บทที่ 3

ลักษณะสหบทภายในและสหบทภายนอกใน *Kafka on the Shore*

หากเชื่อตามแนวคิดที่ว่า ตัวบทเป็นพื้นที่เปิดซึ่งองค์ประกอบตลอดจนความหมายของตัวบทก่อนหน้าเข้ามาปะทะสังสันท์กันอย่างหลากหลาย และเราสามารถหาความหมายของวรรณกรรมจากการวิเคราะห์ลักษณะความสัมพันธ์ที่ผลงานชิ้นนั้นมีกับตัวบทก่อนหน้าแล้ว นวนิยายเรื่อง *Kafka on the Shore* ก็เป็นตัวอย่างที่ชัดเจนของแนวคิดดังกล่าว เนื่องจากเมื่อศึกษาตัวบทแล้วพบว่า องค์ประกอบทั้งในแบบเหนือจริงและสมจริงล้วนเคยมีปรากฏมาแล้วในวรรณกรรมเรื่องอื่นๆของนักเขียนอื่นที่ถูกประพันธ์ขึ้นก่อนหน้า และมูราคามิได้หยิบยกองค์ประกอบเหล่านั้นมาจัดวางลงในบริบทใหม่ ซึ่งนำไปสู่การนำเสนอแนวคิดที่แตกต่างจากตัวบทต้นทาง[1]อย่างเห็นได้ชัด

ไม่เพียงเท่านั้น การสร้างความมหัศจรรย์บนพื้นฐานของกระบวนการสหบทยังแสดงให้เห็นถึงพัฒนาการของตัวผู้เขียน ที่ถอยห่างออกจากขนบการสร้างความมหัศจรรย์ตามแนวแฟนตาสติก แฟนตาซี หรือลัทธิเหนือจริง แล้วเข้าใกล้ลักษณะของสัจนิยมมหัศจรรย์มากขึ้น เนื่องจากเมื่อนำองค์ประกอบเดียวกันจากตัวบทก่อนหน้าของมูราคามิเองมาเทียบเคียงกับตัวบทหลักพบว่า พรมแดนระหว่างองค์ประกอบแบบสมจริงและความมหัศจรรย์ถูกทำให้พร่าเลือนลงไป ซึ่งเป็นลักษณะเด่นของสัจนิยมมหัศจรรย์ที่หาไม่พบในรูปแบบการประพันธ์อื่น ในแง่นี้กระบวนการ สหบทที่ปรากฏใน *Kafka on the Shore* จึงไม่เพียงแต่มีบทบาทในการผลิตสร้างความหมายให้กับตัวบทหลักเท่านั้น แต่ยังเป็นเสมือนเครื่องชี้วัดที่ช่วยยืนยันสมมติฐานที่ว่า *Kafka on the Shore* คืองานในแนวสัจนิยมมหัศจรรย์อีกด้วย

3.1 แนวคิดพื้นฐานเกี่ยวกับสหบท

แนวคิดว่าด้วยสหบทตั้งอยู่บนพื้นฐานของความเชื่อที่ว่า อิทธิพลของบริบทแวดล้อมส่งผลโดยตรงต่อการผลิตสร้างความหมายภายในตัวบท และงานวรรณกรรมไม่ใช่ระบบสื่อความหมายแบบปิดซึ่งมีความเป็นอิสระในตัวเองและไม่ผูกโยงกับวาทกรรมหรือตัวบทภายนอกตามที่สำนักโครงสร้างนิยมเชื่อเช่นนั้น ตรงกันข้าม ความหมายภายในตัวบทกลับเชื่อมโยงอยู่กับตัวบทก่อนหน้า เนื่องจากแนวคิดตลอดจนองค์ประกอบของงานเขียนชิ้นใดก็ตามล้วนไม่มีความ

---

[1] หมายถึงตัวบทวรรณกรรมซึ่งถูกประพันธ์ขึ้นก่อนหน้าและส่งอิทธิพลมาถึงงานเขียนที่เกิดขึ้นในภายหลัง ซึ่งในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เรียกว่า "ตัวบทปลายทาง" (ดูเพิ่มเติม นพพร ประชากุล, 2543:175-177)

"เริ่มแรก" (Originality) อย่างแท้จริง เพราะย่อมจะถูกกล่าวถึงมาก่อนแล้วในวรรณกรรมชิ้นอื่น ดังนั้น การตีความตัวบทหลักจึงสามารถทำได้โดยการสืบหาสายสัมพันธ์กับตัวบทอื่นๆแล้วจึงย้อนกลับไปทำความเข้าใจตัวบทต้นทาง เพื่อนำมาเปรียบเทียบกับตัวบทหลักว่าองค์ประกอบหรือแนวคิดที่ตกทอดลงมานั้นได้ถูกปรับเปลี่ยนหรือหยิบยกมาใช้อย่างไรบ้าง

จูเลีย คริสเตวา เป็นผู้บัญญัติศัพท์คำว่า Intertextuality หรือสหบทขึ้นเป็นคนแรก โดยได้รับแนวคิดพื้นฐานมาจากมิคาอิล บัคติน (Mikhail Bakhtin) ผู้นำเสนอทฤษฎีเกี่ยวกับ Dialogism หรือ "เสียงอันหลากหลาย" บัคตินเชื่อว่าวรรณกรรมมีสถานะเป็นเหมือนพื้นที่ที่วาทกรรมตลอดจนความหมายและแนวคิดต่างๆไหลบ่าเข้ามาปะทะกันจนทำให้เกิดความหมายใหม่ซึ่งมีต้นเค้ามาจากสิ่งที่มีอยู่ก่อนแล้วนั่นเอง จูเลีย คริสเตวา นำพื้นแนวคิดดังกล่าวไปขยายความให้ชัดเจนยิ่งขึ้น กลายเป็นแนวคิดที่ว่าผลงานชิ้นต่างๆมีความสัมพันธ์โยงใยกันในลักษณะของเครือข่าย และไม่มีงานชิ้นใดจะหลีกเลี่ยงอิทธิพลของตัวบทอื่นได้พ้น ร่องรอยของตัวบทอื่นย่อมมีปรากฏให้เห็นในตัวบทหลักเสมอไม่ว่าผู้เขียนจะตั้งใจหรือไม่ก็ตาม ไม่เพียงเท่านั้น สิ่งที่เคยถูกกล่าวถึงในงานชิ้นก่อนหน้าล้วนมีอิทธิพลในการกำหนดทิศทางของความหมายเมื่อถูกนำมาเสนออีกครั้งในผลงานชิ้นปัจจุบัน

เฌราร์ด เฌอแน็ต (Gérard Genette) เป็นนักทฤษฎีวรรณกรรมที่ให้ความสนใจกับการจำแนกลักษณะสหบทออกเป็นประเภทต่างๆ สำหรับเฌอแน็ตแล้ว คำว่าสหบทตรงกับคำว่า "Transtextuality" ในภาษาอังกฤษ ซึ่งเขาได้นิยามไว้ว่าเป็นกระบวนการที่ตัวบทใดตัวบทหนึ่งก้าวข้ามพรมแดนของตนไปสัมพันธ์กับตัวบทอื่น ไม่ว่าความสัมพันธ์นั้นจะปรากฏให้เห็นอย่างเด่นชัดหรือแฝงเป็นนัยซ่อนเร้นไว้ก็ตาม

> [...] the textual transcendence of the text, which I have already defined roughly as "all that set the text in a relationship, whether obvious or concealed, with other texts" (Genette cited in Graham Allen, 2003:101).

ส่วนคำว่า Intertextuality นั้นได้กลายเป็นหนึ่งในรูปแบบของสหบทซึ่งสามารถแยกออกได้เป็นห้าประเภท ได้แก่ Intertextuality, Paratextuality, Metatextuality, Hypertextuality และ Architextuality

ลักษณะของสหบทประเภทแรกซึ่งเฌอแน็ตได้ใช้คำว่า Intertextuality ในการกล่าวถึงนั้นสื่อความหมายอย่างกว้างๆถึงกระบวนการใดก็ตามที่ทำให้ตัวบทสองเล่มขึ้นไปมีความสัมพันธ์กัน ไม่ว่าจะเป็นการปรากฏร่วมกันหรือการที่ร่องรอยของตัวบทหนึ่งซ้อนทับอยู่ใน

อีกตัวบทหนึ่ง[2] กลวิธีที่นำไปสู่ความสัมพันธ์ดังกล่าวตามที่เฌอแน็ตนำเสนอไว้มีอยู่ด้วยกันสามประการ ได้แก่ quotation (การยกข้อความจากตัวบทอื่นมาอ้างถึงในชิ้นงานของตนอย่างตรงไปตรงมา) allusion (การกล่าวถึงผลงานชิ้นอื่น) และ plagiarism (การนำแนวคิดหรือองค์ประกอบที่เคยปรากฏในตัวบทอื่นมาใช้ในผลงานของตน)

ลักษณะสหบทประเภทที่สองเฌอแน็ตได้บัญญัติชื่อเรียกว่า Paratextuality ซึ่งเกรแฮม อัลเลน (Graham Allen) ได้ขยายความไว้ว่าเป็นองค์ประกอบต่างๆที่ถูกจัดวางไว้เป็นส่วนนำก่อนจะเข้าสู่ตัวบทหลักและมีบทบาทในการกำหนดทิศทางตลอดจนควบคุมความเข้าใจของผู้อ่านที่มีต่อตัวบทหลัก

> The paretext, as Genette explains, marks those elements which lie on the threshold of the text which help to direct and control the reception of a text by its readers. This threshold consists of a *Peritext*, consisting of elements such as titles, chapter titles, prefaces and notes. It also includes an *Epitext* consisting of elements - such as interviews, publicity announcements, reviews by and addresses to critics, private letters and other authorial and editorial discussions – 'outside' of the text in question (Allen, 2003:103).

