป็นเหตุเป็นผลอย่างสัญลักษณ์นิยม

At Kafka on the shore. (Murakami, 2005:210)

ในทางกลับกัน นอกจากภาษาจะกลายเป็นสิ่งที่มีขีดจำกัดแล้ว แต่ในบางกรณีภาษามิได้เป็นเพียงระบบสัญญะที่มนุษย์สร้างขึ้นเพื่อใช้แทนความจริงอีกต่อไป หากแต่ภาษาได้กลายเป็นตัวความจริงเสียเอง ในขณะที่นาคาตะยืนมอง จอห์นนี่ วอล์กเกอร์ ลงมือฆ่าแมวทีละตัวนั้น เขาสัมผัสกับความรู้สึกบางอย่างที่ค่อยๆเพิ่มขึ้นทีละน้อยภายในตัว เมื่อตัวละครกล่าวว่าเขารู้สึกไม่เป็นตัวของตัวเองอีกต่อไปแล้วนั้น ("Please, stop it. If you don't, Nakata is going to go crazy. I don't feel like myself anymore." (Murakami, 2005:136)) นาคาตะไม่ได้กำลังสื่อความหมายในเชิงอุปมา ซึ่งคนส่วนใหญ่มักจะใช้กล่าวเปรียบเทียบเมื่อเกิดอารมณ์บางอย่างขึ้นอย่างเข้มข้นรุนแรงและรู้สึกว่าตนไม่สามารถควบคุมตัวเองได้อีกต่อไป แต่เขากำลังก้าวเข้าสู่ภาวะที่ต้องกลายเป็นบุคคลอื่นไปจริงๆ เพราะในขณะนั้นจิตสำนึกของคาฟกากำลังล่วงล้ำเข้ามาเพื่อลงมือฆ่าจอห์นนี่ วอล์กเกอร์ ตามที่ถูกสาปไว้ และเพื่อเป็นการบอกใบ้ว่าคาฟกาได้เข้ามารวมเป็นส่วนหนึ่งกับนาคาตะแล้วจริงๆ ผู้เขียนจึงให้จอห์นนี่ วอล์กเกอร์กล่าวเป็นนัยว่าความ "ไม่เป็นตัวเอง" ของนาคาตะคือสิ่งสำคัญที่สุด ("You're no longer yourself. That's the ticket, Mr Nakata. Wonderful! The most important thing of all." (Murakami, 2005:136)) เนื่องจากจอห์นนี่ วอล์กเกอร์รู้ดีว่านาคาตะเป็นเพียงสื่อกลางที่จะช่วยให้คาฟกาลงมือฆ่าพ่อตามที่เขาสาปไว้เท่านั้น เขาจึงรอคอยจนกระทั่งเกิดปรากฏการณ์ดังกล่าว คำพูดเปรียบเปรยของนาคาตะกลายเป็นความจริงที่ตรงกับความหมายตามตัวอักษรทุกประการ นาคาตะรู้สึกว่าเขาไม่เป็นตัวเองเพราะในตัวตนของเขาได้ปรากฏว่ามีบุคคลอื่นแทรกเข้ามาเจือปนอยู่ด้วย ในแง่นี้ ภาษา[15]ซึ่งคนทั่วไปรับรู้กันว่าทำหน้าที่เป็นเพียงอุปมาหรือการเปรียบเหมือนจริงได้กลายเป็นความจริงขึ้นมาอย่างไม่น่าเชื่อ และปัจจัยสำคัญที่ทำให้ปรากฏการณ์ดังกล่าวเกิดขึ้นได้ก็คือความมหัศจรรย์นั่นเอง

---

15 นอกจากนี้ ภาษาใน *Kafka on the Shore* ยังถูกใช้เป็นสัญลักษณ์แทนความทรงจำอีกด้วย ห้องสมุดโคมุระซึ่งเป็นสถานที่ที่เต็มไปด้วยหนังสือมีสถานะเป็นพื้นที่แห่งความทรงจำของคาฟกา มิสซาเอกิ และโอชิมะด้วยเช่นกัน นาคาตะอ่านไม่ออกเขียนไม่ได้สอดคล้องกับข้อเท็จจริงภายในตัวบทที่ว่าเขาเป็นบุคคลที่ปราศจากความทรงจำ ในตอนท้ายเรื่องมิสซาเอกิขอร้องให้นาคาตะนำบันทึกที่เธอเขียนไว้ไปเผา สื่อนัยยะที่ว่าเธอกำลังปลดตัวเองออกจากความทรงจำในอดีตที่คอยทรมานให้เจ็บปวด หรือในดินแดนแห่งความมหัศจรรย์ซึ่งเป็นสถานที่ที่ปราศจากหนังสือและตัวอักษรนั้นสอดคล้องกับลักษณะของคนในพื้นที่ซึ่งไร้ความทรงจำโดยสิ้นเชิง

2.5 ลักษณะของการผสมผสาน (Hybridity)

ลักษณะสำคัญประการที่สามของงานในแนวสัจนิยมมหัศจรรย์คือ การสร้างองค์ประกอบต่างๆโดยใช้กลวิธีการผสมผสาน (Hybridity) ซึ่งมักจะเป็นการนำขั้วสองขั้วซึ่งมีความแตกต่างกันโดยสิ้นเชิงมาดำรงอยู่คู่กันอย่างกลมกลืน สัจนิยมมหัศจรรย์เองก็เป็นรูปแบบการประพันธ์ซึ่งมีพื้นฐานมาจากการผสมผสานเช่นเดียวกัน กล่าวคือ แม้เหตุการณ์แบบสัจนิยมและมหัศจรรย์จะเกิดคู่กันและบ่อยครั้งโลกสัจนิยมและโลกมหัศจรรย์มีความเกี่ยวข้องกัน ทำให้พรมแดนที่แยกระหว่างสองขั้วถูกตั้งคำถามรวมทั้งถูกทำให้พร่าเลือนลงไป แต่ก็ไม่ได้หมายความว่าสัจนิยมและความมหัศจรรย์จะผสมผสานเป็นเนื้อเดียวกันจนแยกไม่ออก ตรงกันข้าม ทั้งสองขั้วจะยังคงรักษาลักษณะเฉพาะตัวและดำรงอยู่อย่างเป็นเอกเทศจากกันในระดับหนึ่ง สอดคล้องกับลักษณะการผสมผสานในแบบ Hybridity ซึ่งหมายถึงการผสมผสานคุณลักษณ์อันหลากหลายเข้าด้วยกัน และคุณลักษณ์เหล่านั้นสามารถดำรงอยู่ร่วมกันได้อย่างไม่แปลกแยก พร้อมๆกับที่สามารถรักษาลักษณะเฉพาะตัวไว้ได้ด้วย

เมื่อสัจนิยมมหัศจรรย์นำขั้วที่แตกต่างมาดำรงอยู่คู่กัน แล้วกำหนดให้ขั้วทั้งสองมีปฏิสัมพันธ์ซึ่งกันและกันอย่างสอดคล้องเป็นธรรมชาติ ลักษณะที่ผู้อ่านได้พบในตัวบทสัจนิยมมหัศจรรย์คือการที่โลกสองใบ ซึ่งได้แก่โลกสัจนิยมและโลกมหัศจรรย์เหลื่อมซ้อนกันอยู่ ดังที่ เวนดี บี ฟาริสกล่าวไว้

> We experience the closeness or near–merging of two realms, two worlds. [...] the magic realist fiction exists at the intersection of two worlds, at an imaginary point inside a double sided mirror that reflect in both directions (Faris, 1995:172).

ปัจจัยสำคัญที่ทำให้เส้นแบ่งระหว่างโลกทั้งสองใบพร่าเลือนลงได้ คือการที่กำหนดให้ความมหัศจรรย์ต่างๆเกิดขึ้นท่ามกลางโลกสัจนิยมได้อย่างง่ายดายและบ่อยครั้งจนดูเหมือนว่าสัจนิยมและความมหัศจรรย์ไม่ได้มีสถานะเป็นสองขั้วที่ตรงข้ามกันโดยสิ้นเชิงอีกต่อไป หรืออีกรูปแบบหนึ่งคือการกำหนดให้พื้นที่มหัศจรรย์แฝงตัวอยู่ในโลกสัจนิยม และตัวละครผู้ซึ่งมักจะเป็นคนในโลกสัจนิยมไปค้นพบเข้า การที่ตัวบทกำหนดให้ตัวละครก้าวข้ามพรมแดนระหว่างสองโลกนั้นทำให้เส้นแบ่งพร่าเลือนลงไปโดยปริยาย จากการศึกษานวนิยายเรื่อง *Kafka on the Shore* พบว่า การสร้างองค์ประกอบใน

ลักษณะผสมผสานไม่เพียงจำกัดวงอยู่ที่เรื่องของพื้นที่เท่านั้น หากแต่ยังขยายวงไปถึงลักษณะของการสร้างเรื่องเล่าและการสร้างตัวละครอีกด้วย

2.5.1 การสร้างพื้นที่

พื้นที่คือองค์ประกอบแรกใน *Kafka on the Shore* ที่แสดงออกถึงการผสมผสานระหว่างสัจนิยมและความมหัศจรรย์ได้อย่างชัดเจน รอว์ดอน วิลสันได้นำเสนอแนวคิดเกี่ยวกับพื้นที่ในเชิงวรรณกรรมในบทความชื่อ "Metamorphosis of Fictional Space" ไว้ว่า พื้นที่ในเชิงวรรณกรรมมีความแตกต่างจากพื้นที่นอกตัวบท ซึ่งเราเห็นได้อย่างชัดเจนว่าเป็นบริเวณเปิดว่างระหว่างจุดสองจุดและมีระยะทางเป็นตัวคั่น พื้นที่ในเชิงวรรณกรรมไม่อาจหยั่งวัดหรือจับต้องได้เพราะมันเป็นเพียงภาพความคิดหรือมโนทัศน์ซึ่งถูกสร้างขึ้นจากจินตนาการ ผ่านกระบวนการทำให้เป็นรูปเป็นร่างได้ด้วยการใช้ภาษา และอาจมีลักษณะเฉพาะเป็นของตัวเองซึ่งอาจจะแตกต่างไปจากพื้นที่ในโลกนอกตัวบท พื้นที่เชิงวรรณกรรมดำรงอยู่อย่างหลากหลายในงานเขียนชิ้นต่างๆ และเราจะสามารถเข้าถึงพื้นที่เหล่านี้ได้ด้วยการอ่านเท่านั้น

วิลสันกล่าวว่าพื้นที่ในงานสัจนิยมมหัศจรรย์มีลักษณะผลมผสาน (In magic realism space is hybrid. (Wilson, 1995:220)) ซึ่งเขาขยายความต่อไปว่า ลักษณะผสมผสานดังกล่าวเกิดขึ้นเมื่อโลกสองใบซึ่งถูกควบคุมด้วยตรรกะสองชุดที่แตกต่างได้มาปะทะและดาบเกี่ยวกันขึ้น ทำให้เกิดผลลัพธ์ขึ้นมาในสองลักษณะ หนึ่งในนั้นคือเหตุการณ์สัจนิยมส่วนอีกด้านหนึ่งคือปรากฏการณ์มหัศจรรย์ สำหรับในกรณีของ *Kafka on the Shore* ความมหัศจรรย์ซึ่งเกิดขึ้นท่ามกลางสภาพแวดล้อมแบบสัจนิยมต่างๆล้วนแสดงให้เห็นถึงการปะทะกันระหว่างโลกสองใบทั้งสิ้น ในตอนกลางวันคาฟกาทำงานต่างๆในห้องสมุดและไปที่โรงยิมเพื่อออกกำลังกายบ้างในบางครั้ง แต่เมื่อถึงเวลากลางคืนเขากลับได้พบกับวิญญาณของเด็กสาวอายุสิบห้า นาคาตะเป็นชายชราที่ดำรงชีวิตอยู่ได้ด้วยเงินสวัสดิการของรัฐ และในเมื่อไม่มีผู้ใดให้ความสนใจเขาจึงหันไปพูดคุยผูกมิตรกับแมวซึ่งดูเหมือนจะสนทนากับเขาได้ดีกว่ามนุษย์เสียด้วยซ้ำ การดำเนินชีวิตแบบสัจนิยมที่มีปรากฏการณ์มหัศจรรย์แฝงอยู่ของตัวละครยืนยันว่าได้เกิดการปะทะกันระหว่างโลกสัจนิยมและโลกมหัศจรรย์ขึ้นแล้ว

ทั้งนี้การปะทะกันอาจเป็นไปได้ในสองลักษณะ ประการแรกคือความมหัศจรรย์เป็นสิ่งที่แทรกตัวเข้ามาท่ามกลางโลกสัจนิยม และประการที่สองคือความมหัศจรรย์เป็นสิ่งที่แฝงตัวอยู่แล้ว

ในโลกสัจนิยม เพียงแต่รอเวลาเผยตัวออกมาให้เห็นเท่านั้น สำหรับกรณีแรกความมหัศจรรย์มีสถานะเป็นสิ่งที่มาจากภายนอก ส่วนในกรณีที่สองความมหัศจรรย์เป็นอีกด้านหนึ่งของสัจนิยมซึ่งเหมือนกับว่าไม่เคยดำรงอยู่เพราะไม่เคยปรากฏให้เห็น เป็นที่น่าสังเกตว่าทั้งสองลักษณะล้วนแตกต่างจากขนบการสร้างพื้นที่ในงานแนวแฟนตาซี ซึ่งโลกสัจนิยมและโลกมหัศจรรย์ถูกแยกขาดออกจากกันอย่างชัดเจน