"ส่วนนำ" นี้สามารถแบ่งออกได้เป็นสองประเภทคือ Peritexts และ Epitexts Peritexts ประกอบไปด้วยชื่อเรื่อง ชื่อบท คำนำ และเชิงอรรถ ส่วน Epitexts จะประกอบด้วยบทสัมภาษณ์ คำประกาศต่อสาธารณะ บทวิจารณ์ จดหมายส่วนบุคคล รวมทั้งบทนำโดยผู้เขียนหรือบทบรรณาธิการ อาจสรุปได้ว่า paretext คือตัวบทที่เป็นส่วนประกอบและอยู่นอกขอบข่ายของตัวบทหลัก

สหบทประเภทที่สามตามแนวคิดของเฌอแน็ต หรือ Metatextuality ชี้ให้เห็นถึงความสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นจากกระบวนการวิจารณ์ ซึ่งเฌอแน็ตกล่าวไว้ว่าเป็นกลวิธีที่ช่วยเชื่อมตัวบทต่างๆเข้าด้วยกัน

---

[2] อ้างอิงจากนิยามของของเฌอแน็ตที่ว่า ...a relationship of copresence between two texts or among several texts [...] the actual presence of one text within another (Genette cited in Graham Allen, 2003:101).

> It (commentary) unites a given text to another, of which it speaks without necessarily citing it (without summoning it), in fact sometimes even without naming it (Genette cited in Graham Allen, 2003:103).

ตัวบทหลักที่บรรจุคำวิจารณ์ตัวบทอื่นไว้เรียกว่า Metatext ซึ่งมีความแตกต่างจากการอ้างถึง (Allusion) ในลักษณะที่ว่ากระบวนการ Metatextuality ไม่จำเป็นต้องกล่าวอ้างถึงภาพรวมของตัวบทต้นทางหรือหยิบยกถ้อยความภายในตัวบทนั้นมาอ้างถึงโดยตรง หรือแม้กระทั่งไม่ต้องเอ่ยชื่อของตัวบทที่ใช้วิจารณ์ก็ได้ หากแต่ต้องขยายความเนื้อหาของตัวบทหลัก ไม่ว่าจะเป็นในลักษณะของการให้อรรถาธิบายเพิ่มเติม วิเคราะห์นัยยะแฝง หรือวิจารณ์ในเชิงคุณค่า

Hypertextuality คือรูปแบบของสหบทประเภทที่สี่และมีความแตกต่างจาก Metatextuality ตรงที่ว่าไม่ใช่ความสัมพันธ์ที่เกิดจากกระบวนการวิจารณ์ หากแต่เป็นการสร้างความสัมพันธ์ในลักษณะใดก็ได้ที่เชื่อมโยงตัวบทหนึ่งเข้ากับตัวบทอื่น ดังที่ เฌอแน็ตกล่าวไว้

> "...any relationship uniting a text B (which I shall call *hypertext*) to an earlier text B (I shall, of course, call *hypotext*), upon which it is grafted in a manner that is not that of commentary" (Genette, 1977:5).

เฌอแน็ตกล่าวอย่างกว้างๆว่า ความสัมพันธ์ในแบบ Hypertextuality เกิดขึ้นจากการเชื่อมโยงระหว่างตัวบทหลังและตัวบทที่มีมาก่อนในลักษณะใดก็ได้ แต่ความสัมพันธ์นั้นจะต้องไม่เป็นไปในเชิงการให้ความเห็นหรือการวิจารณ์ตัวบทที่มีมาก่อน อัลเลนได้ขยายความแนวคิดของเฌอแน็ตเกี่ยวกับลักษณะของสหบทประเภทดังกล่าวไว้ว่า Hypertextuality คือความสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นเมื่อตัวบทที่มีมาก่อนกลายเป็น "แหล่งที่มาของความหมาย" ให้กับตัวบทรุ่นหลัง (a text which can be definitely located as a major source of signification for a text. (Allen, 2003:108)) "แหล่งที่มาของความหมาย" ในกรณีนี้อาจหมายถึง องค์ประกอบต่างๆที่ตัวบทต้นทางใช้สื่อความหมายไปในทิศทางใดทิศทางหนึ่งกลับมาปรากฏอีกครั้งในตัวบทหลัก หากผู้อ่านคุ้นเคยกับลักษณะการสื่อความหมายเช่นนั้นจากตัวบทต้นทางอยู่แล้วก็จะทำให้สามารถตีความตัวบทปลายทางได้ง่ายและชัดเจนยิ่งขึ้น อาจกล่าวโดยสรุปได้ว่าใจความสำคัญของสหบทประเภท Hypertextuality อยู่ที่ความเข้าใจตัวบทต้นทาง (Hypotext) ได้กลายเป็นส่วนสำคัญที่จะนำไปสู่การทำความเข้าใจตัวบทหลัก (Hypertext) สหบทประเภทดังกล่าวมักจะเป็นความสัมพันธ์ที่ผู้เขียนจงใจนำตัวบทหลักไปเชื่อมโยงกับตัวบทต้นทาง วรรณกรรมแนวล้อเลียน (Parody) ก็ถูกจัดให้อยู่ในประเภทนี้เช่นเดียวกัน

ประเภทของสหบทประการสุดท้ายคือ Architextuality ซึ่งหมายถึงความสัมพันธ์ระหว่างงานเขียนชิ้นต่างๆซึ่งเชื่อมโยงกันผ่านรูปแบบการประพันธ์ ลักษณะ Architextuality มีอิทธิพลต่อการตีความในแง่ที่ว่า นอกจากรูปแบบการประพันธ์จะเป็นเสมือนกรอบที่คอยกำหนดทิศทางของความหมายแล้ว ความสัมพันธ์ระหว่างตัวบทต่างๆที่อยู่ภายใต้กรอบการประพันธ์ลักษณะเดียวกันยังมีแนวโน้มที่จะส่งอิทธิพลถึงกัน ทั้งในแง่ของแนวคิดและองค์ประกอบได้เข้มข้นกว่าตัวบทที่มีรูปแบบการประพันธ์แตกต่างกันอีกด้วย เช่นใน *Kafka on the Shore* รูปแบบความมหัศจรรย์ที่ดำรงอยู่คู่กับความจริงซึ่งถือได้ว่าเป็นขั้วตรงข้าม ได้นำเสนอโลกทัศน์ใหม่ที่เน้นย้ำถึงความเป็นพหุและความหลากหลายของสิ่งต่างๆมากกว่าจะยึดมั่นในความคงที่ตายตัว โดยเฉพาะอย่างยิ่ง การรับรู้ว่าความจริงมีเพียงหนึ่งเดียว นัยยะแฝงที่มาพร้อมกับการผสานขั้วตรงข้ามระหว่างสัจนิยมและมหัศจรรย์นั้นได้ทำให้ความเหนือจริงใน *Kafka on the Shore* มีประสิทธิภาพในการวิพากษ์เรื่องเล่าแม่บทที่ต้องการสร้าง "ความจริงเพียงหนึ่งเดียว" จนกระทั่งเข้าไปกดทับ "ความจริง" จากแง่มุมอื่นๆที่แตกต่างหลากหลายออกไป

3.2 ลักษณะสหบทในงานของมูราคามิ

เจย์ รูบิน (Jay Rubin) ได้อ้างถึงความเห็นของ มาซาโอะ มิโยชิ นักวิจารณ์วรรณกรรมญี่ปุ่นที่มีต่อมูราคามิไว้อย่างน่าสนใจว่า มูราคามิเป็นเสมือน "นักลงทุน" ที่ให้ความสำคัญเฉพาะแรงบันดาลใจจากภายในตัวเองเท่านั้น จนกระทั่งไม่เคยเขียนสิ่งใดโดยอ้างอิงจากองค์ประกอบรูปแบบเก่าเลย

> Miyoshi regards Murakami as a cynical entrepreneur who never wrote a word out of any such old-fashioned motives as inspiration or inner impulse (Rubin, 2003:7)

มิโยชิมีความเห็นว่ามูราคามิคือนักเขียนรุ่นใหม่ที่ตัดขาดจาก "องค์ประกอบรูปแบบเก่า" โดยเฉพาะอย่างยิ่งเรื่องของแรงบันดาลใจหรือแรงผลักดันภายในที่มิโยชิกล่าวว่าเป็น "องค์ประกอบแบบสมัยเก่า" ที่ขาดหายไปจากงานของมูราคามิ หากพิจารณาจากตัวละครเอกที่มักจะมีความรู้สึกแปลกแยกจากสังคมและมีแนวโน้มที่จะปล่อยตัวเองไปตามกระแสของความเป็นไปรอบด้านโดยไม่คิดต้านทาน ก็อาจกล่าวได้ว่าคำกล่าวของมิโยชิไม่ผิดจากความเป็นจริงนัก แต่ถ้าหากใช้กรอบคิดว่าด้วยสหบทมาเป็นกรอบในการพิจารณา ก็จะพบว่าผลงานของมูราคามิไม่ได้ "ตัดขาด" จาก "องค์ประกอบแบบสมัยเก่า" ดังที่มิโยชิเชื่อเช่นนั้น

อาจกล่าวได้ว่า ผลงานหลายชิ้นของมูราคามิปรากฏองค์ประกอบของความเหนือจริงที่คล้ายคลึงกับงานของนักเขียนในยุคเมจิ ไม่ว่าผู้เขียนจะรู้ตัวหรือไม่ก็ตาม ซึ่งกลายเป็นเหตุผลแรกที่ช่วยสนับสนุนว่างานของเขาเป็นตัวอย่างสำคัญที่ชี้ให้เห็นถึงลักษณะสหบทในแง่มุมต่างๆ องค์ประกอบของความมหัศจรรย์ที่ปรากฏบ่อยครั้งในผลงานหลายชิ้นของมูราคามิอันได้แก่ โลกคู่ขนาน ตัวตนคู่ หญิงสาวที่หายไป และความสัมพันธ์ทางเพศท่ามกลางความมหัศจรรย์ ล้วนแล้วแต่เป็นองค์ประกอบที่ผู้ศึกษาวรรณกรรมญี่ปุ่นอาจได้พบเห็นมาแล้วจนชินตา

เมื่อผู้อ่านพบกับตัวอิงกลิง สัตว์ประหลาดครึ่งบกครึ่งน้ำมีกระดองคล้ายเต่าและอาศัยอยู่ในโลกใต้ดินบริเวณใจกลางกรุงโตเกียวซึ่งมูราคามิกล่าวถึงใน *Hard-Boiled Wonderland and the End of the World* ก็อาจจะทำให้หวนนึกไปถึงนวนิยายขนาดสั้นเรื่อง *Kappa* ของอากุตางาวะ เรียวโนะสุเกะ ซึ่งบอกเล่าเรื่องราวของชายผู้หนึ่งที่พลัดตกลงไปในหลุมแล้วพบว่าตนหลงเข้ามาในดินแดนของตัวกัปปะ สัตว์ประหลาดที่มีลักษณะเช่นเดียวกันกับตัวอิงกลิงที่มูราคามิกล่าวถึง ไม่เพียงเท่านั้น ทั้ง "ฉัน" จาก *Hard-Boiled Wonderland and the End of the World* และ "ผม" ตัวเอกของเรื่อง *Kappa* ก็ล้วนแล้วแต่มีเหตุให้ต้องพลัดลงไปในโลกใต้ดินก่อนที่จะได้เผชิญหน้ากับสัตว์ประหลาดทั้งสิ้น หรือใน *Kafka on the Shore* เมื่อนาคาตะเผชิญหน้ากับฝนปลิงที่โปรยปรายลงมาจากท้องฟ้า ก็มีความสอดคล้องกับนวนิยายเรื่อง *The Monk of Mount Koya* ของอิซูมิ เคียวกะ ผู้กำหนดให้พระหนุ่มซึ่งเป็นตัวละครเอกเดินทางเข้าไปในป่าแล้วก้าวล่วงเข้าสู่ดงปลิง นอกจากนี้ ตัวตนคู่ก็เป็นอีกองค์ประกอบหนึ่งที่มูราคามินิยมใช้และมีให้เห็นในผลงานของนักเขียนญี่ปุ่นยุคเมจิเช่นกัน เช่น ในเรื่อง "Scandal" ของเอนโดะ ชูซากุ ที่ตัวเอกของเรื่องถูกตามหลอกหลอนโดยชายแปลกหน้าซึ่งภายหลังค้นพบว่าเป็นตัวตนคู่ของเขาเอง หรือในเรื่อง "Cogwheels" ของอากุตางาวะ เรียวโนะสุเกะ ที่ "ปีศาจในเสื้อกันฝน" ซึ่งตัวละครเอกหวาดกลัวกลับกลายเป็นอีกด้านหนึ่งของตัวเขาเช่นเดียวกัน

บนพื้นฐานของการสังเกตและสำรวจเกี่ยวกับองค์ประกอบจากงานเขียนก่อนหน้าที่ส่งอิทธิพลลงมาถึงผลงานของมูราคามินี้ ได้นำไปสู่การศึกษาลักษณะสหบทภายในที่มุ่งแสดงให้เห็นว่า องค์ประกอบทั้งสี่ประการอันได้แก่ โลกคู่ขนาน ตัวตนคู่ หญิงสาวที่หายไป และความสัมพันธ์ทางเพศท่ามกลางความมหัศจรรย์ ไม่เพียงแต่เป็น "ลักษณะร่วม" ที่ผลงานหลายชิ้นของมูราคามิมีร่วมกันเท่านั้น แต่ยังเป็นองค์ประกอบที่เคยปรากฏมาแล้วในวรรณกรรมของนักเขียนญี่ปุ่นอื่นๆ การศึกษาเปรียบเทียบในประเด็นดังกล่าวจะช่วยพิสูจน์สมมติฐานที่ว่า แม้เค้าโครงขององค์ประกอบเหนือจริงนั้นๆจะยังคงเดิม แต่รายละเอียดบางประการที่เปลี่ยนไปใน *Kafka on the Shore* ได้แสดงให้เห็นว่าความเหนือจริงในนวนิยายเรื่องดังกล่าวก้าวออกห่างจากรูปแบบการ

ประพันธ์ประเภทอื่นๆเช่นแฟนตาสติกหรือลัทธิเหนือจริง และมีความสอดคล้องกับรูปแบบสัจนิยมมหัศจรรย์มากยิ่งขึ้น

ไม่เพียงเท่านั้น ลักษณะที่มูราคามิเองมักกล่าวอ้างถึงวรรณกรรมอื่นของนักเขียนจากชาติต่างๆอย่างหลากหลายในผลงานของเขาก็เป็นลักษณะสำคัญที่เน้นย้ำความเป็นสหบทให้ชัดเจนยิ่งขึ้น อีกทั้งยังเป็นตัวอย่างที่สามารถใช้กรอบทฤษฎีว่าด้วยสหบททั้งห้าประเภทตามแนวคิดของเฌอแน็ตมาอธิบายได้ด้วย ยกตัวอย่างเช่น การที่คาฟกาและโอซิมะหยิบยกเรื่องสั้น "In the Penal Colony" ของฟรันซ์ คาฟกาขึ้นมาวิจารณ์ทำให้เกิดกระบวนการสหบทแบบ Metatextuality หรือเมื่อปรากฏการณ์วิญญาณที่ยังมีชีวิตเกิดขึ้นกับมิสซาเอกิ ก็จะทำให้เกิดความสัมพันธ์แบบ Architextuality ขึ้นระหว่าง *Kafka on the Shore* และ *The Tale of Genji* เนื่องจากตัวบททั้งสองมีรูปแบบการประพันธ์ที่ผูกโยงอยู่กับความมหัศจรรย์ด้วยกันทั้งคู่ การนำเอาตัวบทของนักเขียนอื่นที่มูราคามิกล่าวอ้างถึงโดยตรงมาสืบหาร่องรอยหรืออิทธิพลที่ส่งลงมายังตัวบทหลักคือประเด็นศึกษาในหัวข้อที่ว่าด้วยสหบทภายนอกซึ่งมีความเชื่อมโยงกับประเด็นสหบทภายในตรงที่ว่ากระบวนการสหบททั้งสองล้วนแล้วแต่ชี้ให้เห็นถึงการปรับเปลี่ยนความเหนือจริงจากตัวบทต้นทางให้เป็นไปตามแนวทางของสัจนิยมมหัศจรรย์มากยิ่งขึ้นเมื่อปรากฏอีกครั้งในตัวบทหลัก ซึ่งจะนำไปสู่การยืนยันว่า *Kafka on the Shore* คืองานในแนวสัจนิยมมหัศจรรย์

การศึกษาลักษณะสหบทที่นำไปสู่ความเป็นสัจนิยมมหัศจรรย์จะเริ่มจากการวิเคราะห์กระบวนการสหบทภายในซึ่งมุ่งเน้นไปที่การสืบหาอิทธิพลจากตัวบทก่อนหน้าของมูราคามิเองแล้วจึงจะเข้าสู่ประเด็นศึกษาที่ว่าด้วยสหบทภายนอก อันเป็นการสืบหาสายสัมพันธ์ระหว่าง *Kafka on the Shore* และวรรณกรรมของนักเขียนอื่นที่มูราคามิหยิบยกมากล่าวอ้างถึงภายในตัวบทหลัก ทั้งนี้ก็เพื่อนำไปสู่การตอบคำถามที่ว่ากระบวนการสหบทได้แสดงให้เห็นถึงลักษณะสัจนิยมมหัศจรรย์ของวรรณกรรมเรื่องดังกล่าวได้อย่างไร และกระบวนการปรับเปลี่ยนความมหัศจรรย์จากรูปแบบของลัทธิเหนือจริง แฟนตาซี หรือแฟนตาสติก ไปสู่ความเป็นสัจนิยมมหัศจรรย์ได้แสดงให้เห็นถึงนัยยะสำคัญอะไรบ้าง

3.3 ลักษณะสหบทภายใน

องค์ประกอบมหัศจรรย์จากตัวบทก่อนหน้าที่มาปรากฏอีกครั้งใน *Kafka on the Shore* มีดังต่อไปนี้

3.3.1 โลกคู่ขนาน

องค์ประกอบเกี่ยวกับโลกคู่ขนานมีปรากฏให้เห็นอย่างหลากหลายในวรรณกรรมญี่ปุ่นที่นำเอาลักษณะเหนือจริงมาใช้ภายในตัวบท โดยเฉพาะอย่างยิ่งงานเขียนที่ถูกประพันธ์ขึ้นในยุคปฏิรูปเมจิ เป็นที่น่าสังเกตว่า ลักษณะของโลกคู่ขนานที่ปรากฏขึ้นในวรรณกรรมยุคนั้นจะแปรผันไปตามมุมมองของนักเขียนที่มีต่อกระแสแห่งความเป็นสมัยใหม่ ยกตัวอย่างเช่น ในตอนต้นของการปฏิรูปที่ชาวญี่ปุ่นยังคงเชื่อมั่นในการพัฒนาประเทศตามอย่างชาติตะวันตก มิยาซาวะ เคนจิ ได้ประพันธ์ผลงานในแนวแฟนตาซีเรื่อง *Night Train to the Stars* ขึ้น การที่เด็กชายผู้เป็นตัวเอกของเรื่องโดยสารรถไฟมหัศจรรย์ไปยังดาวดวงต่างๆเพื่อศึกษาความรู้และวิทยาการซึ่งเขาเชื่อว่าจะเป็นเครื่องมือปลดปล่อยตัวเองและครอบครัวออกจากความยากจนข้นแค้น ได้แสดงให้เห็นถึงการถวิลหาโลกใหม่ที่งดงามขึ้นได้ด้วยอานุภาพของวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี ลักษณะดังกล่าวเริ่มเลือนหายไปเมื่อญี่ปุ่นก้าวเข้าสู่ตอนกลางของการพัฒนาซึ่งผู้คนเริ่มตระหนักถึงผลเสียที่ติดมากับความเจริญมากยิ่งขึ้น และในช่วงรอยต่อระหว่างตอนปลายของยุคเมจิกับตอนต้นของยุคไทโชนั้นเองที่อากุตางาวะ เรียวโนะสุเกะ ประพันธ์นวนิยายขนาดสั้นชื่อ *Kappa* ขึ้น ตัวละครเอกได้พลัดหลงเข้าไปในดินแดนของตัวกัปปะซึ่งมีความเจริญทัดเทียมกับโลกมนุษย์ทุกประการ ทว่าความไร้แก่นสารตลอดจนความแปลกประหลาดที่ตัวเอกได้ประสบก็เป็นเสมือนภาพล้อเลียนของโลกความจริงที่ผู้เขียนมองว่าไร้แก่นสารไม่แพ้กัน เสียงคร่ำครวญของตัวเอกในตอนจบที่กลายเป็นคนไข้โรคจิตและปรารถนาจะกลับไปยัง Kappa land อีกครั้งสะท้อนให้เห็นว่า โลกความจริงที่ถูกวิทยาศาสตร์แปลงโฉมไปแล้วไม่ใช่สถานที่ที่เหมาะแก่การใช้ชีวิตอยู่อีกต่อไป และดูเหมือนว่าการกลับไปอยู่ร่วมกับอมนุษย์เช่นตัวกัปปะยังเป็นสิ่งที่พึงปรารถนามากยิ่งกว่า