สำหรับใน *Kafka on the Shore* การปะทะระหว่างสัจนิยมและมหัศจรรย์มีปรากฏให้เห็นทั้งสองลักษณะ ทั้งปรากฏการณ์ประหลาดบนเนินเขาถั่วข้าวและฝนที่ตกลงมาเป็นปลิงในลานจอดรถบรรทุกล้วนเป็นความมหัศจรรย์ที่แทรกตัวเข้ามาในโลกสัจนิยมทั้งสิ้น ในช่วงก่อนที่เด็กประถมทั้งสิบหกคนจะล้มลงสิ้นสตินั้น บรรยากาศรอบด้านมีความเป็นสัจนิยมสูงเสียจนไม่น่าเชื่อว่าจะมีเหตุการณ์ประหลาดใดๆเกิดขึ้น เด็กทุกคนออกเดินหาพืชพันธุ์ที่พอจะนำมารับประทานได้เช่นทุกครั้งที่ออกมาทัศนาจร แต่เมื่อเด็กชายนาคาตะนำผ้าขนหนูเปื้อนเลือดประจำเดือนที่ครูประจำชั้นนำไปซ่อนไว้ในที่ลับตาคนออกมา ทำให้เธอโกรธและอับอายจนควบคุมตัวเองไม่ได้และตบหน้านาคาตะ ในตอนนั้นเองที่ตรรกะแบบสัจนิยมไม่ได้ทำหน้าที่ควบคุมเหตุการณ์ภายในตัวบทอีกต่อไป หากแต่เป็นตรรกะชุดใหม่ซึ่งส่งผลให้เกิดเหตุการณ์มหัศจรรย์ขึ้น เมื่อเด็กนักเรียนทั้งสิบหกคนล้มลงสิ้นสติไปพร้อมๆกันอย่างไม่มีสาเหตุ และตื่นขึ้นมาพบว่าความทรงจำ ณ ช่วงเวลาที่เกิดเหตุการณ์ดังกล่าวหายไป ในตอนนั้นเองที่ตรรกะแบบสัจนิยมถูกแทนที่ด้วยตรรกะชุดอื่นซึ่งไม่ใส่ใจกับความ "สมเหตุสมผล" ของเหตุการณ์ อีกทั้งยังไม่ผูกโยงอยู่กับกฎเกณฑ์ทางวิทยาศาสตร์ที่สัจนิยมใช้เป็นเครื่องมือในการตัดสินว่าสิ่งใด "เป็นไปได้" และสิ่งใด "เป็นไปไม่ได้" ตรรกะชุดนี้เกิดขึ้นมาปะทะกับตรรกะแบบสัจนิยมและเป็นฐานซึ่งนำไปสู่การสร้างองค์ประกอบแบบเหนือจริงต่างๆภายในตัวบท ในทำนองเดียวกันกับช่วงเวลาก่อนที่ฝนปลิงจะตกลงมา ผู้อ่านจะได้พบกับภาพที่กลุ่มวัยรุ่นกำลังรุมทำร้ายร่างกายชายคนหนึ่ง แล้วหลังจากนั้นปลิงก็ร่วงลงมาจากท้องฟ้าโดยที่ไม่มีวี่แววมาก่อน ลักษณะที่เหตุการณ์สัจนิยมดำเนินมาเรื่อยๆแล้วเกิดปรากฏการณ์มหัศจรรย์แทรกขึ้นอย่างกะทันหันนั้น สอดคล้องกับประเด็นที่ว่าความมหัศจรรย์เป็นสิ่งที่มาจากภายนอกแล้วแทรกตัวเข้ามาในโลกสัจนิยม

ส่วนลักษณะที่พื้นที่มหัศจรรย์แฝงตัวอยู่ในโลกสัจนิยมเป็นรูปแบบที่พบได้เป็นส่วนใหญ่ใน *Kafka on the Shore* สถานที่แรกคือห้องนอนของคาฟกาในบริเวณห้องสมุดโคมูระ การปรากฏตัวของวิญญาณที่ยังมีชีวิตเกิดขึ้นซ้ำๆและจำกัดอยู่เฉพาะบริเวณนี้เท่านั้น สวนทางกับบริเวณอื่นๆในห้องสมุดที่มีสถานะเป็นเพียงพื้นที่ธรรมดาซึ่งปราศจากความมหัศจรรย์ใดๆ ปัจจัยสำคัญที่ทำให้ห้องนอนของคาฟกาเป็นอาณาบริเวณเดียวที่ความมหัศจรรย์เกิดขึ้นคือความทรงจำ เนื่องจากสถานที่

แห่งนี้มีสถานะเป็น "Site of Memory" หรือสถานที่แห่งความทรงจำตามความหมายของแกสตัน บาชเชอร์ลาร์ด (Gaston Bachelard) ที่กล่าวว่าโครงสร้างของความทรงจำมีลักษณะคล้ายพื้นที่และสถานที่ซึ่งมีความเกี่ยวข้องเชื่อมโยงกับความทรงจำนั้นจะสามารถกระตุ้นความทรงจำดังกล่าวให้ปรากฏแจ่มชัดในห้วงความคิดได้ (Memory is, in its structures, highly spatial. It seems to work through visual images of place." (Bachelard cited in Wilson, 1995:216)) เมื่อพิจารณาจากแนวคิดดังกล่าว การที่วิญญาณของ มิสซาเอกิในวัยสิบห้าปีมาปรากฏตัวขึ้นเฉพาะในห้องนอนของคาฟกาอาจเป็นเพราะว่าเธอคือภาพบุคลาธิษฐานของความทรงจำซึ่งแฝงอยู่ในจิตสำนึกของมิสซาเอกิคนปัจจุบันซึ่งใช่ว่าจะสามารถปรากฏขึ้นได้ทุกที่ หากไม่ใช่บริเวณที่มีความเกี่ยวข้องกับอดีตแล้ว ความทรงจำเกี่ยวกับอดีตนั้นก็ไม่อาจหวนกลับมาได้

หมู่บ้านที่แฝงตัวอยู่ในป่าบนภูเขาในเขตทากามัตสึเป็นอีกสถานที่หนึ่งซึ่งชี้ให้เห็นว่าพื้นที่มหัศจรรย์ซ้อนทับอยู่ในโลกสัจนิยม อีกทั้งยังเป็นพื้นที่ที่ไม่ได้ตัดขาดจากโลกสัจนิยมอย่างสิ้นเชิง หากแต่มีปฏิสัมพันธ์กันอยู่ตลอดเวลา สังเกตได้จากการที่ตัวละครเดินทางเข้าออกระหว่างสองโลกได้อย่างง่ายดาย เช่น คาฟกา ซาดะ และมิสซาเอกิ ต่างก็เคยล่วงล้ำเข้าไปและกลับออกมายังโลกสัจนิยมได้อย่างเป็นปกติ ลักษณะดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า พื้นที่มหัศจรรย์ซึ่งแฝงอยู่ในโลกสัจนิยมนั้นจะต้องไม่ใช่พื้นที่ปิด เนื่องจากจะทำให้พื้นที่ทั้งสองเป็นเอกเทศจากกันโดยสิ้นเชิง และการผสมผสานระหว่างขั้วทั้งสองตามลักษณะของสัจนิยมมหัศจรรย์ก็จะไม่เกิดขึ้น หมู่บ้านมหัศจรรย์ใน *Kafka on the Shore* ถูกล้อมรอบด้วยพื้นที่ซึ่งมีอยู่จริงในโลกภายนอกตัวบท ไม่ว่าจะเป็น ทากามัตสึ เกาะชิโกกุ หรือแม้แต่กระทั่งโตเกียวที่อยู่ห่างออกไป ไม่เพียงเท่านั้นหมู่บ้านดังกล่าวยังมีปฏิสัมพันธ์กับโลกภายนอกอีกด้วย ดังที่นายทหารกล่าวกับคาฟกาว่าคนในหมู่บ้านมหัศจรรย์ไม่ได้ตัดขาดจากโลกภายนอกและยังคงมีสถานที่อื่นอีก ("We are not cut off from the world here. There is a somewhere else." (Murakami, 2005:383)) ทว่าการติดต่อสัมพันธ์กับโลกภายนอกก็เป็นไปอย่างมีระยะห่างและเป็นผลให้กระแสจากโลกภายนอกไม่สามารถไหลบ่าเข้ามาในพื้นที่มหัศจรรย์ได้ หมู่บ้านมหัศจรรย์ยังคงรักษาสถานะความเป็น "Unconsumed Space" ซึ่งหมายถึงพื้นที่ที่ยังไม่ถูกรุกล้ำด้วยกระแสจากโลกภายนอก และยังสามารถคงเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่ปรากฏบนพื้นที่แห่งนั้นไว้ ดังนั้นลักษณะของกระแสจากโลกสัจนิยมที่ไหลบ่าเข้ามาครอบครองพื้นที่มหัศจรรย์จึงเป็นสิ่งที่ไม่มีปรากฏใน *Kafka on the Shore* พร้อมกับสื่อให้เห็นนัยยะที่ว่าผู้เขียนไม่ต้องการนำเสนอภาพของอัตลักษณ์ท้องถิ่นซึ่งค่อยๆสูญสลายไปท่ามกลางกระแสวัฒนธรรมใหม่

และถ้าหากนำ *Kafka on the Shore* ไปเปรียบเทียบกับนวนิยายสัจนิยมมหัศจรรย์เรื่องอื่นๆก็จะทำให้เห็นถึงเอกลักษณ์ของการสร้างพื้นที่มหัศจรรย์ของตัวบทพร้อมกับนัยยะที่แอบแฝงอยู่ในนวนิยายสัจนิยมมหัศจรรย์ชิ้นอื่นๆเช่น *One Hundred Years of Solitude* ของกาเบรียล การ์เซีย มาร์เกซ หรือในวรรณกรรมไทยเรื่อง *โลกที่กระจัดกระจาย* ของศิริพร แก้วกาญจน์ พื้นที่มหัศจรรย์ซึ่งถูกสร้างขึ้นจากจินตนาการล้วนถูกแวดล้อมด้วยสถานที่ที่มีอยู่จริงในโลกภายนอกตัวบท พื้นที่ทั้งสองมีปฏิสัมพันธ์กันจนกระทั่งกระแสจากโลกสัจนิยมไหลบ่าเข้ามาทำให้พื้นที่มหัศจรรย์[16] เริ่มสูญเสียเอกลักษณ์เฉพาะตน ทว่าลักษณะดังกล่าวกลับไม่มีปรากฏใน *Kafka on the Shore* ซึ่งอาจเป็นไปได้ว่าเนื่องจากมูราคามิไม่ได้มีชีวิตอยู่ในช่วงที่ญี่ปุ่นกำลังประสบกับกระแสวัฒนธรรมตะวันตกซึ่งเริ่มแผ่อิทธิพลเหนือประเทศในแถบเอเชีย และเขาไม่ได้มีวัตถุประสงค์ในการใช้ความมหัศจรรย์เพื่อเป็นสื่อที่แสดงให้เห็นถึงความรู้สึกแปลกแยกสับสนเมื่อวัฒนธรรมใหม่ไหลบ่าเข้ามาปะทะกับวัฒนธรรมเก่าอย่างกะทันหัน มูราคามิไม่ได้จงใจสร้างหมู่บ้านมหัศจรรย์ให้เป็นภาพแทนของอัตลักษณ์ญี่ปุ่นในแบบดั้งเดิม เริ่มต้นจากการวิเคราะห์ลักษณะทั่วไปในหมู่บ้านซึ่งไม่มีสิ่งใดบ่งบอกถึงความเป็นยุคขนบเลยแม้แต่น้อย ในหมู่บ้านมีน้ำประปาใช้ มีไฟฟ้า มีเครื่องอำนวยความสะดวกพื้นฐานเช่นตู้เย็นและโทรทัศน์ และที่สำคัญอย่างยิ่งคือ คนในหมู่บ้านแห่งนั้นไม่มีความทรงจำซึ่งแสดงให้เห็นถึงการไม่ผูกติดอยู่กับอดีต หนำซ้ำสิ่งที่คาฟกาได้พบเป็นอันดับแรกเมื่อเขาเปิดเครื่องรับโทรทัศน์คือภาพยนตร์เรื่อง *The Sound of Music* ซึ่งเห็นได้อย่างชัดเจนว่าเป็นผลผลิตจากวัฒนธรรมตะวันตก มูราคามิไม่ได้พยายามสร้างภาพอดีตในยุคขนบของญี่ปุ่นขึ้นมาแล้วกำหนดให้ตัวละครหลบลี้จากญี่ปุ่นยุคปัจจุบันและหวนกลับไปหาความเป็นญี่ปุ่นในแบบดั้งเดิม ซึ่งถ้าเป็นเช่นนั้นจะทำให้ตัวบทสะท้อนความรู้สึกโหยหาอดีตออกมาอย่างชัดเจน ในทางตรงกันข้ามเขากลับสร้างพื้นที่มหัศจรรย์โดยไม่อ้างอิงกับขนบดั้งเดิมของญี่ปุ่นเลยแม้แต่น้อย สิ่งนี้กลายเป็นเครื่องยืนยันได้เป็นอย่างดีว่าการกลับไปรื้อฟื้นอดีตในยุคที่ความเป็นญี่ปุ่นยังไม่ถูกเจือปนด้วยกระแสวัฒนธรรมตะวันตกนั้นไม่ใช่ประเด็นที่มูราคามิหยิบยกขึ้นมานำเสนอ ตรงกันข้าม วิถีชีวิตที่เรียบง่ายปราศจากความฟุ้งเฟ้อของชาวบ้านในหมู่บ้านให้ภาพตรงข้ามกับสังคมทุนนิยมสมัยใหม่ของญี่ปุ่นซึ่งเป็นสิ่งที่ความมหัศจรรย์ต้องการวิพากษ์มากกว่า

---

16 พื้นที่มหัศจรรย์นั้นเป็นสัญลักษณ์ของดินแดนท้องถิ่นซึ่งเต็มไปด้วยวัฒนธรรมที่ผูกติดอยู่กับเรื่องราวเหนือธรรมชาติและไม่ได้ยึดมั่นอยู่กับโลกทัศน์ที่เน้นความเป็นเหตุเป็นผลในเชิงวิทยาศาสตร์ ตรงข้ามกับบริเวณอื่นๆซึ่งถูกกำหนดให้อยู่ล้อมรอบพื้นที่มหัศจรรย์และถูกใช้เป็นภาพแทนของประเทศมหาอำนาจซึ่งพยายามแผ่แสนยานุภาพทางการทหาร ทางวัฒนธรรม และแม้แต่กระทั่งทางความคิดเหนือดินแดนท้องถิ่น ลักษณะที่พื้นที่รอบนอกแผ่อิทธิพลแทรกซึมเข้ามาเรื่อยๆจนกระทั่งในท้ายที่สุดพื้นที่มหัศจรรย์ก็สูญเสียลักษณะแปลกประหลาดเหนือธรรมชาติของตนไปนั้นสื่อให้เห็นถึงภาวะที่อัตลักษณ์ตลอดจนจิตสำนึกดั้งเดิมของท้องถิ่นถูกกลืนหายเข้าไปในกระแสวัฒนธรรมใหม่จากโลกภายนอกจนหมดสิ้น