เมื่อองค์ประกอบเกี่ยวกับโลกคู่ขนานตกทอดลงมาถึงผลงานในยุคร่วมสมัย ลักษณะของการวิพากษ์ความเป็นสมัยใหม่ก็ถูกพัฒนาให้มีความสลับซับซ้อนมากยิ่งขึ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งการสร้างโลกคู่ขนานให้เป็นพื้นที่แห่งอุดมคติ (Utopia) หรืออาณาบริเวณแห่งความเลวร้าย (Dystopia) นาเปียร์ (1996:143) ได้นำเสนอนัยยะเกี่ยวกับการสร้างโลกคู่ขนานไว้ว่า หากผู้เขียนสร้างพื้นที่แห่งอุดมคติขึ้นภายในตัวบท ย่อมหมายความว่าผู้เขียนกำลังชี้ให้เห็นถึงความบกพร่องบางประการของสังคมจริงและ "ภาพด้านกลับ" ของโลกภายในตัวบทก็เป็นเสมือนข้อเสนอแนะที่ผู้เขียนใช้บ่งชี้ว่าเราควรจะเปลี่ยนแปลงสังคมปัจจุบันไปในทิศทางใด ในทางกลับกัน หากโลกคู่ขนานเป็นไปตามแบบของ Dystopia นั่นหมายความว่าผู้เขียนกำลังส่งคำเตือนมายังผู้อ่านเนื่องจากมีความเป็นไปได้ว่าโลกในปัจจุบันอาจเปลี่ยนแปลงไปเป็นพื้นที่แห่งความเลวร้ายดังเช่นที่ปรากฏภายในตัวบท

องค์ประกอบเกี่ยวกับการสร้างโลกคู่ขนานปรากฏเช่นกันในงานเขียนหลายชิ้นของมูราคามิและมีความน่าสนใจตรงที่ว่า โลกคู่ขนานนั้นมักจะไม่สามารถจำแนกออกเป็นพื้นที่ในอุดมคติหรือเป็นอาณาบริเวณแห่งความเลวร้ายได้อย่างชัดเจน เนื่องจากภายใต้ฉากหน้าของโลกอุดมคติอันสวยงามนั้นมักจะมีความโหดร้ายและการกดขี่แอบแฝงอยู่ ดังเช่นที่ปรากฏในนวนิยายเรื่อง *Hard-Boiled Wonderland and the End of the World* เมื่อพิจารณาจากความเป็นไปที่เกิดขึ้นภายในโลกแต่ละใบแล้วจะพบกับความแตกต่างอย่างเห็นได้ชัด กล่าวคือ โลกใบที่หนึ่งซึ่งภายในตัวบทเรียกว่า "Hard-Boiled Wonderland" นั้นเต็มไปด้วยความรุนแรงที่เกิดจากการแย่งชิงข้อมูลระหว่างสององค์กรหลักคือแฟกตอรี (Factory) และซิสเต็ม (System) การขับเคี่ยวกันระหว่างสององค์กรดังกล่าวดำเนินไปจนถึงขั้นที่ว่า ซิสเต็มสามารถนำมนุษย์มาใช้เป็นตัวอย่างการทดลองทางวิทยาศาสตร์เพื่อหาวิธีการเข้ารหัสข้อมูลที่มีประสิทธิภาพสูงสุด ในขณะที่แฟกตอรีเองก็พร้อมจะก่ออาชญากรรมทุกชนิดเพื่อโจรกรรมข้อมูล เมื่อเปรียบเทียบกับ "The End of the World" ซึ่งเป็นโลกอีกใบหนึ่งที่ดำรงอยู่ภายในจิตสำนึกของตัวเอกแล้ว "Hard-Boiled Wonderland" ก็น่าจะมีสถานะเป็นบริเวณแห่งความเลวร้าย (Dystopia) เนื่องจาก "The End of the World" นั้นเต็มไปด้วยความเงียบสงบ ประชาชนที่อาศัยอยู่ภายในเขตกำแพงล้อมต่างไม่เคยกระทำความรุนแรงต่อกันไม่ว่าจะในลักษณะใด เช่นเดียวกับที่พวกเขาไม่มีความโลภ ความเห็นแก่ตัว หรือความโกรธแค้น แต่อย่างไรก็ตาม ภายหลังตัวบทก็ได้แสดงให้เห็นว่าแท้จริงแล้วความเป็นไปภายใน "มหานคร" นั้นแฝงไปด้วยความกดขี่ที่ระบบกระทำต่อผู้ซึ่งอยู่ใต้ระบบไม่แตกต่างจากโลกอีกใบเลยแม้แต่น้อย เนื่องจากการที่ผู้คนไม่ทำร้ายกันเป็นเพราะพวกเขาปราศจากความรู้สึก "มหานคร" กำหนดให้คนที่จะเข้ามาพักอาศัยภายในเขตกำแพงเมืองต้องกำจัด "จิต" หรืออัตลักษณ์ของตนด้วยการตัดเงาของบุคคลนั้นทิ้งและปล่อยให้ตายลง เศษเสี้ยวของอัตลักษณ์ที่ปลิวกระจัดกระจายในอากาศจะถูกยูนิคอร์นดูดซับเข้าไป กลายเป็นน้ำหนักที่สัตว์เหล่านั้นต้องแบกรับจนกว่าจะตายลง ส่วนบุคคลที่ยังคงมีร่องรอยของอัตลักษณ์หลงเหลืออยู่ก็จะถูกขับไล่ให้เข้าไปอาศัยอยู่ในป่า ความสมบูรณ์แบบที่ตั้งอยู่บนพื้นฐานของการปัดสิ่งไม่พึงประสงค์ลงไปให้ผู้ที่อ่อนแอแบกรับรวมทั้งการกีดกันบุคคลที่มีความแตกต่างออกไปคือแง่มุมของการกดขี่ที่แฝงอยู่ใน "The End of the World" ซึ่งในตอนต้นดูราวกับจะเป็นพื้นที่ในอุดมคติ (Utopia) ด้วยเหตุนี้จึงอาจกล่าวได้ว่าการสร้างโลกคู่ขนานที่ปรากฏใน *Hard-Boiled Wonderland and the End of the World* มีความซับซ้อนจนเกินกว่าจะจัดเข้ากรอบของแนวคิดที่ว่าด้วยโลกอุดมคติและโลกแห่งความเลวร้ายได้ และพร้อมกันนั้นก็แสดงให้เห็นถึงแนวโน้มในการสร้างโลกคู่ขนานของมูราคามิที่เป็นไปในลักษณะของการเลื่อนไหลออกจากกรอบทฤษฎีมากกว่าจะเป็นไปตามแบบแผนที่เคยมีอยู่เดิม

เมื่อองค์ประกอบเกี่ยวกับโลกคู่ขนานปรากฏขึ้นอีกครั้งใน *Kafka on the Shore* ลักษณะเลื่อนไหลดังกล่าวก็ยังคงอยู่ แต่แตกต่างตรงที่ว่าความเลื่อนไหลไม่ได้เกิดจากการ

สอดแทรกแง่มุมของความเลวร้ายเข้าไปในพื้นที่ที่ดูราวกับว่าเป็นโลกในอุดมคติดังที่ปรากฏใน *Hard-Boiled Wonderland and the End of the World* หากแต่อยู่ที่การแสดงให้เห็นว่าสิ่งที่เกิดขึ้นภายในโลกสัจนิยมสามารถเหลื่อมซ้อนกับความเป็นไปภายในโลกมหัศจรรย์ได้ และการเหลื่อมซ้อนนั้นนอกจากจะแสดงให้เห็นถึงการผสมผสานกันอย่างสลับซับซ้อนของความจริงหลากหลายรูปแบบตามแนวสัจนิยมมหัศจรรย์แล้ว ยังตอกย้ำให้เห็นว่าโลกภายใน *Kafka on the Shore* คืออาณาบริเวณที่ปราศจากความจริงเพียงหนึ่งเดียวให้ยึดถืออีกด้วย นัยยะดังกล่าวแฝงอยู่ในการปรากฏกายของมิสซาเอกิวัยสิบห้าปีผู้ซึ่งมีสถานะเป็นวิญญาณเมื่อดำรงอยู่ในโลกสัจนิยม ทว่าเมื่อคาฟกาก้าวล่วงเข้าสู่หมู่บ้านมหัศจรรย์แล้วเขากลับได้พบเธอในรูปลักษณ์ของเด็กสาวผู้มีเลือดเนื้อ ในแง่หนึ่งมิสซาเอกิในวัยสิบห้าเป็นตัวละครที่เล่นล้ออยู่กับความจริงและความลวงเนื่องจากการดำรงอยู่ของเธอทำให้เส้นแบ่งระหว่างทั้งสองขั้วพร่าเลือนลงไป เมื่ออยู่ในโลกสัจนิยม เธอมีสถานะเป็นภาคมหัศจรรย์ที่แอบแฝงอยู่เบื้องหลังมิสซาเอกิผู้เป็นหญิงวัยห้าสิบ และการปรากฏกายของเธอในห้องนอนของคาฟกานั้นก็ทำให้กรอบคิดเกี่ยวกับความจริงตามแบบสัจนิยมถูกตั้งคำถาม อาจกล่าวได้ว่า มิสซาเอกิในวัยสิบห้าเป็นเสมือนภาพบุคลาธิษฐานของ "ความจริง" อีกรูปแบบหนึ่งที่แตกต่างไปจากความจริงตามแบบสัจนิยม เนื่องจากเป็นความจริงที่ผสมผสานความกำกวมลงไปและมีลักษณะไม่คงที่ เมื่อปรากฏขึ้นในโลกสัจนิยม มิสซาเอกิวัยสิบห้าคือวิญญาณล่องลอยซึ่งความเปิดกว้างของตัวบททำให้สามารถตีความได้ในหลายแง่มุม เธออาจเป็นเพียงจินตภาพของคาฟกา เป็นสิ่งลึกลับเหนือธรรมชาติ หรือเป็นความมหัศจรรย์ที่เกิดขึ้นจริง แต่เมื่ออยู่ในหมู่บ้านมหัศจรรย์ เธอกลับกลายเป็นเด็กสาวธรรมดาคนหนึ่งที่ดำรงอยู่อย่างเป็นธรรมชาติ การปรากฏขึ้นของมิสซาเอกิวัยสิบห้าในโลกทั้งสองใบนั้นทำให้เห็นปฏิสัมพันธ์ของโลกคู่ขนานในลักษณะที่ว่า "ความจริง" ที่แตกต่างกันจากสองอาณาบริเวณสามารถเลื่อนไหลมาผสมผสานกันได้ทุกเมื่อ และลักษณะดังกล่าวทำให้โลกภายใน *Kafka on the Shore* เป็นพื้นที่ที่เราไม่อาจชี้ชัดตัดสินได้เลยว่าสิ่งใดคือความจริงและสิ่งใดคือความลวง

นอกเหนือจากความเลื่อนไหลแล้ว โลกคู่ขนานใน *Kafka on the Shore* ยังปรากฏลักษณะอีกหลายประการที่สอดคล้องกับลักษณะสัจนิยมมหัศจรรย์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการสร้างโลกใบที่หนึ่งให้เป็นภาพแทนที่ตรงไปตรงมาของโลกสัจนิยม ซึ่งผู้คนยังคงแตกตื่นเมื่อได้ประสบกับความมหัศจรรย์ และกำหนดให้โลกใบที่สองเป็นบริเวณแห่งความแปลกประหลาด ซึ่งในที่นี้ไม่ได้หมายความว่าหมู่บ้านมหัศจรรย์ใน *Kafka on the Shore* จะเต็มไปด้วยเรื่องราวเหนือธรรมชาติในทางกลับกัน ผู้อ่านจะได้พบอิทธิพลของโลก สัจนิยมผ่านสิ่งประดิษฐ์ทางวิทยาศาสตร์เช่น เครื่องรับโทรทัศน์หรือตู้เย็นซึ่งยังมีอยู่ในหมู่บ้านมหัศจรรย์ คุณลักษณ์ของสัจนิยมมหัศจรรย์ที่ปรากฏบนพื้นที่ดังกล่าวคือ ความพร่าเลือนของพรมแดนที่ใช้จำแนกสิ่งต่างๆออกจากกัน เมื่อทหารนิรนามสองนายกล่าวกับคาฟกาว่าเวลาไม่ใช่ปัจจัยสำคัญในหมู่บ้านมหัศจรรย์ ("...time isn't much

of a factor here." (Murakami, 2005:436)) ผู้อ่านจะได้พบกับพื้นที่ซึ่งกระแสของเวลาบิดผันไปจากที่ปรากฏในโลกสัจนิยม หรือในตอนที่มิสซาเอกิบอกเล่าเกี่ยวกับการรับรู้อัตลักษณ์ของผู้คนในหมู่บ้านมหัศจรรย์ ลักษณะที่ตัวละครกล่าวว่าตัวตนของเธอและผู้อื่นหลอมรวมกันเป็นหนึ่งจนไม่มี "ความเป็นอื่น" อีกต่อไปนั้น แสดงให้เห็นถึงการรับรู้อัตลักษณ์ในรูปแบบใหม่ซึ่งต่างออกไปจากโลกสัจนิยมที่เชื่อว่าอัตลักษณ์เป็นเรื่องเฉพาะบุคคลและไม่อาจเหลื่อมซ้อนกับใครได้ ไม่เพียงเท่านั้น การกลับมาของมิสซาเอกิผู้ตายจากไปแล้วในโลกสัจนิยมยังช่วยยืนยันถึงสถานะของหมู่บ้านมหัศจรรย์ซึ่งปราศจากพรมแดนระหว่างความเป็นและความตาย พรมแดนของเวลา อัตลักษณ์ และความเป็น-ความตาย ที่พร่าเลือนลงไปในหมู่บ้านมหัศจรรย์ ทำให้การสร้างโลกคู่ขนานใน *Kafka on the Shore* ตั้งอยู่บนพื้นฐานของขนบการสร้างตามแบบสัจนิยมมหัศจรรย์ กล่าวคือ โลกใบที่หนึ่งคือภาพจำลองของโลกภายนอกตัวบทที่เป็นองค์ประกอบสัจนิยมของเรื่อง ส่วนโลกใบที่สองคืออาณาบริเวณที่สะท้อนให้เห็นถึงความไร้ประสิทธิภาพในการจำแนกสิ่งต่างๆ ออกจากกันตามแบบสัจนิยม ซึ่งเป็นหน้าที่ของความเหนือจริงในงานเขียนแนวสัจนิยมมหัศจรรย์

ความเป็นสัจนิยมมหัศจรรย์จะปรากฏเด่นชัดมากยิ่งขึ้นเมื่อนำ *Kafka on the Shore* ไปเทียบเคียงกับตัวบทก่อนหน้าของมูราคามิซึ่งส่งอิทธิพลของการสร้างโลกคู่ขนานลงมาถึงตัวบทหลัก เส้นแบ่งระหว่างโลกความจริงและโลกมหัศจรรย์ซึ่งเคยมีขอบเขตที่ค่อนข้างชัดเจนจากตัวบทก่อนหน้าพร่าเลือนลงไปอย่างเห็นได้ชัด ไม่เพียงเท่านั้นการดำรงอยู่ของโลกคู่ขนานที่ยังไม่ชัดเจนเป็นรูปธรรมในตัวบทอื่นดังเช่นที่ปรากฏในตัวบทหลัก ก็ยืนยันได้เป็นอย่างดีถึงพัฒนาการของผู้เขียนที่ถอยห่างจากการสร้างความมหัศจรรย์ในรูปแบบอื่นแล้วเข้าใกล้ความเป็นสัจนิยมมหัศจรรย์มากยิ่งขึ้น

3.3.1.1 *Dance Dance Dance*: โลกมหัศจรรย์ที่ดำรงอยู่ในความจริง "ส่วนบุคคล"

Dance Dance Dance เป็นตัวบทที่มูราคามิประพันธ์ขึ้นแรกสุดเมื่อเทียบกับ *Hard-Boiled Wonderland and the End of the World* และ *Kafka on the Shore* ซึ่งปรากฏองค์ประกอบเกี่ยวกับโลกคู่ขนานเช่นเดียวกัน พื้นที่มหัศจรรย์ซึ่งแฝงตัวอยู่ท่ามกลางโลกสัจนิยมทำให้ดูราวกับว่าโลกคู่ขนานในนวนิยายเรื่องดังกล่าวมีความสอดคล้องกับลักษณะสัจนิยมมหัศจรรย์ ทว่าเมื่อพิจารณาต่อไปถึงลักษณะที่อาณาบริเวณมหัศจรรย์มีสถานะเป็น "โลกเฉพาะตัว" ซึ่งมีเพียงกลุ่มตัวละครหลักเท่านั้นที่เข้าถึงได้จึงทำให้ต้องหันมาพิจารณาประเด็นข้างต้นด้วยความรอบคอบมากยิ่งขึ้น

Dance Dance Dance บอกเล่าเรื่องราวของโบคุ[3]ผู้ออกตามหากีกิ เพื่อนหญิงของเขาที่หายตัวไปนานนับปี และการเดินทางครั้งนี้ได้นำพาตัวเอกไปประสบกับความมหัศจรรย์นานัปการ โบคุมุ่งหน้าไปยังโรงแรมโลมาอันเป็นสถานที่สุดท้ายซึ่งทั้งสองได้ใช้เวลาอยู่ร่วมกันก่อนที่กีกิจะหายตัวไปอย่างไร้ร่องรอย ทว่าเมื่อเดินทางไปถึงโบคุก็ต้องตะลึงงันด้วยความประหลาดใจ เนื่องจากโรงแรมโลมาอันเก่าครึและทรุดโทรมนั้นได้เปลี่ยนเป็นโรงแรมห้าดาวโอ่โถงที่มีเครื่องอำนวยความสะดวกครบครัน โบคุตัดสินใจเข้าพักในโรงแรมนั้นและค้นพบความจริงที่ว่า โรงแรมโลมาเก่ามิได้หายไปไหน หากแต่แอบแฝงเป็นส่วนหนึ่งของโรงแรมโลมาใหม่นั่นเอง ไม่เพียงเท่านั้น เมื่อลิฟต์พาเขาไปยังชั้นสิบหกซึ่งไม่ปรากฏอยู่ในแผนผังของโรงแรม เขายังได้พบกับมนุษย์แกะผู้คอยชี้นำว่าโบคุสมควรทำอย่างไรท่ามกลางเหตุการณ์แปลกประหลาดที่ดูเหมือนจะมหัศจรรย์มากขึ้นเรื่อยๆ