และเมื่อพิจารณาองค์ประกอบอื่นๆภายในตัวบทร่วมด้วยก็จะพบว่า มูราคามิยอมรับการที่วัฒนธรรมตะวันตกเข้ามาผสมผสานกับวัฒนธรรมประจำชาติของเขาได้เป็นอย่างดี ในแง่ที่ว่าปรากฏการณ์ดังกล่าวเป็นสิ่งที่หลีกเลี่ยงไม่ได้ และมันไม่ได้ก่อให้เกิดผลร้ายไปเสียทุกกรณี ความคิดที่ว่าอัตลักษณ์ดั้งเดิมของญี่ปุ่นเป็นสิ่งที่มีคุณค่าและกำลังจะถูกวัฒนธรรมตะวันตกกลืนหายไปไม่ปรากฏให้เห็นในงานของมูราคามิ ตรงกันข้าม องค์ประกอบหลายอย่างภายในตัวบทกลับชี้ให้เห็นว่าสำหรับมูราคามิแล้ว การที่วัฒนธรรมตะวันตกเข้ามาผสมผสานกับวัฒนธรรมท้องถิ่นไม่ได้หมายความว่าวัฒนธรรมท้องถิ่นจะต้องเลือนหายเสมอไป กระบวนการดังกล่าวเพียงแต่นำมาซึ่งวิถีชีวิต จิตสำนึกตลอดจนอัตลักษณ์ในรูปแบบใหม่ที่เกิดจากการผสมผสานกันอย่างลงตัวระหว่างสองวัฒนธรรมเท่านั้น ดังเช่นที่ปรากฏให้เห็นใน *Kafka on the Shore* ในขณะที่โฮชิโนะกินเบียร์แกล้มซูชิเป็นของว่างและชอบเข้าร้านปาจิงโกะ เขาก็สามารถเข้าถึงสุนทรียะในภาพยนตร์ของฟรองซัวซ์ ทรุฟโฟต์ (François Truffaut)[17] รวมทั้งดนตรีคลาสสิคอย่างอาร์ชดยุคทริโอ (Archduke Trio)[18] ด้วยเช่นกัน เช่นเดียวกันกับคาฟกาผู้ซึ่งถึงแม้จะฟังเพลงบรรเลงแซ็กโซโฟนของโคลแทรน (Coltrane)[19] แต่ก็ยังคงติดตามอ่านผลงานของนัตสึเมะ โซเซกิ การดำรงชีวิตท่ามกลางวัฒนธรรมสองกระแสที่ผสมผสานกันอย่างกลมกลืนของตัวละครไม่ได้นำมาซึ่งความรู้สึกอึดอัดคับข้องหรือขัดแย้งใดๆ หากแต่เป็นระบบที่สังคมญี่ปุ่นในยุคทุนนิยมสร้างขึ้นมานั่นเองที่คอยกดดันให้สมาชิกดำรงอยู่อย่างแปลกแยกไร้สุข

ลักษณะที่มูราคามิไม่ผูกติดอยู่กับสังคมญี่ปุ่นยุคขนบทำให้ในงานของเขาไม่ปรากฏร่องรอยของความรู้สึกถวิลหาความเป็นญี่ปุ่นแบบดั้งเดิมแตกต่างจากนักเขียนในรุ่นก่อนหน้าเช่น

---

17 ผู้กำกับภาพยนตร์ชาวฝรั่งเศส มีชื่อเสียงในฐานะที่เป็นผู้กำกับคลื่นลูกใหม่ที่สร้างงานแนวทดลองให้กับวงการภาพยนตร์ ภาพยนตร์ของเขามักจะสะท้อนให้เห็นภาพชีวิตของตัวละครที่มีความเป็นมนุษย์อย่างเข้มข้นในแง่ที่ว่า ตัวละครจะพยายามทำสิ่งต่างๆให้ดีที่สุด แต่ก็มักจะมีขีดจำกัดบางประการที่ทำให้ต้องมีสภาพเหมือนติดกับอยู่ในวงจรของบางสิ่งบางอย่างซึ่งไม่อาจหลีกหนีได้ ผลงานที่มีชื่อเสียงของเขาได้แก่ภาพยนตร์เรื่อง *400 Blows, Shoot the Piano Player* และ *Jules and Jim*

18 เป็นเพลงที่เบโธเฟนประพันธ์ขึ้นเพื่อเป็นเกียรติแก่อาร์ชดยุครูดอลฟ์แห่งออสเตรีย โอรสในพระเจ้าลีโอโปลด์ที่ 2 อาร์ชดยุครูดอลฟ์เป็นทั้งศิษย์และองค์อุปถัมภ์ของเบโธเฟน ชื่อเพลง "Archduke Trio" ไม่ใช่ชื่อที่ถูกตั้งขึ้นเป็นทางการ หากแต่เป็นชื่อที่เรียกกันในวงการดนตรีจากข้อเท็จจริงที่ว่าผู้ประพันธ์อุทิศเพลงดังกล่าวให้กับอาร์ชดยุคพระองค์หนึ่ง

19 จอห์น โคลแทรน (John Coltrane) นักดนตรีแจ๊สผู้ถูกกล่าวขวัญถึงด้วยฝีมือการเป่าแซ็กโซโฟนที่ยอดเยี่ยม เขาเกิดในค.ศ.1926 และมีชื่อเสียงในช่วงทศวรรษหกสิบ ผลงานที่แพร่หลายได้แก่ "The Crescent", *Meditation*, และ "Ascension" เขาเสียชีวิตใน ค.ศ. 1967

นัตสึเมะ โซเซกิ อากุตางาวะ เรียวโนะสุเกะ หรืออาเบะ โคโบ ซึ่งแสดงความรู้สึกอาลัยอาวรณ์สังคมยุคขนบและหวาดกลัวต่ออนาคตของญี่ปุ่นที่ต้องตกอยู่ภายใต้อิทธิพลของกระแสวัฒนธรรมจากภายนอกอย่างเห็นได้ชัด สาเหตุที่เป็นเช่นนี้อาจเนื่องมาจากมูราคามิไม่ได้ดำรงชีวิตอยู่ในช่วงหัวเลี้ยวหัวต่อที่วัฒนธรรมตะวันตกเริ่มเข้ามามีบทบาท ทำให้เขาไม่ต้องเผชิญกับความรู้สึกขัดแย้งเมื่อเห็นว่าสังคมในแบบดั้งเดิมที่คุ้นเคยได้เปลี่ยนโฉมหน้าไปอย่างกะทันหันตามกระแสของความเจริญจากโลกภายนอกที่ชาวญี่ปุ่นเองเปิดรับเข้ามาอย่างเต็มใจในระยะแรก ต่างจากนักเขียนในรุ่นก่อนหน้าที่ต้องประสบและได้รับผลกระทบจากการเปลี่ยนแปลงดังกล่าวโดยตรง บวกกับข้อเท็จจริงที่ว่ามูราคามิเองมีความคุ้นเคยกับทั้งวัฒนธรรมชั้นสูงของญี่ปุ่นและวัฒนธรรมตะวันตกมาตั้งแต่ในวัยเด็ก เนื่องจากทั้งพ่อและแม่ของเขาเป็นอาจารย์สอนวิชาวรรณคดีญี่ปุ่นส่วนตัวเขาเองก็เริ่มอ่านงานของนักเขียนตะวันตกอย่างหลากหลายมาตั้งแต่สมัยเป็นนักเรียนมัธยม ทำให้สำหรับมูราคามิแล้ววัฒนธรรมตะวันตกและวัฒนธรรมประจำชาติเป็นสองกระแสที่บุคคลสามารถเลือกรับมาผสมผสานตามวิถีทางของตนเองได้โดยไม่จำเป็นต้องก่อให้เกิดความรู้สึกอึดอัดหรือสับสน

2.5.2 การสร้างเรื่องเล่า

2.5.2.1 <u>โครงสร้างของเรื่องเล่าและน้ำเสียงของผู้เล่า</u>

นอกจากการสร้างพื้นที่ให้มีลักษณะผสมผสานระหว่างสัจนิยมและมหัศจรรย์ ซึ่งสื่อให้เห็นถึงแนวคิดเกี่ยวกับการผสมผสานทางวัฒนธรรมของตัวผู้เขียนแล้ว องค์ประกอบอีกส่วนหนึ่งที่ถูกสร้างขึ้นจากการผสมผสานคือลักษณะการสร้างเรื่องเล่า รอว์ดอน วิลสันได้ใช้นิทานเปรียบเทียบเกี่ยวกับการสร้างโลกใหม่ เพื่อใช้อธิบายลักษณะการสร้างเรื่องเล่าในงานแนวสัจนิยมมหัศจรรย์ซึ่งเขานำเสนอไว้ในบทความชื่อ "Metamorphosis of Fictional Space"

> He (the second brother) began by imagining spaces in which common and uncommon things existed side by side: men died, grew old, had children, were born, remembered or forgotten: yet flowers rain from the skies, human person metamorphosed into animals or angels, ghosts and chimeras abounded, and human psychology lent the structures of its obsessions to the world so that it become, in its reinvention, a labyrinth of emblems (Wilson, 1995:212).

หากการสร้างงานวรรณกรรมประเภทต่างๆซึ่งรวมทั้งงานในแนวสัจนิยมมหัศจรรย์เป็นไปภายใต้กฎของการลอกเลียนแบบหรือ Mimesis แล้ว การลอกเลียนแบบในงานเขียนแนวสัจนิยมมหัศจรรย์ย่อมผิดแผกออกไปจากขนบการสร้างแบบสัจนิยม ลัทธิเหนือจริง รวมทั้งแนวแฟนตาซีด้วย เนื่องจากในงานเขียนประเภทอื่นๆการลอกเลียนแบบจะเกิดขึ้นบนพื้นฐานของตรรกะเพียงชุดเดียว ยกตัวอย่างเช่น ในงาน สัจนิยม ตรรกะซึ่งทำหน้าที่ควบคุมองค์ประกอบต่างๆภายในตัวบทจะเป็นตรรกะที่คล้ายคลึงกับโลกทัศน์แบบเหตุผลนิยมพร้อมทั้งมีเงื่อนไขที่ว่าจะต้องจำลององค์ประกอบต่างๆให้เหมือนกับโลกสัจนิยมให้มากที่สุด สิ่งใดก็ตามที่ถือว่าเป็นอุปสรรคต่อความ "เหมือนจริง" นั้นจะถูกกำจัดออกไป เช่น การใส่อัตวิสัยหรืออารมณ์ความรู้สึกของผู้เขียนลงไปในงาน ในงานลัทธิเหนือจริงหรืองานแฟนตาซีก็จะตั้งอยู่บนพื้นฐานของตรรกะชุดเดียวเช่นกัน ทว่าตรรกะนั้นจะกำหนดให้ผู้เขียนสร้างองค์ประกอบต่างๆให้แปลกออกไปจากลักษณะของโลกสัจนิยมที่ผู้อ่านคุ้นเคยอยู่ เช่น ฝนอาจจะไม่ได้ตกลงมาเป็นน้ำหากแต่ตกลงมาเป็นปลาหรือปลิงแทน เป็นต้น แต่เมื่อกล่าวถึงสัจนิยมมหัศจรรย์แล้ว ตรรกะที่เป็นฐานของการสร้างจะมีมากกว่าหนึ่งชุด โดยชุดหนึ่งควบคุมการสร้างเหตุการณ์ตามแบบสัจนิยม และอีกชุดหนึ่งคอยสร้างปรากฏการณ์แปลกประหลาดต่างๆ

น้ำเสียงของผู้เล่าคือปัจจัยสำคัญซึ่งต้องทำหน้าที่เชื่อมโยงการทำงานของตรรกะทั้งสองชุดให้ทำงานร่วมกันได้อย่างผสมผสานกลมกลืน เนื่องจากน้ำเสียงของผู้เล่าจะต้องสามารถเชื่อมต่อระหว่างความจริงและความมหัศจรรย์ ทำให้ความแตกต่างผสานกันอย่างราบรื่นและทุกสิ่งดูเหมือนเป็นเรื่องธรรมดาสามัญ (Wilson, 1995:212) กระบวนการแยกความมหัศจรรย์ออกจากคำอธิบายและการแสดงให้เห็นว่าตัวบทไม่มีความพยายามในการสรรหาเหตุผลใดๆมาอธิบายความมหัศจรรย์เป็นสิ่งที่ต้องอาศัยการเล่าเรื่องเป็นปัจจัยสำคัญ เพราะการที่เสียงของผู้เล่ากล่าวถึงปรากฏการณ์มหัศจรรย์ราวกับว่ามันเป็นเรื่องธรรมดาสามัญจะช่วยให้ผู้อ่านรับทราบได้ว่าคำอธิบายไม่ใช่สิ่งจำเป็นเพราะสำหรับผู้เล่าแล้วความมหัศจรรย์ไม่ใช่เรื่องผิดประหลาด

นอกจากนี้ การให้คำอธิบายรายละเอียดขององค์ประกอบแบบสัจนิยมอย่างชัดเจนยังเป็นสิ่งที่ต้องปรากฏในการสร้างเรื่องเล่าตามแบบสัจนิยมมหัศจรรย์อีกด้วย ดังที่ ฟาริสกล่าวว่า

> Descriptions detail a strong presence of the phenomenal world – this is the realism in magical realism, distinguish it from much fantasy and allegory...(Faris, 1995:169)

การสร้างความเป็นสัจนิยมภายในตัวบทแนวสัจนิยมมหัศจรรย์สามารถทำได้หลายวิธี และหนึ่งในนั้นคือการที่ผู้เล่าให้รายละเอียดเกี่ยวกับสภาพแวดล้อมธรรมดาสามัญอย่างแจ่มแจ้งตามขนบการสร้างงานสัจนิยม แล้วจึงค่อยกำหนดให้ความมหัศจรรย์เกิดขึ้นมาท้าทายขนบนั้นในภายหลัง ถ้าหากผู้เล่าให้น้ำหนักในการถ่ายทอดเหตุการณ์สัจนิยมและปรากฏการณ์มหัศจรรย์อย่างไม่เท่าเทียมกันแล้ว ไม่ว่าจะเป็นการเน้นความมหัศจรรย์มากเกินไปหรือให้ความสำคัญกับสัจนิยมเกินพอดี ก็จะเท่ากับว่าตรรกะที่ใช้ควบคุมการสร้างองค์ประกอบภายในตัวบทมีเพียงชุดเดียว และทำให้งานชิ้นนั้นหลุดออกจากขอบข่ายของสัจนิยมมหัศจรรย์ไปโดยปริยาย