ในแง่หนึ่ง ลักษณะที่โรงแรมโลมาเก่าซึ่งเป็นอาณาบริเวณแห่งความมหัศจรรย์แฝงอยู่ภายใต้โรงแรมโลมาใหม่อันมีความเป็นสัจนิยมอย่างเห็นได้ชัดนั้น มีความคล้ายคลึงกับลักษณะของ Magic Realism ซึ่งบาวเวอร์ส (2004:16) นำเสนอว่าใช้สื่อถึงแนวคิดเกี่ยวกับความจริงและความมหัศจรรย์ซึ่งมีต้นกำเนิดมาจากทฤษฎีทัศนศิลป์ของฟรันซ์ โรห์ Magic Realism เชื่อว่าภายใต้ความธรรมดาสามัญของชีวิตประจำวันหรือสิ่งที่เราพบเห็นจนคุ้นตานั้น แท้จริงแล้วมีแง่มุมของความมหัศจรรย์แฝงตัวอยู่ และถือเป็นพันธกิจของศิลปินที่ต้องนำเสนอ "ความมหัศจรรย์แฝง" ให้ปรากฏเด่นชัดขึ้นต่อสายตาของผู้ชม นอกจากนี้ การที่โบคุโดยสารลิฟต์ไปยังชั้นสิบหกแล้วก้าวล่วงเข้าไปในอาณาบริเวณมหัศจรรย์ก็ยิ่งตอกย้ำว่า พื้นที่มหัศจรรย์และพื้นที่สัจนิยมมีปฏิสัมพันธ์กันผ่านการก้าวข้ามพรมแดนของตัวเอก โรงแรมโลมาเก่าและโรงแรมโลมาใหม่ดำรงอยู่ร่วมกันในลักษณะของเหรียญที่มีสองด้านซึ่งเพียงพลิกฝ่ามือกลับก็จะได้พบกับอีกด้านหนึ่งที่แตกต่างไปจากด้านที่คุ้นตาโดยสิ้นเชิง

หากการวิเคราะห์จำกัดอยู่แค่เพียงประเด็นเกี่ยวกับการซ้อนทับกันระหว่างโลกความจริงและพื้นที่มหัศจรรย์ก็อาจทำให้ได้ข้อสรุปที่ว่า โลกคู่ขนานใน *Dance Dance Dance* เกิดขึ้นบนพื้นฐานของตรรกะแบบสัจนิยมมหัศจรรย์ แต่อย่างไรก็ตาม ลักษณะของพื้นที่มหัศจรรย์ซึ่งมีเพียงกลุ่มตัวละครหลักเท่านั้นที่เข้าไปสัมผัสได้ ทำให้สถานะของความเป็น "Material Reality" หรือความจริงในเชิงวัตถุวิสัยของพื้นที่ดังกล่าวลดน้อยลงไป และเป็นผลให้การสร้างโลกคู่ขนานใน *Dance Dance Dance* ลอยห่างออกจากความเป็นสัจนิยมมหัศจรรย์ บาวเวอร์ส (2004:24) ได้นำเสนอลักษณะของความเหนือจริงในงานแนวสัจนิยมมหัศจรรย์ไว้ว่า ปรากฏการณ์แปลก

---

[3] สรรพนามบุรุษที่หนึ่งในภาษาญี่ปุ่น ใช้ในโอกาสไม่เป็นทางการ

ประหลาดที่เกิดขึ้นต้องมีความเป็น Material Reality หรือเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นจริงในขั้นที่เห็นเป็นรูปธรรมจับต้องได้ ซึ่งหมายความว่าบุคคลทั่วไปย่อมสัมผัสและเข้าถึงปรากฏการณ์นั้นผ่านอายตนะทั้งห้าได้โดยไม่ต้องใช้สัมผัสพิเศษ ทว่าลักษณะที่มีเพียงโบคุและยูมิโยชิ หญิงสาวคนใหม่ที่ก้าวเข้ามาร่วมรับรู้ประสบการณ์มหัศจรรย์เท่านั้นที่สามารถก้าวเข้าไปพบกับมนุษย์แกะในโรงแรมโลมาเก่าก็ชวนให้ตีความได้ว่าพื้นที่มหัศจรรย์ใน *Dance Dance Dance* ไม่ได้ปรากฏขึ้นเป็นความจริงในเชิงวัตถุวิสัยซึ่งบุคคลทั่วไปรับรู้ได้อย่างเป็นสากล ลักษณะดังกล่าวสวนทางกับความเหนือจริงตามแบบสัจนิยมมหัศจรรย์อย่างเห็นได้ชัด

การปรากฏขึ้นอย่างเป็นรูปธรรมจับต้องได้ของเหตุการณ์แปลกประหลาดมิได้หมายความว่าสัจนิยมมหัศจรรย์จะเป็นแนวคิดที่ยึดมั่นในความมีประสิทธิภาพของประสาทสัมผัสทั้งห้าในการใช้เข้าถึงความจริง ท่ามกลางคำบรรยายแม่บทของสัจนิยมที่ว่าเหตุการณ์ซึ่งไม่สามารถอธิบายได้ด้วยระบบเหตุผลย่อมไม่อาจเกิดขึ้นได้จริง ความมหัศจรรย์มีบทบาทในการชี้ให้เห็นว่าคำอธิบายเกี่ยวกับการเข้าถึงและรับรู้ความจริงตามแบบสัจนิยมไม่ได้ถูกต้องที่สุด เมื่อเป็นเช่นนี้ ยิ่งเหตุการณ์มหัศจรรย์ปรากฏขึ้นอย่างชัดเจนเป็นรูปธรรมมากเพียงไร ข้ออ้างของสัจนิยมที่ว่าความมหัศจรรย์เกิดขึ้นได้เฉพาะในห้วงจินตนาการ โลกความฝัน หรือเกิดจากสภาพจิตที่บิดเบี้ยวจนทำให้การรับรู้ "ความจริง" ผิดแปลกไปเท่านั้นก็จะถูกโต้กลับ พร้อมกับที่ความไร้ประสิทธิภาพของกระบวนทัศน์แบบสัจนิยมปรากฏเด่นชัดยิ่งขึ้น

3.3.1.2 *Hard-Boiled Wonderland and the End of the World*: โลกมหัศจรรย์ที่ดำรงอยู่ในจิตสำนึก

หากโลกคู่ขนานใน *Dance Dance Dance* ห่างไกลจากความเป็นสัจนิยมมหัศจรรย์เพราะโลกใบที่มีลักษณะของความเหนือจริงไม่ปรากฏชัดเจนเป็นรูปธรรมเท่าที่ควรแล้ว โลกมหัศจรรย์ใน *Hard-Boiled Wonderland and the End of the World* ก็หลุดออกจากขอบข่ายของสัจนิยมมหัศจรรย์และก้าวเข้าสู่ความเป็นลัทธิเหนือจริงอย่างเห็นได้ชัด เนื่องจากโลกมหัศจรรย์มีอยู่จริงเฉพาะในจิตสำนึกของตัวละครเท่านั้น อีกทั้งโลกใบที่หนึ่งซึ่งสมควรจะเป็นบริเวณสัจนิยมก็ถูกสร้างขึ้นตามตรรกะที่ปรากฏในนวนิยายวิทยาศาสตร์ กล่าวคือ ความเหนือจริงทั้งหลายที่ปรากฏขึ้นไม่ได้ทำหน้าที่วิพากษ์กรอบความคิดแบบสัจนิยม ตรงกันข้าม ความเหนือจริงเหล่านั้นกลับช่วยตอกย้ำความทรงอานุภาพของวิทยาศาสตร์ซึ่งมีบทบาทสำคัญในการประกอบสร้างแนวคิดสัจนิยมขึ้น อาจกล่าวโดยสรุปได้ว่า ทั้งความมหัศจรรย์ที่ปรากฏขึ้นในห้วงสำนึกเฉพาะบุคคลและความมหัศจรรย์ที่อธิบายได้ด้วยกฎอันสลับซับซ้อนของวิทยาศาสตร์ล้วนไม่ใช่ลักษณะของความเหนือจริงตามแบบสัจนิยมมหัศจรรย์ทั้งสิ้น

Hard-Boiled Wonderland and the End of the World เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับโลกในอนาคตซึ่งถูกครอบงำด้วยอิทธิพลขององค์กรหลักคือซิสเต็ม (System) และแฟกตอรี (Factory) ซิสเต็มเป็นองค์กรซึ่งทำหน้าที่นำข้อมูลอันมีค่ามหาศาลไปเข้ารหัสเพื่อป้องกันการถูกโจรกรรม บุคคลผู้ทำหน้าที่สร้างรหัสป้องกันข้อมูลเรียกว่าแคลคิวเท็ก ส่วนแฟกตอรีเป็นหน่วยงานนอกกฎหมายที่มุ่งโจรกรรมข้อมูลเหล่านั้น โดยมีเซมิโอเท็กเป็นผู้ทำหน้าที่ดังกล่าว ตัวเอกของเรื่องเป็นแคลคิวเท็กผู้ถูกนำตัวไปทดลองติดตั้งวงจรในสมองเพื่อค้นหาวิธีการเข้ารหัสที่มีประสิทธิภาพสูงสุด ทว่าผลจากการติดตั้งดังกล่าวกลับทำให้สมองของเขาสร้างโลกอีกใบหนึ่งขึ้นมาในจิตสำนึกของตัวเอง และเมื่อวงจรต่างๆต่อเชื่อมกันอย่างสมบูรณ์ตัวเอกจะต้องหลุดเข้าไปอาศัยอยู่ในโลกจิตสำนึกนั้นตลอดกาล