ใน *Kafka on the Shore* การให้รายละเอียดขององค์ประกอบแบบสัจนิยมที่ชัดเจนแจ่มแจ้งทำให้เห็นได้อย่างชัดเจนว่า โลกภายในตัวบทเป็นภาพจำลองของโลกสัจนิยมนั่นเอง หากแต่มีความแตกต่างตรงที่ว่า โลกภายในตัวบทเป็นสถานที่ซึ่งความมหัศจรรย์และสิ่งแปลกประหลาดเหนือธรรมชาติทั้งหลายคือ "ความจริง" ในอีกรูปแบบหนึ่งที่สามารถเกิดขึ้นได้ แม้ว่าในขณะที่ความมหัศจรรย์กำลังดำเนินไป รายละเอียดซึ่งสื่อให้เห็นถึงความเป็นโลกสัจนิยมก็ยังคงอยู่ ไม่ใช่ว่าเมื่อความมหัศจรรย์เกิดขึ้นองค์ประกอบแบบสัจนิยมก็เลือนหายไป และทำให้โลกสัจนิยมที่ผู้อ่านคุ้นเคยเปลี่ยนแปลงไปเป็นโลกประหลาดใบอื่นแทน ซึ่งถ้าเป็นเช่นนั้นก็เท่ากับว่า สัจนิยมและมหัศจรรย์ก็ยังคงเป็นขั้วที่แปลกแยกจากกันและไม่สามารถดำรงอยู่ร่วมกันอย่างผสมกลมกลืนได้ เพราะเมื่อกระแสหนึ่งเผยตัวออกมาอีกกระแสหนึ่งก็จะถูกกลืนหายไปทันที

ตัวอย่างของประเด็นข้างต้นปรากฏขึ้นเมื่อฝนปลิงตกลงมาบนลานจอดรถบรรทุกซึ่งเห็นได้อย่างชัดเจนว่าผู้เล่าถ่ายทอดรายละเอียดของความเป็นสัจนิยมซึ่งยังคงดำรงอยู่ท่ามกลางปรากฏการณ์มหัศจรรย์โดยไม่สูญเสียลักษณะเฉพาะของตนไปแต่อย่างใด

> But they didn't laugh for long. Suddenly, unfamiliar greasy objects began to rain down from the sky, striking the ground at their feet with a weird slap. The young men stopped kicking their prey and looked up at the sky. There weren't any clouds, but things were definitely falling one after another from a spot in the sky. At first dribs and drabs, then gradually more and more fell, until before they knew it they were caught in a downpour. [...]
>
> *Leeches!* Someone yelled.

> As if given a signal, the men all shouted and raced across the parking lot to the restrooms. One of them, a young blond man, was knocked to the ground by a car he'd run in front of. He jumped up, slammed his fits on the hood of the car, and loudly cursed the driver. That was all, though, and he soon limped away towards the restrooms (Murakami, 2005:178).

ในขณะที่ฝนปลิงตกลงมา ผู้อ่านก็จะยังได้เห็นภาพของลานจอดรถและห้องน้ำซึ่งเป็นสื่อที่แสดงให้เห็นว่าโลกภายในตัวบทยังคงเป็นโลกสัจนิยม แม้ว่าความมหัศจรรย์จะเกิดขึ้นก็ตาม ภาพที่ชายคนหนึ่งวิ่งตัดหน้ารถและถูกชนล้มลงก็เป็นองค์ประกอบแบบสัจนิยมซึ่งไม่เพียงแต่ถูกเล่าถึงเพื่อนำเสนอปฏิกิริยาของตัวละครที่มีต่อความมหัศจรรย์เท่านั้น แต่เพื่อยืนยันว่าความมหัศจรรย์ไม่ได้ดูดกลืนหรือเปลี่ยนแปลงองค์ประกอบแบบสัจนิยมให้กลายเป็นส่วนหนึ่งของตัวมัน ในแง่นี้ ความมหัศจรรย์อาจมีปฏิสัมพันธ์และส่งผลกระทบต่อสัจนิยมได้ในระดับหนึ่ง แต่ความมหัศจรรย์จะไม่สามารถปรับเปลี่ยนโลกสัจนิยมให้กลายเป็นอื่นไปได้ เช่นเดียวกับที่สัจนิยมไม่สามารถเข้าไปยับยั้งหรืออธิบายปรากฏการณ์มหัศจรรย์ได้ด้วยเช่นกัน

หรือในตอนที่ฝนปลาตกลงมาจากท้องฟ้า ผู้อ่านก็จะพบว่าองค์ประกอบแบบสัจนิยมยังดำรงอยู่เช่นเดิมในขณะที่เกิดปรากฏการณ์มหัศจรรย์ขึ้น ปลาที่เป็นผลพวงของความมหัศจรรย์ซึ่งไม่สามารถอธิบายได้ตกลงมากระทบหลังคาบ้านเรือน คนเดินถนน รวมทั้งรถยนตร์ที่แล่นผ่านไปมา ภาพของปลาบางตัวที่ยังคงมีชีวิตดิ้นสะบัดไปมาบนแถบย่านการค้าของเขตนากาโนะใจกลางกรุงโตเกียวทำให้ผู้อ่านทราบว่าความมหัศจรรย์ได้แทรกตัวเข้ามาท่ามกลางโลกสัจนิยมภายในตัวบท และไม่ว่าจะเป็นองค์ประกอบแบบสัจนิยมหรือความมหัศจรรย์ก็ยังคงคุณลักษณ์ของตนไว้แม้ในช่วงเวลาที่เกิดการปะทะหรือการผสมผสานระหว่างสองขั้วขึ้น

> Without warning whatsoever some two thousands sardines and mackerel plunged to earth from the clouds. Most of the fish were crush to a pulp as they slammed into the ground, but a few survived and flopped around on the road in front of the shopping district. The fish were fresh, still with a smell of the sea about them. The fish struck people, cars, and roofs, but not, apparently, from a great height, so no serious injuries resulted. It was more shocking than anything else. A huge number of

fish falling like hail from the sky – it was positively apocalyptic (Murakami, 2005:177).

เช่นเดียวกันกับปรากฏการณ์ฝนปลิง ลักษณะการเล่าถึงฝนปลาที่ตกลงมาโดยเน้นภาพเหตุการณ์ที่แสดงให้เห็นถึงปฏิสัมพันธ์ระหว่างโลกสัจนิยมและความมหัศจรรย์ได้ชี้ให้เห็นว่าเส้นแบ่งระหว่างทั้งสองขั้วนั้นพร่าเลือนจนกระทั่งไม่อาจแยกขาดออกจากกันได้อีกต่อไป แต่ในความไม่สามารถแยกได้นั้นผู้อ่านก็ยังคงจำแนกองค์ประกอบเหนือจริงออกจากองค์ประกอบสมจริงได้ ปลาสดใหม่ที่ตกลงมาจากท้องฟ้าเป็นจำนวนมากจนกระทั่งสร้างความเสียหายให้กับสถานที่ สิ่งของ และผู้คนได้แสดงให้เห็นถึงการดำรงอยู่คู่กันอย่างมีปฏิสัมพันธ์ระหว่างสัจนิยมและความมหัศจรรย์ ปฏิสัมพันธ์นั้นไม่ได้เกิดขึ้นอย่างผิวเผินเล็กน้อยจนกระทั่งทำให้ทั้งสองขั้วมีสภาพเป็นเส้นขนาน และในขณะเดียวกันก็ไม่ได้หลอมรวมแนบแน่นจนกระทั่งเกลื่อนกลืนเป็นเนื้อเดียวกัน ลักษณะดังกล่าวแสดงให้เห็นถึงการผสมผสานซึ่งถึงแม้พรมแดนของสัจนิยมและความมหัศจรรย์จะพร่าเลือนลงไปแต่ก็ยังคงรักษาลักษณะเฉพาะของตนไว้ และคุณลักษณ์เฉพาะอันแตกต่างนั้นถูกตรรกะภายในตัวบทให้ค่าว่าเท่าเทียมกัน

2.5.2.2 <u>มุมมองของผู้เล่า</u>

นอกเหนือไปจากประเด็นที่เกี่ยวกับโครงสร้างของเรื่องเล่าซึ่งแสดงให้เห็นถึงการผสมผสานตรรกะหลายชุดเข้าด้วยกันแล้ว มุมมองของผู้เล่าก็เป็นอีกปัจจัยหนึ่งที่บ่งบอกถึงความเป็นสัจนิยมมหัศจรรย์ จากการสำรวจเบื้องต้นพบว่าการเล่าเรื่องใน *Kafka on the Shore* แบ่งเป็นสองส่วนใหญ่ๆ ส่วนหนึ่งเล่าจากมุมมองของคาฟกาที่เป็นตัวละครเอก และในส่วนที่เล่าจากมุมมองของคาฟกาเองก็จะมีส่วนซึ่งเล่าจากมุมมองของอีกาซึ่งเป็นตัวตนอีกด้านหนึ่งของคาฟกาสอดแทรกเข้ามาเป็นระยะ อีกครึ่งหนึ่งของเรื่องใช้รูปแบบการเล่าแบบสัจนิยม นั่นคือ ผู้เล่าเป็นบุรุษที่สามซึ่งมีมุมมองแบบรู้แจ้ง (Omniscient Point of View) และเห็นได้ชัดว่าตัวบทพยายามซ่อนตัวผู้เล่า คือการทำให้ผู้อ่านไม่รู้สึกว่ามีผู้เล่าเรื่องอยู่ และในลักษณะเดียวกันกับเรื่องเล่าจากมุมมองของคาฟกา เรื่องเล่าในบริเวณนี้จะปรากฏกระแสสำนึกของโฮชิโนะแทรกอยู่บ้างแต่เป็นเพียงส่วนน้อย คาฟกาและผู้เล่าซึ่งเป็นบุรุษที่สามจะสลับกันเล่าคนละบท การเล่าเรื่องจากหลายมุมมองนับเป็นลักษณะของวรรณกรรมในยุคหลังสมัยใหม่ซึ่งมีแนวคิดว่าไม่มีมุมมองใดที่เป็นสากล และการนำเสนอเรื่องเล่าเดียวกันจากหลายมุมมองจะทำให้ผู้อ่านตระหนักว่า "ความจริง" ซึ่งเรายึดมั่นว่ามีเพียงหนึ่งเดียวและคนทั่วไปรับรู้ถูกต้องตรงกันนั้น ที่แท้แล้วล้วนแปรผันตามมุมมองทั้งสิ้น (ดูเพิ่มเติม Rich, 1979)

การเล่าเรื่องผ่านมุมมองของคาฟกาคือปัจจัยสำคัญที่ทำให้ตัวบทมีบรรยากาศของความแปลกประหลาดมหัศจรรย์ เนื่องจากสภาพจิตใจที่ซับซ้อนสับสนของเขาได้ทำให้คาฟกามองเห็นทุกอย่างในแง่มุมที่แปลกประหลาดบิดเบี้ยว เพราะฉะนั้นเมื่อผู้อ่านรับรู้เรื่องราวภายในตัวบทจากสายตาของคาฟกาก็พลอยทำให้แง่มุมอันมหัศจรรย์ในสิ่งต่างๆที่คาฟกามองเห็นส่งผ่านมาถึงผู้อ่านด้วย ดังเช่นในตอนหนึ่งที่คาฟกาบรรยายถึงบรรยากาศในบ้านของเขาเอง

> The clock shows three p.m., the two hands cold and distant. They're pretending to be noncommittal, but I know they're not on my side. It's nearly time for me to say good-bye. I pick up my backpack and slip it over my shoulders. I've carried it over number of times, but now it feels so much heavier (Murakami, 2005:11).

ภาพที่คาฟกามองเห็นตลอดจนบรรยากาศภายในบ้านที่เขาสัมผัสได้ล้วนแปรผันตามมุมมองของเขา ซึ่งแน่นอนว่าย่อมไม่มีความเป็นกลาง เนื่องจากมุมมองนั้นได้รับผลกระทบจากสภาพทางจิตด้วยเช่นกัน ดังที่ได้วิเคราะห์ในประเด็นที่ว่าด้วย Psychic Realism ทว่ายังมีข้อสังเกตอีกประการหนึ่งซึ่งน่าสนใจไม่แพ้กัน จากตัวอย่างข้างต้นทำให้เห็นถึงลักษณะของความมหัศจรรย์ซึ่งเกิดขึ้นจากมุมมอง หากแต่ไม่ใช่ความรู้สึกอัศจรรย์ใจที่ปะทุขึ้นเมื่อบุคคลได้พบกับบางสิ่งบางอย่างซึ่งผิดแผกไปจากกรอบความรู้เดิมที่ตนเคยมี เช่นที่เกิดขึ้นกับชาวเมืองมาคอนโดใน *One Hundred Years of Solitude* เมื่อได้พบกับสิ่งประดิษฐ์ทางวิทยาศาสตร์ซึ่งหลั่งไหลเข้ามาจากโลกภายนอก ไม่ว่าจะเป็นรถไฟ ภาพยนตร์ หรือแม้แต่น้ำแข็งที่พวกยิปซีนำมาแสดงในเต็นท์ละครสัตว์ ในกรณีของ *Kafka on the Shore* บุคคลอาจจะมองสิ่งต่างๆรอบตัวด้วยความรู้สึกแปลกประหลาดเนื่องจากอารมณ์อันรุนแรงบางอย่างซึ่งเกิดจากจิตใจที่ขัดแย้งหรือผิดปกติ ดังที่คาฟกาเองได้กล่าวกับโอชิมะอย่างชัดเจนว่าในบ้านของเขาทุกสิ่งล้วนบิดเบี้ยว เป็นผลให้สิ่งที่ปกติพลอยดูแปลกประหลาดไปด้วย ("In our home everything is twisted, what's normal ends up looking weird too." (Murakami, 2005:187)) ลักษณะการสร้างพื้นที่มหัศจรรย์ภายในตัวบททำให้ความมหัศจรรย์ที่เกิดจากการได้พบเห็นสิ่งที่อยู่นอกกรอบความคิดไม่ปรากฏขึ้นบ่อยเท่ากับความมหัศจรรย์ที่เกิดจากสภาพจิต เนื่องจากฉากที่ใช้ในการดำเนินเรื่องยังเป็นประเทศญี่ปุ่นในต้นคริสต์ศตวรรษที่ 21 แตกต่างจากเมืองมหัศจรรย์อย่างมาคอนโด กรอบความคิดของคนในโลกที่ปรากฏใน *Kafka on the Shore* จึงยังคงเป็นภาพจำลองของคนในโลกภายนอกตัวบทที่ถูกครอบงำด้วยสังคมทุนนิยมสมัยใหม่ ไม่เหมือนกับชาวเมืองมาคอนโดที่รับรู้ว่า ความมหัศจรรย์ทั้งหลายของคนในโลก

นอกตัวบทคือ "ความจริง" สำหรับพวกเขา ดังนั้นสิ่งที่หลุดออกจากกรอบความคิดของคนในเมืองมาคอนโดจึงเป็นสัจนิยม ในขณะที่สำหรับกลุ่มคนใน *Kafka on the Shore* ปรากฏการณ์มหัศจรรย์ยังคือสิ่งที่อยู่นอกกรอบ

กลุ่มคนใน *Kafka on the Shore* ต่างรู้สึกอัศจรรย์ใจเมื่อได้พบกับความมหัศจรรย์ที่ไม่เคยปรากฏอยู่ในกรอบความคิด ทว่ามูราคามิก็เลือกใช้กลวิธีการสร้างบรรยากาศแบบมหัศจรรย์ในอีกรูปแบบหนึ่งควบคู่ไปด้วย ซึ่งนั่นก็คือการกำหนดให้ตัวละครที่มีสภาพจิตซับซ้อนและสับสนอย่างคาฟกาเป็นผู้เล่าเรื่อง อาจกล่าวได้ว่าสิ่งที่มูราคามิต้องการนำเสนอไม่ได้จำกัดอยู่ที่การวิพากษ์โลกทัศน์แบบสัจนิยม ดังที่ปรากฏเป็นลักษณะเด่นในงานของนักเขียนแนวสัจนิยมมหัศจรรย์ทางละตินอเมริกา หากแต่ยังรวมไปถึงการนำเสนอปัญหาที่คนในสังคมญี่ปุ่นกำลังเผชิญ ซึ่งหนึ่งในนั้นก็คือปัญหาทางใจอันมีสาเหตุมาจาก "ความเป็นเมือง" และความเป็นสังคมวัตถุนิยม ซึ่งรายละเอียดในส่วนนี้จะกลายเป็นประเด็นสำคัญในบทอื่นต่อไป การนำเสนอเรื่องเล่าจากมุมมองของผู้ที่มีปัญหาทางใจอย่างคาฟกาทำให้เกิดความมหัศจรรย์ที่ไม่ได้ยึดโยงอยู่กับเรื่องของกรอบความคิดหรือการรับรู้ หากแต่เกี่ยวข้องกับอารมณ์ความรู้สึกซึ่งถ้าหากผิดแผกไปจากสภาพอารมณ์ปกติแล้ว ก็สามารถทำให้บุคคลมองสิ่งต่างๆ รอบตัวอย่างมหัศจรรย์ได้ด้วยเช่นกัน

มุมมองของผู้เล่าอีกคนซึ่งซ้อนอยู่ในกรอบการเล่าเรื่องส่วนที่เป็นของคาฟกาคือมุมมองของอีกา หรือที่ในตัวบทเรียกว่า "The Boy Named Crow" อาจกล่าวได้ว่า อีกาคือความมหัศจรรย์ตามแบบ Psychic Realism เนื่องจากเป็นความเหนือจริงซึ่งมีที่มาจากสภาพจิตของคาฟกาที่บิดเบี้ยวผิดแปลกจนกระทั่งก่อให้เกิดตัวตนอีกด้านหนึ่ง อีกาจะทำหน้าที่เป็นผู้เล่าเรื่องเมื่อมาถึงเหตุการณ์ซึ่งถือว่าเป็น "เรื่องต้องห้าม" ตามขนบของสังคม ไม่ว่าจะเป็นฉากที่คาฟการ่วมประเวณีกับมิสซาเอกิ หรือในฉากที่เขาฝันไปว่าได้ลงมือข่มขืนซากุระ ลักษณะที่น่าสังเกตคือ มุมมองของอีกามีลักษณะเลื่อนไหลและหลากหลายมากเกินกว่าจะตีความลงไปอย่างชัดเจนได้ว่าเขาเป็นจิตสำนึกด้านบวกหรือลบของคาฟกา เนื่องจากในบางกรณี อีกาก็ทำหน้าที่เป็นเสมือนซูปเปอร์อีโก้หรือจิตสำนึกส่วนที่เกี่ยวข้องกับศีลธรรมจรรยาซึ่งคอยกล่าวเตือนให้คาฟกาละทิ้งอคติในใจและก้าวข้ามความหวาดกลัวทั้งหลายเพื่อหันไปเผชิญกับปัญหา หรือในบางครั้ง เสียงของอีกาก็ปรากฏขึ้นเมื่อคาฟกาตกอยู่ในสถานการณ์ที่เขาหมดสิ้นอำนาจการควบคุมตนเองโดยสิ้นเชิง ทว่าในบางเหตุการณ์ อีกากลับทำหน้าที่เป็นเสมือนจิตไร้สำนึกที่เลื่อนไหลไปตามความปรารถนา และดูราวกับว่าเสียงของอีกากำลัง "ล่อลวง" ให้คาฟกาหมกมุ่นอยู่กับความสัมพันธ์ต้องห้ามระหว่างเขาและมิสซาเอกิ อย่างไรก็ตาม อีกามีสถานะ

เป็นตัวตนอีกด้านหนึ่งซึ่งมีอิทธิพลเหนือคาฟกาอย่างเห็นได้ชัด การตัดสินใจหลายครั้งของเขาก็ล้วนแล้วแต่มีอีกาเป็นผู้ผลักดันอยู่เบื้องหลังทั้งสิ้น

ในฉากที่คาฟกาฝันไปว่าได้ลงมือข่มขืนซากุระ เขาหมดสิ้นอำนาจในการควบคุมตัวเองและได้กระทำการที่เป็นแรงผลักดันมาจากสัญชาตญาณดิบอีกทั้งยังเป็นสิ่งที่ค้านกับมโนธรรมของตน เมื่อคาฟกาไม่สามารถทำหน้าที่เป็นผู้เล่าเรื่องได้เนื่องจากการรับรู้ของเขาถูกปิดกั้นด้วยแรงอารมณ์จากสัญชาตญาณดิบ อีกาซึ่งเป็นภาพแทนของจิตสำนึกด้านที่ตัดขาดจากความเป็นไปในโลกภายนอก[20]ของคาฟกาจึงรับหน้าที่ถ่ายทอดเรื่องราวแทน

> You don't respond. Your mind's switched off. You draw her close to you and start to move your hips. Carefully, cautiously, in the end violently. You try to remember the shapes of the trees to help you get back, but they all look the same and

---

20 สาเหตุที่กล่าวว่าอีกาเป็นจิตสำนึกด้านที่ตัดขาดจากความเป็นไปในโลกภายนอกของคาฟกานั้นมิได้หมายความว่าอีกาไม่สามารถรับรู้เรื่องราวต่างๆรอบข้างได้อีกต่อไป ตรงกันข้าม เขารับรู้ถึงสิ่งที่เกิดขึ้นเช่นเดียวกันกับคาฟกาแต่ปราศจากความรู้สึกใดๆที่บุคคลพึงมีเมื่อเกิดเหตุการณ์ต่างๆขึ้นมากระทบ ดังเช่นในตอนที่คาฟกาตื่นขึ้นมาพบว่ามีเลือดเปื้อนอยู่เต็มอกเสื้อของเขา ตัวละครรู้สึกหวาดกลัวสับสนแต่ความรู้สึกนั้นกลับไม่ส่งไปถึงอีกาที่เป็นตัวตนอีกด้าน ในขณะที่คาฟกาหมดสิ้นอำนาจในการควบคุมสถานการณ์อันสับสนแปลกประหลาดจนกระทั่งไม่สามารถทำหน้าที่เป็นผู้เล่าเรื่องได้นั้น อีกาผู้รับรู้ถึงสิ่งที่เกิดขึ้นเช่นเดียวกันแต่กลับไม่ได้รับผลกระทบใดๆจึงมีประสิทธิภาพในการถ่ายทอดเรื่องราวมากกว่า สาเหตุที่ทำให้คาฟกาตัดแบ่งตัวตนของเขาออกเป็นสองภาคเกิดขึ้นเมื่อถูกแม่ทอดทิ้งไปในวัยเด็ก ความโกรธเคือง ความไม่เข้าใจ ความหดหู่โดดเดี่ยวได้กลายเป็นกระแสสำนึกที่ผสมผสานกันอย่างเข้มข้นรุนแรงจนเกินกว่าเด็กชายอายุเท่านั้นจะรับไว้ได้ ดังนั้น กระบวนการทางจิตของคาฟกาจึงได้สร้างวิธีป้องกันตัวขึ้นมาซึ่งจะได้อธิบายอย่างละเอียดในส่วนที่ว่าด้วยหน้าที่ของความมหัศจรรย์ต่อไป แต่ผลที่ได้จากกระบวนการดังกล่าวคือตัวตนอีกด้านหนึ่งของคาฟกาแยกห่างออกมาและตัวบทนำเสนอในรูปลักษณ์ของอีกาสีดำ ดังที่กล่าวไว้ว่า

> I *'m* the one who was abandoned, after all, she's the one who did the the abandoning. But after a while I take leave of myself. my soul sloughs off the stiff clothes of the self and turn into a black crow that sits there on a branch high up in the pine tree in the garden, gazing down at the four-year-old boy on the porch.
>
> I turn into a theorizing black crow (Murakami, 2005:343-371).

> are soon swallowed up in the anonymous sea. Sakura closes her eyes and gives herself up to the motion. She doesn't say a word or resist. Her face is expressionless, turned away from you. But you feel the pleasure rising up in her like an extension of yourself. Now you understand it. The entwined trees stand like a dark wall blocking your view. The bird no longer sends its message. And you come (Murakami, 2005:386-387).

การที่กำหนดให้อีกาเล่าถึงคาฟกาในบางขณะ แสดงให้เห็นว่า ณ ช่วงเวลานั้นคาฟกากำลังปล่อยตัวให้เลื่อนไหลไปตามชะตากรรม ซึ่งเขาเชื่อว่าเป็นสิ่งที่ถูกกำหนดไว้แล้วและหลีกเลี่ยงไม่ได้ ด้วยความรู้สึกที่ว่าตนสิ้นไร้อำนาจในการควบคุมเหตุการณ์ที่กำลังเกิดขึ้นประกอบกับจิตสำนึกซึ่งถึงแม้จะมีมโนธรรมแต่ก็แฝงไปด้วยความรู้สึกสิ้นหวังและยอมพ่ายแพ้ให้แก่ชะตากรรมที่ไม่เคยต้องการให้เกิดขึ้น ได้ทำให้คาฟกาไม่อาจต้านทานสัญชาตญาณดิบที่ปะทุขึ้นมาได้อีกต่อไป กล่าวอีกนัยหนึ่งได้ว่าขณะเกิดเหตุการณ์ดังกล่าวขึ้นตัวละครสูญสิ้นความเป็นตัวของตัวเองไปโดยสิ้นเชิงและภาวะดังกล่าวทำให้เขาไม่อาจทำหน้าที่เป็นผู้ถ่ายทอดเรื่องราวได้ ด้วยเหตุนี้อีกาซึ่งเป็นภาพแทนของจิตสำนึกด้านที่ตัดขาดจากความรู้สึกสุขทุกข์ทั้งมวลของคาฟกาจึงรับหน้าที่ถ่ายทอดเรื่องราวแทน

ในบางครั้ง อีกาจะเปลี่ยนสถานะจากการเป็นจิตสำนึกด้านที่ตัดขาดจากความรู้สึกสุขทุกข์ทั้งมวลของคาฟกา กลายมาเป็นสำนึกด้านที่ทำหน้าที่คล้ายกับซูปเปอร์อีโก้ซึ่งเป็นส่วนที่เกี่ยวข้องกับศีลธรรมจรรยา และคอยฉุดรั้งให้คาฟกาตัดความรู้สึกต่างๆทิ้งไปแล้วหันมาพิจารณาปัญหาอย่างสมเหตุสมผล ในแง่นี้มุมมองของอีกาจะเปลี่ยนบทบาทจากการเป็นผู้สังเกตการณ์ซึ่งไม่ได้รับผลกระทบใดๆเมื่อคาฟกาประสบปัญหาต่างๆ กลายมาเป็นผู้เสนอแนะแนวทางที่เหมาะสมและชี้ให้เห็นถึงความจริงบางอย่างที่คาฟกาไม่กล้ายอมรับ ดังเช่นหลังจากที่คาฟกาตัดสินใจปฏิบัติตามคำสาปทั้งหมด เสียงของอีกาก็ดังขึ้นเพื่อบอกว่าสิ่งที่คาฟกาทำลงไปนั้นผิดพลาด

> But was it? You killed the person who's your father, violated your mother, and now your sister. You thought that you would put an end to the curse your father laid on you, so you did everything that was prophesied about you. But nothing's really over. You didn't overcome anything. That curse is branded on your soul even deeper than before. You should realize that by now. That curse is part of your DNA.

> You breathe out the curse, the wind carries it to the four corners of the Earth, but the dark confusion inside you remains. Your fear, anger, unease – nothing disappeared. They are all still inside you, still torturing you (Murakami, 2005:359).