พื้นที่ภายในตัวบทแบ่งออกเป็นสองส่วนใหญ่ๆอันประกอบไปด้วยบริเวณที่เรียกว่า Hard-Boiled Wonderland เรื่องเล่าในส่วนนี้จะถูกถ่ายทอดผ่านมุมมองของ "วาตาชิ"[4] ความเหนือจริงต่างๆไม่ว่าจะเป็นการเดินทางลงไปยังห้องทดลองใต้ดินของศาสตราจารย์สติเฟื่อง การ "สับคละ" ข้อมูลภายในสมองของตัวเอก หรือการผจญภัยฝ่าอมนุษย์ครึ่งบกครึ่งน้ำอย่างพวกอิงกลิง[5] ล้วนเกิดขึ้นจริงอย่างเป็นรูปธรรมและสามารถเข้าถึงได้ด้วยประสาทสัมผัสทั้งห้า ทว่าตรรกะที่เป็นฐานในการสร้างความมหัศจรรย์กลับผูกโยงอยู่กับความก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์ซึ่งสรรสร้างสิ่งที่ดูเหลือเชื่อให้เกิดมีขึ้นจริงได้ ด้วยเหตุนี้ ความมหัศจรรย์ซึ่งเป็นผลผลิตจากวิทยาศาสตร์จึงมิได้มีบทบาทในการวิพากษ์ระบบเหตุผล แต่กลับตอกย้ำว่าวิทยาศาสตร์สามารถใช้อธิบายหรือแม้กระทั่งคลบันดาลให้ความมหัศจรรย์กลายเป็นเรื่องที่เป็นไปได้ ถึงแม้ว่าภายในตัวบทจะสร้าง Hard-Boiled Wonderland ให้เป็นพื้นที่ซึ่งเต็มไปด้วยความโกลาหลวุ่นวายตามลักษณะของ Dystopia และความเลวร้ายนั้นเป็นผลพวงมาจากวิทยาศาสตร์ แต่นัยยะสำคัญก็มุ่งเน้นไปในทิศทางที่ว่า วิทยาศาสตร์นั้นมีทั้งด้านมืดและในขณะเดียวกันก็ยังคงเป็นเครื่องมือที่ใช้เข้าถึงความจริงได้อย่างมีประสิทธิภาพ

พื้นที่ส่วนที่สองมีชื่อว่า The End of the World โดยมีโบคุหรือ "ฉัน" ทำหน้าที่เป็นผู้เล่าเรื่อง ความเหนือจริงในดินแดนปลายขอบฟ้าแห่งนี้ดูราวกับจะเพิ่มระดับของความพิลึกพิลั่นมากขึ้นจากที่ปรากฏใน Hard-Boiled Wonderland อีกหลายเท่าตัว ยกตัวอย่างเช่น กระบวนการแยก

---

[4] รูปแบบทางการของสรรพนามบุรุษที่หนึ่งในภาษาญี่ปุ่น

[5] มีลักษณะคล้ายตัวกัปปะ สัตว์ประหลาดครึ่งบกครึ่งน้ำที่มีตัวตนอยู่ในตำนานปรัมปราของญี่ปุ่น มีกระดองคล้ายเต่า ตรงกลางศีรษะแบนและบุนขึ้นเหมือนกับรูปทรงของจานคว่ำ สันนิษฐานได้ว่าเป็นอมนุษย์ชนิดเดียวกับที่ปรากฏในนวนิยายขนาดสั้นเรื่อง *Kappa* ของอากุตางาวะ เรียวโนะสุเกะ

เงาออกจากร่างซึ่งเป็นการขจัดอัตลักษณ์ดั้งเดิมของผู้มาใหม่ที่จะเข้ามาอาศัยในมหานคร หน้าที่ของโบคุผู้ได้รับมอบหมายให้เป็นนักอ่านความฝันเก่าจากกะโหลกของยูนิคอร์น ตลอดจนเหล่าชาวเมืองซึ่งดำรงอยู่ในสภาพ "ไร้จิต" เหล่านี้ล้วนเป็นความมหัศจรรย์ที่ขัดกับหลักเหตุผลตามกรอบสัจนิยมทั้งสิ้น หากแต่ข้อเท็จจริงที่ว่าปรากฏการณ์เหนือจริงทั้งหลายตลอดจนดินแดนปลายขอบฟ้าเองล้วนดำรงอยู่เฉพาะในจิตสำนึกของตัวละครเท่านั้น ก็สอดคล้องกับความมหัศจรรย์ตามแบบลัทธิเหนือจริงดังที่บาวเวอร์สกล่าวไว้ว่า

> [...] the aspect that it [surrealism] explores [...] are associated not with material reality but with imagination and the mind, and in particular it attempts to express the 'inner life' [...] (Bowers, 2004:24).

ความมหัศจรรย์ต่างๆใน The End of the World ดูราวกับจะสวนทางกับลักษณะของ "ความจริงในเชิงวัตถุวิสัย" (Material Reality) ตามแนวคิดของสัจนิยมมหัศจรรย์ ไม่เพียงเท่านั้น ความแปลกประหลาดในดินแดนปลายขอบฟ้าก็ถูกจำกัดบทบาทให้เป็นเพียงสื่อสะท้อนความเป็นไปภายในใจของตัวละครมากกว่าจะเป็นสื่อกลางในการวิพากษ์สังคมภายนอกอันเป็นหน้าที่ของความเหนือจริงในสัจนิยมมหัศจรรย์ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ตอนจบของเรื่องที่โบคุต้องตัดสินใจเลือกระหว่างการดำรงอยู่ในโลกอุดมคติซึ่งมีอยู่เฉพาะในห้วงคำนึงของตัวเขาเองกับการกลับไปใช้ชีวิตในโลกอันบิดเบี้ยวทว่าเป็นความจริงนั้น ก็เป็นการตั้งคำถามในเชิงปรัชญาเกี่ยวกับความจริง-ความลวง และการดำรงอยู่ของปัจเจกซึ่งจำกัดวงอยู่ในระดับของตัวบุคคล มากกว่าจะกินความเลยไกลไปถึงระดับสังคมอันเป็นจุดมุ่งหมายสำคัญของสัจนิยมมหัศจรรย์ ที่เน้นการสะท้อนปัญหาในระดับสากลมากกว่า ด้วยเหตุนี้ โลกคู่ขนานที่ปรากฏใน *Hard-Boiled Wonderland and the End of the World* จึงหลุดออกจากขอบข่ายของสัจนิยมมหัศจรรย์ เนื่องจากโลกทั้งสองใบนั้นดำรงความแปลกประหลาดอยู่ได้บนพื้นฐานของวิทยาศาสตร์และความสลับซับซ้อนของจิตสำนึก ไม่เพียงเท่านั้น บรรยากาศหรือสิ่งแวดล้อมแบบสัจนิยมซึ่งต้องมีไว้เป็นฐานเพื่อรองรับปรากฏการณ์เหนือจริงที่จะแทรกตัวเข้ามาหรือแอบแฝงอยู่เบื้องหลังก็ไม่มีปรากฏให้เห็นเด่นชัดเพียงพออีกด้วย

3.3.1.3 จากความมหัศจรรย์สู่ความเป็นสัจนิยมมหัศจรรย์ใน *Kafka on the Shore*

เมื่อโลกคู่ขนานปรากฏขึ้นอีกครั้งใน *Kafka on the Shore* ความเคลือบแคลงที่ว่าความมหัศจรรย์เกิดขึ้นเฉพาะในจิตสำนึก หรือความมหัศจรรย์เกิดขึ้นโดยไม่มีฐานของสัจนิยมมารองรับก็เลือนหายไป คงเหลือไว้แต่หมู่บ้านมหัศจรรย์ที่แฝงตัวอยู่ในใจกลางป่าบนเกาะชิโกกุซึ่ง

เป็นพื้นที่สัจนิยมและมีลักษณะของความจริงเชิงวัตถุวิสัยมากยิ่งขึ้น พิจารณาจากข้อเท็จจริงภายในตัวบทที่ว่าไม่ได้มีเพียงกลุ่มตัวละครหลักอย่างคาฟกาหรือมิสซาเอกิเท่านั้นที่สามารถก้าวข้ามพรมแดนเข้าไปในพื้นที่มหัศจรรย์ได้ บุคคลอื่นๆเช่นทหารนิรนามสองนาย ซาดะพี่ชายของโอชิมะ ตลอดจนกลุ่มคนจำนวนหนึ่งล้วนเคยเข้าไปสัมผัสหมู่บ้านมหัศจรรย์จนกระทั่งสามารถตั้งเป็นชุมชนขนาดย่อมได้ ลักษณะดังกล่าวแสดงให้เห็นว่าโลกมหัศจรรย์ดำรงอยู่อย่างเป็นรูปธรรมจนกระทั่งบุคคลธรรมดาใช้ประสาทสัมผัสทั้งห้าเข้าถึงหรือรับรู้ร่วมกันได้อย่างเป็นสากล อีกทั้งความเหนือจริงของหมู่บ้านมหัศจรรย์ใน *Kafka on the Shore* ก็ไม่ได้เป็นผลพวงจากจิตสำนึกอันสลับซับซ้อนหรืออานุภาพของวิทยาศาสตร์เช่นที่ปรากฏในทั้งสองตัวบทก่อนหน้า หากแต่เกิดขึ้นและดำรงอยู่อย่างเป็นธรรมชาติจนดูราวกับว่าเป็นความจริงธรรมดาสามัญในรูปแบบหนึ่ง