ในแง่นี้ อีกาจึงไม่ได้เป็นเพียงผู้ร่วมรับรู้เหตุการณ์ซึ่งทำหน้าที่ถ่ายทอดเรื่องราวในตอนที่คาฟกาถูกความปรารถนาจากสัญชาตญาณดิบเข้าครอบงำจนไม่อาจเล่าเรื่องได้เท่านั้น หากแต่ยังเป็นมุมมองที่มีประสิทธิภาพในการพิจารณาปัญหาโดยไม่ปล่อยให้อารมณ์ด้านลบต่างๆเข้ามาเกี่ยวข้อง หากความ "เป็นกลาง" สื่อความหมายถึงการที่บุคคลสามารถก้าวข้ามความเคียดแค้นชิงชังอันเป็นผลมาจากประสบการณ์เลวร้ายในอดีต แล้วสามารถใช้ความคิดไตร่ตรองเกี่ยวกับสิ่งที่เกิดขึ้นเสียใหม่อย่างสมเหตุสมผลแล้ว เหตุการณ์ตอนนี้ก็แสดงให้เห็นว่าอีกาเป็นเสมือนมุมมองมหัศจรรย์ซึ่งแฝงอยู่ในตัวคาฟกาเนื่องจากสามารถมองทะลุอารมณ์เคียดแค้นโกรธเคืองต่างๆที่คาฟกามีต่อแม่เพื่อทำความเข้าใจปัญหาที่เกิดขึ้นอย่าง "เป็นกลาง" ได้ ลักษณะนี้หวนกลับไปตอกย้ำแนวคิดที่ว่า อีกาเป็นตัวตนอีกด้านที่อยู่เหนือความรู้สึกสุขทุกข์ทั้งมวล ในเมื่อเป็นเช่นนี้ เขาจึงสามารถชี้แนะหนทางแก้ปัญหาให้กับคาฟกาได้อย่างเหมาะสม เพราะไม่ต้องแบกรับเรื่องของอารมณ์ความรู้สึกซึ่งเป็นปัจจัยสำคัญที่ผลักดันให้คาฟกาตัดสินใจทำสิ่งที่ผิดพลาด

เมื่อพิจารณาจากเหตุการณ์ข้างต้นในตัวบททั้งสองตอน อาจนำไปสู่ข้อสรุปที่ว่าอีกาเป็นจิตสำนึกด้านบวกที่คอยฉุดดึงให้ตัวเอกรอดพ้นจากเจตนาชั่วร้ายต่างๆ ทว่าเหตุการณ์อีกตอนหนึ่งกลับด้านข้อสรุปดังกล่าวโดยสิ้นเชิง ในตอนที่คาฟกาเข้าไปซ่อนตัวจากตำรวจบนกระท่อมกลางป่าของโอชิมะ ขณะที่เขากำลังหวนคิดถึงมิสซาเอกิอยู่นั้น มุมมองของอีกาก็แทรกเข้ามาเพื่อบอกกล่าวว่ามิสซาเอกิมีปฏิกิริยาอย่างไรเมื่อคาฟกาออกจากห้องสมุดไป

> Perhaps she stops by the library and goes into your room. She knocks but there's no answer. The door's unlocked. She discovers you're no longer there. The bed's made and your things are gone. She wonders where you disappeared to. Perhaps she waits a while for you to come back, sitting at the desk, head in hands, gazing at *Kafka on the Shore*. Thinking of the past that's enveloped in the painting. But no matter how long she waits, you don't return. She finally gives up and leaves. She walks over to the Golf in the parking lot and starts the engine. The last thing you want is to let her leave like this. You want to hold her, and know what each and

every movement of her body means. You're all alone in the place cut off from everyone (Murakami, 2005:328).

โดยปกติแล้วมุมมองของอีกาจะเชื่อมโยงอยู่อย่างเหนียวแน่นกับมุมมองของคาฟกา นั่นคือ อีกาจะรับรู้สิ่งต่างๆผ่านสายตาของเด็กหนุ่ม ดังนั้น ถ้าหากคาฟกาไม่ได้ร่วมรับรู้อยู่ในเหตุการณ์ใด อีกาก็จะไม่สามารถรับรู้และบอกเล่าถึงเหตุการณ์นั้นได้เช่นกัน ดังนั้นในกรณีนี้จึงมิได้หมายความว่าอีกาสามารถมองเห็นมิสซาเอกิได้จริง หากแต่สิ่งที่อีกาเห็นเป็นภาพสะท้อนถึงความปรารถนาจากสัญชาตญาณของคาฟกาผู้ถวิลหาสัมพันธ์ต้องห้าม คำกล่าวของอีกาที่ก้องอยู่ในหัวของคาฟกาว่า *บางที* มิสซาเอกิอาจจะกำลังทำสิ่งนั้นสิ่งนี้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งอากัปกริยาที่สื่อนัยยะว่าเธอก็ถวิลหาเด็กหนุ่มเช่นเดียวกันก็บ่งบอกถึงความต้องการที่หวังให้มิสซาเอกิรู้สึกเช่นเดียวกันกับเขา เมื่อมองจากมุมนี้อีกาจึงมีสถานะเป็นเสียงร้องของสัญชาตญาณดิบที่เร่งเร้าให้คาฟกาทำตามความปรารถนาโดยไม่สนใจกฎเกณฑ์ของสังคม ซึ่งขัดกับบทบาทก่อนหน้าที่อีกามีสถานะเป็นจิตสำนึกด้านบวกและไม่หวั่นไหวไปตามอารมณ์ที่มากระทบ มุมมองของอีกาที่แอบแฝงอยู่ในมุมมองของคาฟกานอกจากจะแสดงให้เห็นถึงการสร้างเรื่องเล่าที่ผสมผสานมุมมองอันหลากหลายเข้าด้วยกันแล้ว ภายในมุมมองของอีกาเองก็แสดงให้เห็นถึงความเลื่อนไหลและสถานะที่ไม่จำกัดอยู่กับบทบาทใดบทบาทหนึ่ง หากคาฟกาและอีกาเป็นจิตสำนึกสองด้านที่แตกต่างของบุคคลเดียวแล้ว อีกาก็เป็นภาพแทนของตัวตนที่เปลี่ยนแปลงไปไม่คงที่ แตกต่างจากคาฟกาผู้ซึ่งมีบุคลิกภาพที่ค่อนข้างคงเส้นคงวาและต้องใช้เวลามากกว่าในการปรับเปลี่ยน อาจกล่าวได้ว่า มูราคามิสร้างอีกาให้มีความหลากหลายในตัวจนยากเกินกว่าจะใช้คำอธิบายใดคำอธิบายหนึ่งเข้าไปทำความเข้าใจได้

2.5.2.3 <u>ฉากของเรื่องเล่า</u>

นอกจากลักษณะการสร้างเรื่องเล่าโดยใช้มุมมองแบบผสมผสานแล้ว การสร้างบรรยากาศของเรื่องเล่าที่มีฉากหลังเป็นสังคมมหานครแต่กลับสอดแทรกการบรรยายฉากชนบทอยู่เป็นระยะก็เป็นลักษณะผสมผสานระหว่างความเป็นเมืองและความเป็นชนบทที่มีวัตถุประสงค์ในการวิพากษ์ความเป็นอยู่ในสังคมเมืองและนำเสนอว่าธรรมชาติสามารถกล่อมเกลาจิตใจมนุษย์ให้ฟื้นตัวจากความกดดันตึงเครียดต่างๆที่ประสบมาจากสังคมเมืองได้ และลักษณะดังกล่าวสอดคล้องกับแนวคิดของสัจนิยมมหัศจรรย์ ดังที่ เวนดี บี ฟาริสกล่าวไว้

> In magical realist narrative, ancient systems of belief and local lore often underline the text [...] Magical realism had tended to concentrate on rural settings and to rely on rural inspiration (Faris, 1995:182).

ลักษณะที่ว่าในงานแนวสัจนิยมมหัศจรรย์มักจะมุ่งเน้นไปที่การใช้ฉากในชนบทนั้นแม้จะไม่สอดคล้องกับสิ่งที่ปรากฏใน *Kafka on the Shore* นัก แต่รูปแบบที่ว่าความเป็นชนบทหรือเป็นธรรมชาติได้ทำให้ตัวละครเกิดแรงบันดาลใจบางประการคือสิ่งที่มีให้เห็นในตัวบทอย่างชัดเจน ดังเช่นในตอนที่คาฟกาเข้าไปอาศัยอยู่ในกระท่อมบนเขาของโอชิมะ การมีโอกาสได้ใกล้ชิดกับธรรมชาติทำให้ตัวละครเกิดความรู้สึกบางอย่างที่เขาไม่เคยสัมผัสมาก่อนในตอนที่อยู่ท่ามกลางสังคมเมือง

> In the afternoon dark clouds suddenly colored the sky a mysterious shade and it starts raining hard, pounding the road and the windows of the cabin. I strip naked and run outside, washing myself with soap and scrubbing myself all over. It feels wonderful. In my joy I shut my eyes and shout out meaningless words as the large raindrops strike me at the cheeks, the eyelids, chest, side, pennies, legs and butt – the stinging pain like a religious initiation or something. Along with the pain there's a feeling of closeness, like for once in my life the world's treating me fairly. I feel elated, as if all of the sudden I've been set free. I face the sky, hands held wide apart, open my mouth wide, and gulp down the falling rain (Murakami, 2005:126).

สิ่งที่มูราคามินำเสนอผ่านความรู้สึกของคาฟกาเมื่อได้เข้าไปอยู่ท่ามกลางธรรมชาติมีความคล้ายคลึงกับแนวคิดของกระแสจินตนิยมตรงที่ว่า ความวุ่นวายสับสนของสังคมเมืองทำให้จิตใจของมนุษย์ตกต่ำและเศร้าหมอง ดังนั้นการกลับสู่ธรรมชาติจึงมีความจำเป็นในแง่ที่ว่า สิ่งนี้จะช่วยฟื้นฟูจิตใจที่เสื่อมโทรมของบุคคลได้ อีกทั้งการเฝ้าสังเกตความเป็นไปในธรรมชาติจะทำให้มนุษย์เข้าถึงความจริงบางอย่างและสามารถกลับไปทำความเข้าใจกับชีวิตของตนได้ดียิ่งขึ้น บ่อยครั้งที่ธรรมชาติกลายเป็นแรงบันดาลใจที่ผลักดันให้บุคคลสร้างสรรค์งานศิลปะที่มีความละเอียดอ่อนลึกซึ้งขึ้นมา ในกรณีของคาฟกา การหลบลี้จากสังคมเมืองไปใช้ชีวิตอย่างโดดเดี่ยวในป่าทำให้เขาไม่ต้องปกปิดหรือเก็บงำความรู้สึกนึกคิดของตนอีกต่อไป ดังที่เขาทำเป็นประจำเมื่อต้องอยู่ท่ามกลางกลุ่มคน เพราะไม่ต้องการให้ใครรุกล้ำเข้ามารับรู้ถึงตัวตนที่แท้จริง ซึ่งถึงแม้ภายนอกจะดูแข็งแกร่งเกินอายุแต่กลับซ่อนความ

โดดเดี่ยวอ่อนไหวอยู่ภายใน การเปลือยกายในที่โล่งแจ้งให้ความรู้สึกถึงอิสระเสรีอันเกิดจากการได้เปิดเผยร่างกายทั้งหมด ซึ่งเป็นสิ่งที่ไม่อาจทำได้หากกลับไปอยู่ภายในสังคมเพราะมีกฎเกณฑ์รองรับว่าร่างกายเป็นสิ่งที่ควรปกปิด การเปิดเผยร่างกายของคาฟกาเป็นการสะท้อนให้เห็นถึงภาวะภายในของตัวละครที่เปิดเผยตัวตนออกมาอย่างเต็มที่เช่นกัน เมื่อก้าวเข้าสู่พื้นที่ที่ปราศจากกรอบจารีตใดๆของสังคม บทบาทหน้าที่ซึ่งสังคมกำหนดให้มนุษย์แบกรับได้ถูกวางทิ้งไว้ และกลับเข้าสู่ความเรียบง่ายเสรีซึ่งเป็นสิ่งที่คนในสังคมมหานครทั้งหลายต่างถวิลหา

หากว่าความเป็นเมืองบ่งบอกถึงพื้นที่ศูนย์กลางซึ่งถูกหล่อหลอมด้วยความเจริญในด้านต่างๆอย่างเต็มที่แล้ว ชนบทก็น่าจะสื่อถึงพื้นที่ชายขอบซึ่งถูกมองว่าล้าหลังเมื่อเทียบกับบริเวณศูนย์กลางและไม่ค่อยได้รับความสนใจ จากการวิเคราะห์พบว่า การเดินทางข้ามพรมแดนเพื่อแสวงหาบางสิ่งบางอย่างมาเติมเต็มความรู้สึกขาดพร่องของบุคคลเกิดขึ้นหลายครั้งใน *Kafka on the Shore* และมักจะเป็นการเดินทางจากบริเวณศูนย์กลางอันเป็นพื้นที่แห่งเหตุผล ไปสู่ชายขอบซึ่งเป็นบริเวณแห่งความมหัศจรรย์ นับตั้งแต่ตอนที่คาฟกาหนีออกจากบ้าน เขาได้ออกจากเขตนากาโนะในโตเกียวไปสู่ทากามัตสึบนเกาะชิโกกุ หากโตเกียวซึ่งเป็นแผ่นดินใหญ่เป็นสัญลักษณ์ของโลกเหตุผลที่มีความเจริญทางวัตถุสูงยิ่งแล้ว ทากามัตสึบนเกาะชิโกกุที่อยู่ห่างไกลออกมาจากความศิวิไลซ์นั้น เมื่อนำไปเปรียบเทียบกับโตเกียวแล้วก็น่าจะมีความเป็น "ชนบท" ได้ในระดับหนึ่ง ถึงแม้ว่าจะไม่ได้ปลอดจากวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีโดยสิ้นเชิงแต่ก็ยังคงปรากฏลักษณะของความมหัศจรรย์ท้องถิ่นหลงเหลืออยู่บ้าง สังเกตได้จากการที่ป่าทึบและกระท่อมไม้ซุงก็อยู่ในทากามัตสึนี่เอง

การผสมผสานระหว่างความเป็นท้องถิ่นหรือชนบทกับความเจริญตามแบบสมัยใหม่หรือความเป็นเมืองจะปรากฏชัดเจนยิ่งขึ้นเมื่อหันมาพิจารณาปรากฏการณ์มหัศจรรย์ที่เกิดขึ้นกับคาฟกาในทากามัตสึ ดังที่ได้กล่าวแล้วว่า เมื่อนำไปเปรียบเทียบกับโตเกียว ทากามัตสึบนเกาะชิโกกุอาจมีระดับของความเป็น "Unconsumed space" (Delbaere-Garant, 1995:253) หรือพื้นที่ที่ยังคงไม่ถูกรุกล้ำด้วยความเจริญจากโลกภายนอกมากยิ่งกว่า และเป็นผลให้ทากามัตสึยังคงเชื่อมโยงกับความเชื่อประจำถิ่นหรือตำนานจากญี่ปุ่นยุคเก่าอย่างใกล้ชิดมากยิ่งกว่าด้วย เมื่อปรากฏการณ์วิญญาณที่ยังมีชีวิตเกิดขึ้นกับคาฟกาในทากามัตสึ ผู้อ่านจะได้พบกับปรากฏการณ์เหนือจริงจากวัฒนธรรมดั้งเดิมของญี่ปุ่นที่กลับมามีชีวิตอีกครั้ง ด้วยเหตุนี้จึงอาจกล่าวได้ว่าทากามัตสึเป็นบริเวณที่ไม่ขาดไร้ความศิวิไลซ์ตามแบบสังคมเมือง และในขณะเดียวกันก็ไม่ตัดขาดจากความเชื่อแบบดั้งเดิม ในกรณีนี้ ปรากฏการณ์วิญญาณที่ยังมีชีวิตอาจเป็นเสมือนร่องรอยจากวิถีชีวิตแบบญี่ปุ่นในอดีตที่ยังคงหลงเหลือมาผสมผสาน

กับความเป็นสมัยใหม่ของทากามัตสึยุคปัจจุบัน ไม่เพียงเท่านั้น ผู้พันแซนเดอร์สยังพาโฮชิโนะไปพบกับหญิงสาวที่เขาจัดหาให้บริเวณหน้าศาลเจ้าชินโตแห่งหนึ่ง รวมทั้งหินวิเศษก็อยู่ในศาลเจ้าแห่งนี้เอง เหล่านี้ล้วนแสดงให้เห็นถึงร่องรอยของวัฒนธรรมดั้งเดิมที่ยังคงดำรงอยู่ท่ามกลางความเป็นสมัยใหม่ ผู้การแซนเดอร์สอาจเป็นสัญลักษณ์ของโลกสมัยใหม่ซึ่งมีปฏิสัมพันธ์กับวัฒนธรรมเก่าที่ถูกสื่อผ่านศาลเจ้าชินโต ทั้งนี้ไม่ได้หมายความว่าโตเกียวซึ่งเป็นพื้นที่ศูนย์กลางขาดไร้คุณลักษณ์ของการผสมผสานดังกล่าว หากแต่ใน *Kafka on the Shore* ทากามัตสึได้แสดงให้เห็นถึงการผสมผสานระหว่างความเป็นสมัยใหม่และอัตลักษณ์ประจำชาติดั้งเดิมของญี่ปุ่นออกมาอย่างชัดเจนกว่า อาจกล่าวโดยสรุปได้ว่า ทั้งความเป็นเมืองและความเป็นชนบท รวมถึงความเป็นสมัยใหม่และความเชื่อดั้งเดิม ล้วนถูกผสมผสานเพื่อประกอบสร้างฉากหลังและบรรยากาศให้กับ *Kafka on the Shore* ซึ่งสอดรับกับความเป็นพหุหรือทวิลักษณะของสัจนิยมมหัศจรรย์ได้เป็นอย่างดี

2.5.2.4 <u>การสร้างตัวละคร</u>

องค์ประกอบประการสุดท้ายที่ปรากฏลักษณะของการผสมผสานคือตัวละคร การจำแนกตัวละครออกเป็นกลุ่มตามระดับการมีปฏิสัมพันธ์กับความมหัศจรรย์ทำให้เห็นว่า ตัวละครก็เป็นอีกองค์ประกอบหนึ่งซึ่งเกิดจากการผสมผสานระหว่างสัจนิยมและความมหัศจรรย์ด้วยเช่นกัน ตัวละครกลุ่มแรกที่เป็นตัวอย่างของการผสมผสานดังกล่าวคือ กลุ่มที่สังกัดอยู่ในโลกสัจนิยมแต่มีปฏิสัมพันธ์กับความมหัศจรรย์อย่างใกล้ชิด ตัวละครในกลุ่มนี้ได้แก่ คาฟกา มิสซาเอกิ นาคาตะ และโฮชิโนะ ลักษณะร่วมของตัวละครในกลุ่มดังกล่าวคือ การกำเนิดขึ้นในโลกสัจนิยม ดำรงชีวิตอยู่แบบสัจนิยม แต่เมื่อมีปรากฏการณ์มหัศจรรย์เกิดขึ้นกับตัวเองจึงทำให้กลายเป็นส่วนหนึ่งของโลกมหัศจรรย์ไปด้วยในคราวเดียวกัน ในกรณีของคาฟกาและมิสซาเอกิ พวกเขามีปฏิสัมพันธ์กับความมหัศจรรย์ด้วยการก้าวข้ามพรมแดนไปมาระหว่างสองโลกเพื่อเติมเต็มความรู้สึกขาดหายภายในจิตใจ คาฟกาก้าวล่วงเข้าไปในโลกมหัศจรรย์ทำให้เขาสามารถประกอบสร้างอัตลักษณ์ที่กระจัดกระจายขึ้นมาใหม่ รวมทั้งได้ทำความเข้าใจถึงสาเหตุที่แม่ทิ้งเขาไป จนกระทั่งสามารถกลับมาต่อเชื่อมกับโลกสัจนิยมได้อีกครั้ง ส่วนในกรณีของมิสซาเอกิ การเดินทางข้ามพรมแดนไปนำโน้ตดนตรีสองคอร์ดจากที่นั่นกลับมาแต่งเป็นเพลงคือการบันทึกตัวตนเก่าที่มีความสุขของเธอไว้ก่อนที่จะเลือนหายไปตลอดกาลเมื่อคนรักของเธอถูกฆ่าตาย ลักษณะที่ตัวละครเป็นทั้งบุคคลในโลกสัจนิยมและเข้าไปเกี่ยวข้องกับความมหัศจรรย์ด้วยในคราวเดียวกันแสดงให้เห็นถึงลักษณะของการเหลื่อมซ้อนระหว่างสองโลก ซึ่งมีตัวละครกลุ่มนี้เป็นตัวแปรที่ทำให้เกิดการเชื่อมโยงขึ้น

ส่วนในกรณีของนาคาตะและโฮชิโนะ ความมหัศจรรย์ได้ทำให้พวกเขาเปลี่ยนแปลงหรือ "กลาย" จากตัวตนเดิมสู่ตัวตนใหม่ เดิมนาคาตะเป็นเด็กธรรมดาสามัญ จนกระทั่งเกิดเหตุการณ์บนเนินเขาถ้วยข้าว ความมหัศจรรย์ครั้งนั้นทำให้คุณลักษณ์ในเชิงสัจนิยมส่วนหนึ่งหายไป แล้วเปิดพื้นที่ให้ลักษณะมหัศจรรย์แทรกเข้ามาผสมผสานในตัวละครดังกล่าว ซึ่งเท่ากับว่านาคาตะเปลี่ยนจากบุคคลธรรมดาแล้ว "กลาย"[21] เป็นสิ่งมหัศจรรย์ไปในตอนท้าย เช่นเดียวกับโฮชิโนะ หลังจากที่ได้ติดตามนาคาตะไปประสบกับสิ่งมหัศจรรย์ต่างๆในตอนจบ เขาก็กลายเป็นอีกบุคคลหนึ่งที่สามารถสนทนากับแมวได้ เป็นที่น่าสังเกตว่า ความมหัศจรรย์ได้ส่งผลให้โฮชิโนะเปลี่ยนแปลงไปในทางที่ดีขึ้น จากคนขับรถบรรทุกที่คร่ำเคร่งอยู่กับการทำงานจนไม่มีเวลาชื่นชมความงามที่แฝงอยู่ในสิ่งรอบข้าง กลายเป็นคนใหม่ที่สามารถเข้าถึงสุนทรียรสในงานศิลปะ

ตัวละครในกลุ่มที่สองคือ ประเภทที่สังกัดเป็นส่วนหนึ่งของโลกมหัศจรรย์แล้วแทรกเข้ามาในโลกสัจนิยม ผู้อ่านจะไม่ทราบที่มาที่ไปของตัวละครในกลุ่มดังกล่าว รู้เพียงแต่ว่าเป็น "สิ่งอื่น" ที่มาจากโลกอื่น ยกตัวอย่างเช่นผู้การแซนเดอร์ที่ปราศจากรูปลักษณ์และได้หยิบยืมภาพที่คนในโลกสัจนิยมรู้จักกันดีเพื่อช่วยให้จัดการเรื่องต่างๆในโลกสัจนิยมได้ง่ายขึ้นเท่านั้น เป็นที่น่าสังเกตว่าแม้ตัวละครดังกล่าวจะแทรกเข้ามาในโลกสัจนิยม แต่ตรรกะที่เขายึดถือกลับเป็นตรรกะของโลกใบอื่น และผู้การแซนเดอร์ก็ไม่ลังเลเลยที่จะนำ "ระบบเหตุผลแบบโลกมหัศจรรย์" มาใช้ในโลกสัจนิยม เช่นการที่เขาวางเงื่อนไขไว้ว่า หากโฮชิโนะต้องการทราบว่าหินที่ตนกำลังตามหาอยู่ที่ไหน เขาต้องมีเพศสัมพันธ์กับหญิงสาวที่อีกฝ่ายจัดหามาให้เสียก่อน ไม่เพียงเท่านั้น เขายังเป็นสิ่งมหัศจรรย์ที่มีอำนาจและหน้าที่

---

21 เป็นที่น่าสังเกตว่า การนำองค์ประกอบเกี่ยวกับการ "กลาย" มาใช้ของมูราคามิแตกต่างไปจากนักเขียนทางฝั่งตะวันตกอย่างฟรันซ์ คาฟกา ที่ความมหัศจรรย์ทำให้บุคคลกลายเป็นสิ่งอื่นที่ตกต่ำลง เช่นที่ปรากฏในเรื่องสั้นชื่อ "Metamorphosis" แต่มีความสอดคล้องกับนักเขียนญี่ปุ่นด้วยกันอย่าง อิซูมิ เคียวกะ ผู้ประพันธ์วรรณกรรมเรื่อง *The Monk of Mount Koya* ที่มีชื่อเสียงของญี่ปุ่น กล่าวคือ ในขณะที่การ "กลาย" ของคาฟกาแสดงให้เห็นถึงสภาพสังคมสมัยใหม่ซึ่งส่งผลให้มนุษย์ตกต่ำลงไป ดังเช่นที่ปรากฏกับ เกรเกอร์ แซมซา ผู้กลายเป็นแมลงและถูกครอบครัวของตนปล่อยให้ตายไปในตอนจบของ "Metamorphosis" ทว่าการกลายของอิซูมิและมูราคามิกลับนำไปสู่การเยียวยาบาดแผลที่ความเป็นสมัยใหม่ก่อให้เกิดขึ้นในจิตใจของมนุษย์ หรือแม้แต่การกลายนั้นทำให้มนุษย์มีอำนาจในการเข้าไปควบคุมจัดการความเป็นสมัยใหม่ ดังเช่นในกรณีของตัวเอกหญิงจากเรื่อง *The Monk of Mount Koya* ของอิซูมิ สำหรับนักเขียนญี่ปุ่นทั้งสองแล้ว การกลายไม่ได้เป็นผลในเชิงลบซึ่งมีสาเหตุมาจากความเป็นสมัยใหม่ หากแต่เป็นเครื่องมือที่ช่วยให้บุคคลสามารถหลบหนีหรือแก้ลำความเลวร้ายต่างๆที่สังคมสมัยใหม่สร้างขึ้น

โดยตรงในการคอยจัดการควบคุมให้ระบบต่างๆ ในโลกสัจนิยมเดินไปตามวิถีทางที่ควรจะเป็นอีกด้วย ดังที่เขากล่าวกับโฮชิโนะว่า

> "I'm kind of an overseer, supervising something to make sure it fulfills its original role. Checking the correlation between different worlds, making sure things are in the right order. So results follow causes and meaning don't get all mixed up. So the past comes before the present, the future after it. Things can get a little out of order, that's okay. Nothing's perfect. If the account book's basically in balance, though, that's fine by me" (Murakami, 2005:264).

ผู้การแซนเดอร์เป็นตัวละครที่ชี้ให้เห็นว่า กฎเกณฑ์ต่างๆที่โลกสัจนิยมยึดถือ เช่น การที่สิ่งต่างๆ สัมพันธ์กันอย่างเป็นเหตุเป็นผล หรือลักษณะที่อดีตมาก่อนปัจจุบันและปัจจุบันมาก่อนอนาคตนั้น เป็นระบบที่ถูกสร้างขึ้นและต้องมีผู้คอยดูแลจัดการให้ระบบนั้นทำงานอย่างเป็นปกติ ไม่ได้เป็น "ความจริง" ที่มีอยู่แล้วในธรรมชาติและสรรพสิ่งต่างๆล้วนดำเนินไปตามวิถีทางนั้นโดยไม่มีวันกลายเป็นอื่นไปได้ ตรงกันข้าม สิ่งมหัศจรรย์อย่างผู้การแซนเดอร์กลับกลายเป็นสิ่งที่มีมาก่อน และมีอำนาจเหนือกฎเกณฑ์ตามแบบสัจนิยมทั้งหลาย อีกทั้งยังเป็นมโนทัศน์ที่พ้นวิสัยของกรอบความคิดแบบสัจนิยมจะสามารถทำความเข้าใจได้ นับว่าเป็นอีกครั้งที่ตัวบทสื่อให้เห็นว่าความมหัศจรรย์คือ "ความจริง" ในอีกรูปแบบหนึ่งที่ลึกซึ้งซับซ้อน ในขณะที่สัจนิยมเป็นเพียงสิ่งประกอบสร้างที่บุคคลผู้ยึดติดอยู่กับระบบเหตุผลนิยมหลงคิดไปว่าเป็น "ความจริง" เท่านั้น

ตัวละครในกลุ่มต่อมาคือบุคคลที่มีสองภาคแยกออกจากกัน ภาคหนึ่งสังกัดในโลกสัจนิยม ส่วนอีกภาคหนึ่งสังกัดโลกมหัศจรรย์ ตัวละครในกลุ่มนี้ได้แก่ จอห์นนี่ วอล์กเกอร์และมิสซาเอกิ ผู้มีชีวิตในสองโลกไปพร้อมๆกัน เป็นคนๆเดียวที่แบ่งภาคตัวตนออกเป็นสองส่วน เช่น จอห์นนี่ วอล์กเกอร์ เมื่อมีชีวิตอยู่ในโลกสัจนิยมเขามีสถานะเป็น โคอิจิ ทามูระ ประติมากรผู้มีชื่อเสียง ในขณะที่สำหรับอีกโลกหนึ่งแล้วเขาคือนักล่าวิญญาณแมว เช่นเดียวกับมิสซาเอกิผู้ดำเนินชีวิตไปบนโลกสัจนิยมในฐานะหญิงวัยห้าสิบผู้ทำหน้าที่ดูแลห้องสมุดโคมูระ ทว่าในโลกมหัศจรรย์ที่ซ่อนอยู่ในป่านั้นเธอกลับมีตัวตนเป็นเด็กสาวอายุสิบห้า ลักษณะการสร้างตัวละครให้มีทวิภาคโดยภาคหนึ่งสังกัดโลกสัจนิยมส่วนอีกภาคหนึ่งสังกัดโลกมหัศจรรย์ได้แสดงให้เห็นถึงการผสมผสานทั้งสองขั้วนี้เข้าด้วยกันโดยใช้ลักษณะของเหรียญที่มีสองด้าน กล่าวคือ สัจนิยมและมหัศจรรย์ดำรงอยู่ในวัตถุหรือ

บุคคลเดียวกัน เพียงแค่พลิกฝ่ามือกลับ ก็จะได้เห็นอีกด้านหนึ่งซึ่งแตกต่างจากด้านเดิมโดยสิ้นเชิง ในทำนองเดียวกันมิสซาเอกิและจอห์นนี่ วอล์กเกอร์ ที่เบื้องหลังตัวตนแบบสัจนิยมก็ยังมีตัวตนอีกด้านที่มหัศจรรย์ซ่อนอยู่เช่นกัน

ตัวละครในกลุ่มสุดท้ายคือ บุคคลที่ดำเนินชีวิตแบบสัจนิยมและไม่เคยมีปฏิสัมพันธ์กับความมหัศจรรย์โดยตรงเลย ตัวละครในกลุ่มนี้ได้แก่โอชิมะและซากุระ โดยเฉพาะอย่างยิ่งโอชิมะผู้เป็นตัวละครที่เกิดจากการผสมผสานระหว่างความเป็นชายและความเป็นหญิง เมื่อเทียบกับมิสซาเอกิผู้เป็นตัวแทนของคนที่มีบุคลิกภาพแปลกแยกและต้องประสบกับความทุกข์ทรมานเนื่องจากไม่สามารถประนีประนอมอัตลักษณ์ทั้งสองฝ่ายเข้าด้วยกันได้แล้ว โอชิมะเป็นภาพสะท้อนของบุคคลที่ใช้ชีวิตได้อย่างมีความสุข เพราะเขารู้จักค้อมยอมรับมาตรฐานของสังคมและสามารถรักษาความเป็นตัวเองไว้ด้วยในคราวเดียวกัน และเมื่อเทียบกับกลุ่มตัวละครที่ต้องประสบกับความมหัศจรรย์โดยตรงอย่าง คาฟกา นาคาตะ มิสซาเอกิ และโฮชิโนะแล้ว โอชิมะและซากุระก็มีลักษณะร่วมกันคือ ทั้งสองเป็นตัวละครที่มีบทบาทเป็นผู้รับฟังเรื่องราวมหัศจรรย์จากปากของผู้อื่น แต่ก็ยังสามารถรับฟังเรื่องราวแปลกประหลาดต่างๆที่เกิดขึ้นกับคาฟกาได้ด้วยใจที่เปิดกว้าง แม้ทั้งโอชิมะและซากุระจะไม่เห็นว่าความมหัศจรรย์เป็นเรื่องธรรมดาสามัญที่เกิดขึ้นได้ทุกเมื่อ แต่พวกเขาก็ไม่ได้ยืนกรานว่าความมหัศจรรย์เป็นสิ่งที่ไม่มีทางเกิดขึ้นได้ ดังนั้นจึงอาจกล่าวได้ว่า มูราคามิสร้างโอชิมะและซากุระให้เป็นภาพแทนของ "บุคคลสัจนิยมในอุดมคติ" กล่าวคือ ถึงแม้ว่าจะดำเนินชีวิตและมีกรอบความคิดแบบสัจนิยม ทว่าก็ยังมีความคิดที่เปิดกว้างพอที่จะยอมรับความเป็นไปได้อื่นๆที่อาจเกิดขึ้นได้ แม้ว่าจะไม่ได้อยู่ในกรอบของสัจนิยมก็ตามที

จากการศึกษาตัวละครในกลุ่มต่างๆนำไปสู่ข้อสรุปที่ว่าการสร้างตัวละครให้หลากหลายและกำหนดให้ตัวละครซึ่งบางกลุ่มก็เป็นตัวแทนของโลกสัจนิยมและบางกลุ่มก็สังกัดอยู่ในโลกมหัศจรรย์มามีปฏิสัมพันธ์กันนั้นแสดงให้เห็นถึงการผสมผสานระหว่างสองขั้ว โดยใช้ตัวละครนั่นเองเป็นเสมือนเครื่องต่อเชื่อม ไม่เพียงเท่านั้น ตัวละครบางตัวก็ถูกสร้างขึ้นมาโดยการผสมผสานคุณลักษณ์สองด้านที่แตกต่างเข้าไว้ด้วยกัน ทำให้การสร้างตัวละครกลายเป็นองค์ประกอบหนึ่งที่มีลักษณะผสมผสาน เช่นเดียวกับการสร้างพื้นที่ และการสร้างเรื่องเล่า ซึ่งล้วนแต่ช่วยยืนยันถึงความเป็นสัจนิยมมหัศจรรย์ของ *Kafka on the Shore* ได้เป็นอย่างดี

2.6 บทสรุป: สัจนิยมมหัศจรรย์และความยืดหยุ่นของรูปแบบการประพันธ์

เมื่อกระแสการสร้างงานตามแนวสัจนิยมมหัศจรรย์แพร่หลายขึ้นในวงวรรณกรรมโลก นักเขียนจากหลากหลายเชื้อชาติและวัฒนธรรมจึงรับเอาสัจนิยมมหัศจรรย์ไปใช้ในการสร้างงานของตนและมีความน่าสนใจตรงที่ว่า งานสัจนิยมมหัศจรรย์ของนักเขียนต่างภูมิภาคล้วนมีลักษณะแตกต่างกันไปอย่างเห็นได้ชัด เช่นเมื่อเปรียบเทียบระหว่าง *Kafka on the Shore* ของฮารูกิ มูราคามิ ซึ่งเป็นชาวญี่ปุ่น และ *One Hundred Years of Solitude* ของกาเบรียล การ์เซีย มาร์เกซ ชาวละตินอเมริกัน จะพบว่า ในขณะที่เมืองมาคอนโดที่ใช้เป็นฉากหลังของเรื่องคือพื้นที่มหัศจรรย์ซึ่งผู้คนมีปฏิสัมพันธ์กับความแปลกประหลาดอย่างที่เห็นเป็นเรื่องธรรมดาสามัญ และ "ความจริง" ตามแบบสัจนิยมคือสิ่งที่ไหลบ่าเข้ามาจากโลกภายนอกแล้ว ฉากที่ใช้ใน *Kafka on the Shore* กลับเป็นโลกสัจนิยมของสังคมญี่ปุ่นยุคปัจจุบันที่ผู้คนยังคงตื่นตระหนกเมื่อมีปรากฏการณ์มหัศจรรย์เกิดขึ้น ความแตกต่างดังกล่าวนำไปสู่ประเด็นสำคัญสองประการ ประการแรกคือลักษณะสัจนิยมมหัศจรรย์ในงานของมูราคามิมีความแตกต่างไปจากนักเขียนละตินอเมริกันอย่าง กาเบรียล การ์เซีย มาร์เกซ และความแตกต่างนั้นสะท้อนให้เห็นถึงนัยยะสำคัญเกี่ยวกับความยืดหยุ่นของลักษณะสัจนิยมมหัศจรรย์รวมทั้งเอกลักษณ์ของสัจนิยมมหัศจรรย์ที่มูราคามินำมาปรับใช้ในผลงานของเขา ส่วนประเด็นต่อมาคือ เราย่อมไม่สามารถเข้าถึงความเป็นสัจนิยมมหัศจรรย์ของตัวบทได้อย่างถ่องแท้หากละเลยภูมิหลังทางวัฒนธรรมและสภาพสังคมซึ่งเป็นเสมือนกรอบที่คอยกำหนดทิศทางและความหมายให้กับความมหัศจรรย์ในตัวบทเหล่านั้นเสีย

ความแตกต่างของงานสัจนิยมมหัศจรรย์ในแต่ละภูมิภาคแสดงให้เห็นว่า สัจนิยมมหัศจรรย์เป็นรูปแบบการประพันธ์ที่มีความยืดหยุ่นสูง นักเขียนจากชาติต่างๆที่เผชิญกับสภาพสังคมและมีบริบททางวัฒนธรรมแตกต่างกันออกไปล้วนสามารถนำสัจนิยมมหัศจรรย์ไปปรับใช้เพื่อสะท้อนปัญหาที่แต่ละสังคมกำลังประสบอยู่ ทั้งยังสามารถนำเสนอในแง่มุมที่ลึกซึ้งและแปลกใหม่ไปจากรูปแบบการประพันธ์ที่มีอยู่เดิมอีกด้วย และเมื่อพิจารณาถึงการใช้ความมหัศจรรย์ในงานของฮารูกิ มูราคามิ ผู้ซึ่งอาจกล่าวได้ว่าเป็นนักประพันธ์ชาวญี่ปุ่นที่นำองค์ประกอบแบบสัจนิยมและมหัศจรรย์มาดำรงอยู่คู่กันเพื่อสะท้อนภาพสังคมสมัยใหม่ของญี่ปุ่น จะเห็นได้ว่าวัตถุประสงค์หลักของความมหัศจรรย์คือการสื่อถึงความรู้สึกของบุคคลที่บิดเบี้ยวแปรผันท่ามกลางสังคมเมืองที่สลับซับซ้อนมากขึ้นทุกที พร้อมกันนั้นก็แฝงการวิพากษ์ระบบที่ปฏิเสธความแตกต่างหลากหลายจนกลายเป็นการสร้างแรงกดดันให้กับสมาชิกในสังคม เมื่อวัตถุประสงค์ของการใช้ความมหัศจรรย์ในงานของมูราคามิไม่ได้

อ้างอิงอยู่กับการโต้กลับโลกทัศน์แบบเหตุผลนิยมและการสร้างอัตลักษณ์ให้กับท้องถิ่นของตน การสร้างองค์ประกอบในงานเขียนของเขาจึงมีเอกลักษณ์เฉพาะที่แตกต่าง กล่าวคือ ในบางครั้งความมหัศจรรย์ก็ถูกสร้างขึ้นโดยกระบวนการ Defamiliarization ซึ่งหมายถึงการนำเสนอแง่มุมมหัศจรรย์ที่แอบแฝงอยู่ในสิ่งธรรมดาสามัญ และในบางครั้งความมหัศจรรย์ก็ถูกสร้างขึ้นโดยอ้างอิงจากตำนานประจำถิ่นซึ่งมีสิ่งที่แสดงให้เห็นถึงอัตลักษณ์แบบญี่ปุ่นแอบแฝงอยู่ด้วย ทั้งนี้ การเลือกสร้างความมหัศจรรย์โดยใช้กลวิธีใดก็ตาม ขึ้นอยู่กับว่าความมหัศจรรย์ในรูปแบบใดจะสามารถนำเสนอแนวคิดที่ผู้เขียนต้องการจะสื่อได้ชัดเจนยิ่งกว่ากัน

ความมหัศจรรย์ที่เกิดขึ้นจากการเล่นล้อกับตรรกะแบบสัจนิยมอย่างปรากฏการณ์ฝนปลาหรือฝนปลิง และความมหัศจรรย์ที่ได้รับเค้าโครงมาจากวรรณคดีโบราณของญี่ปุ่นอย่างปรากฏการณ์วิญญาณที่ยังมีชีวิต ไม่เพียงแต่ชี้ให้เห็นว่ามูราคามิไม่มีรูปแบบตายตัวในการสร้างความมหัศจรรย์เท่านั้น แต่ยังสื่อถึงการไม่ยึดติดอยู่กับวัฒนธรรมใดวัฒนธรรมหนึ่งของตัวผู้เขียนด้วย ในขณะที่มูราคามิสร้างความมหัศจรรย์เพื่อท้าทายกรอบการรับรู้แบบสัจนิยมรวมทั้งนำเสนอแง่มุมของความแปลกประหลาดในสิ่งธรรมดาสามัญตามแนวคิดของ ฟรันซ์ โรห์ เขาก็ได้หยิบยกความเหนือจริงซึ่งปรากฏในเรื่องเล่าดั้งเดิมของญี่ปุ่นมานำเสนอใน *Kafka on the Shore* ด้วย โลกภายในตัวบทแสดงให้เห็นว่า หินธรรมดาก้อนหนึ่งอาจกลายสภาพเป็นประตูเชื่อมระหว่างสองโลกเมื่อถึงเวลาอันเหมาะสม และความเชื่อของชาวญี่ปุ่นที่ว่าบุคคลอาจกลายสภาพเป็นวิญญาณได้ทั้งที่ยังไม่ตายก็เกิดขึ้นจริง อาจกล่าวได้ว่า ความเป็นพหุวัฒนธรรมในตัวมูราคามิถูกสื่อผ่านลักษณะการสร้างความมหัศจรรย์ในผลงานของเขานั่นเอง ความเป็นสัจนิยมมหัศจรรย์และร่องรอยของวัฒนธรรมจากชาติต่างๆที่ผสมผสานกันอยู่ใน *Kafka on the Shore* จะปรากฏชัดเจนยิ่งขึ้นเมื่อหยิบยกประเด็นว่าด้วยกระบวนการสหบทขึ้นมาพิจารณา เนื่องจากมูราคามิได้กล่าวอ้างถึงตัวบทอื่นของนักเขียนอื่นอย่างหลากหลาย ในบทต่อไปซึ่งมุ่งวิเคราะห์การใช้สหบทในฐานะที่เป็นเครื่องมือช่วยสร้างความมหัศจรรย์นั้น ลักษณะที่มูราคามิสร้างความสัมพันธ์ระหว่าง *Kafka on the Shore* กับวรรณกรรมตะวันตกหลายชิ้นรวมทั้งวรรณคดีโบราณของญี่ปุ่นด้วยเช่นกันจะเป็นตัวอย่างที่แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนว่า อิทธิพลทั้งจากวัฒนธรรมตะวันตกและวัฒนธรรมประจำชาติมีส่วนร่วมกันประกอบสร้างความมหัศจรรย์ในตัวบทดังกล่าวอย่างไรบ้าง