ไม่เพียงเท่านั้น ปฏิสัมพันธ์ระหว่างโลกสัจนิยมและพื้นที่มหัศจรรย์อันดูเหมือนจะถูกจำกัดจนกระทั่งทำให้เส้นแบ่งระหว่างพื้นที่ทั้งสองยังคงเสถียรอยู่เช่นเดิม คือสิ่งที่ถูกปรับเปลี่ยนไปใน *Kafka on the Shore* ปฏิสัมพันธ์ระหว่างโรงแรมโลมาเก่าและโลมาใหม่ใน *Dance Dance Dance* เกิดขึ้นจากการก้าวข้ามพรมแดนของโบคุและเกิดขึ้นเฉพาะบางเวลากับตัวละครบางกลุ่มคล้ายคลึงกับในวรรณกรรมแฟนตาซีอย่าง *Alice in Wonderland* หรือ *The Wizard of Oz* ซึ่งถึงแม้จะมีการ "ก้าวข้าม" เกิดขึ้นแต่ก็ยังไม่เพียงพอที่จะทำให้กล่าวได้ว่าความมหัศจรรย์ดำรงอยู่คู่กับโลกสัจนิยมอย่างแนบเนียน เนื่องจากสิทธิของการก้าวข้ามพรมแดนยังถูกจำกัดอยู่ที่ตัวละครบางกลุ่มหรือปรากฏขึ้นในบางสถานการณ์เท่านั้น ซึ่งหมายความว่าโลกสัจนิยมและพื้นที่มหัศจรรย์จะมีปฏิสัมพันธ์ซึ่งกันและกันได้ภายใต้เงื่อนไขบางประการ และไม่ได้เกิดจากพื้นความคิดที่ว่าสถานะความเป็น "ขั้วตรงข้าม" ระหว่างสองสิ่งนี้สามารถสลายลงได้จริง ส่วนในกรณีของ *Hard-Boiled Wonderland and the End of the World* นั้น ปฏิสัมพันธ์ระหว่างความจริงและความมหัศจรรย์เกิดจากวิทยาศาสตร์และเหตุผลซึ่งบันดาลให้เกิดความเหนือจริงต่างๆ อีกทั้งลักษณะที่ตัวเอกหลุดเข้าไปในห้วงจิตสำนึกของตัวเขาเองก็แสดงให้เห็นถึงความมหัศจรรย์ที่จำกัดอยู่เฉพาะในโลกส่วนบุคคลและแยกห่างจากโลกสัจนิยม ดังนั้น สิ่งแวดล้อมแบบสมจริงซึ่งเป็นส่วนสำคัญในการสร้างงานตามแบบสัจนิยมมหัศจรรย์จึงไม่ปรากฏ

ปฏิสัมพันธ์ระหว่างโลกสัจนิยมและพื้นที่มหัศจรรย์ปรากฏชัดเจนยิ่งขึ้นใน *Kafka on the Shore* การที่บุคคลธรรมดาสามัญสามารถก้าวล่วงเข้าไปในหมู่บ้านมหัศจรรย์ได้อย่างเสรีอีกทั้งยังสามารถตั้งรกรากและใช้ชีวิตอยู่ได้อย่างปกติ ทำให้หมู่บ้านเป็นเสมือนอาณาบริเวณหนึ่งในโลกสัจนิยม แต่ในขณะเดียวกันก็สามารถรักษาความมหัศจรรย์ซึ่งเป็นเอกลักษณ์เฉพาะต่อไปได้ แม้ว่าคาฟกาหรือมิสซาเอกิผู้สังกัดเป็นส่วนหนึ่งในโลกสัจนิยมจะเดินทางเข้ามาอาศัยอยู่ในหมู่บ้าน แต่พวกเขาก็ต้องยอมรับกฎเกณฑ์เกี่ยวกับเวลาหรืออัตลักษณ์ที่บิดผันไปจากโลกภายนอก ไม่เพียง

เท่านั้น หมู่บ้านมหัศจรรย์ยังติดต่อสัมพันธ์กับโลกสัจนิยมตลอดเวลา ดังที่ทหารนิรนามกล่าวกับคาฟกาว่าพวกเขาไม่ได้ตัดขาดจากโลกภายนอก ("We're not cut off from the world here. There is somewhere else." (Murakami, 2005:437)) ก็ยิ่งเป็นการตอกย้ำให้เห็นถึงปฏิสัมพันธ์ระหว่างความจริงและความมหัศจรรย์ซึ่งถึงแม้จะเกิดการเหลื่อมซ้อนกันก็ยังคงคุณลักษณ์เฉพาะของตนไว้และดำรงอยู่ร่วมกันต่อไปได้อย่างแนบเนียน

นัยยะของการสร้างโลกคู่ขนานให้ดำรงอยู่ร่วมกันภายใต้ตรรกะตามแบบสัจนิยมมหัศจรรย์ มากยิ่งกว่าจะกำหนดให้แยกห่างหรือแบ่งออกเป็นสองฝั่งอย่างชัดเจนเช่นในงานลัทธิเหนือจริงหรือแฟนตาซี สะท้อนให้เห็นถึงสภาพสังคมในมุมมองของผู้เขียนที่บ่งชี้ผ่านออกมาจากการเลือกใช้รูปแบบการประพันธ์ ในยุคที่มูราคามิประพันธ์ *Dance Dance Dance* และ *Hard-Boiled Wonderland and the End of the World* ขึ้น (ปลายทศวรรษที่ 1980 ถึงต้นทศวรรษที่ 1990) เป็นไปได้ว่าผู้เขียนจะยังคงมองสิ่งต่างๆผ่านมุมมองแบบสมัยใหม่ ซึ่งถึงแม้ว่าภาวะการณ์รอบด้านจะเลวร้ายลงไปจากยุคก่อนหน้ามากเพียงไร แต่พรมแดนของสิ่งต่างๆก็ยังคงเสถียรพอที่จะทำให้เราสามารถจำแนกสิ่งต่างๆออกจากกันได้ชัดเจนในระดับหนึ่ง ดังเช่นที่ความจริงและความมหัศจรรย์ยังคงสถานะเป็นสองขั้วที่มนุษย์สามารถใช้ประสาทสัมผัสหรือระบบเหตุผลเป็นเกณฑ์ชี้วัดและแยกแยะได้ โดยไม่เคยมีการตั้งคำถามว่าการจัดกรอบเช่นนั้นทำให้เข้าใกล้ "ความจริง" มากขึ้นหรือเป็นการผลักให้ลอยห่างออกไป แต่เมื่อมาถึงยุคที่มูราคามิประพันธ์ *Kafka on the Shore* (ค.ศ. 2002) ดูเหมือนผู้เขียนจะตระหนักถึงสภาวะสังคมรอบด้านที่ "ความจริง" กลายเป็นสิ่งประกอบสร้างซึ่งอาจถูกปั้นแต่งหรือบิดเบือนเพื่อตอบสนองวัตถุประสงค์ของบุคคลเฉพาะกลุ่ม อีกทั้งอัตวิสัยก็เข้ามามีอิทธิพลต่อการรับรู้ของคนเราจนกระทั่ง "ความจริง" กลายเป็นสิ่งที่เลื่อนไหลและแปรผันไปตามจุดยืนของผู้มอง

ตัวอย่างที่เป็นรูปธรรมของแนวคิดดังกล่าวจะปรากฏชัดเจนยิ่งขึ้นเมื่อนำลักษณะการสร้างโลกภายในตัวบทจากนวนิยายทั้งสามเรื่องซึ่งได้แก่ *Dance Dance Dance*, *Hard-Boiled Wonderland and the End of the World* และ *Kafka on the Shore* มาพิจารณาเทียบเคียงกัน เริ่มจากตัวบทที่ถูกประพันธ์ขึ้นแรกสุดคือ *Dance Dance Dance* ซึ่งถึงแม้ว่า "ความจริง" ที่ตัวละครเอกประสบจะแปลกประหลาดมหัศจรรย์และดูกำกวมมากเพียงไรในตอนต้น แต่ท้ายที่สุดแล้วเหตุการณ์อันสับสนต่างๆก็คลี่คลายลงและนำพาโบคุไปค้นพบ "ความจริง" บางอย่างในชีวิตของเขา ไม่ว่าจะเป็นการหายตัวไปของกีกิ การเผชิญหน้ากับมนุษย์แกะในโรงแรมโลมาเก่า หรือการก้าวเข้าไปในห้องที่มีโครงกระดูกขาวโพลนหกศพวางเรียงรายอยู่ ก็ล้วนนำไปสู่การค้นพบความจริงท้ายสุดของเรื่องที่ว่าว่ากีกิเป็นเพียงด้านหนึ่งของตัวโบคุ และภายหลังจากการคลี่คลายดังกล่าวตัวเอกก็ได้เริ่มความสัมพันธ์กับหญิงสาวคนใหม่และกลับมา "ต่อเชื่อม" กับโลกสัจนิยมอีกครั้ง

ความกำกวมซึ่งค่อยๆคลี่คลายออกจนกระทั่งเผยให้เห็นความจริงที่ซ่อนอยู่เบื้องหลังเช่นนี้ชี้ให้เห็นว่า *Dance Dance Dance* ถูกประพันธ์ขึ้นบนพื้นฐานของความเชื่อที่ว่าในที่สุดแล้วจะยังมี "ความจริง" รอให้บุคคลค้นพบอยู่เสมอ

ลักษณะดังกล่าวเปลี่ยนไปใน *Hard-Boiled Wonderland and the End of the World* เมื่อเรื่องจบลงตรงที่โบคุก็ยังคงต้องค้นหาความจริงเกี่ยวกับโลกภายในจิตสำนึกของตนต่อไป อีกทั้งตัวบทก็ไม่ชี้นำให้ผู้อ่านสามารถคาดเดาได้เลยว่าการค้นหาของเขาจะประสบผลสำเร็จหรือไม่ ชะตากรรมอันคลุมเครือของตัวเอกในตอนจบได้ชี้ให้เห็นทัศนคติต่อความจริงของมูราคามิที่เปลี่ยนแปลงไปในลักษณะที่ว่า เราอาจไม่มีวันค้นพบ "ความจริง" ที่เฝ้าตามหาได้ เนื่องจากความจริงนั้นมีลักษณะกำกวมมาตั้งแต่ต้น ถึงแม้จะแสวงหาจนกระทั่งทำความเข้าใจต่อความจริงได้ในระดับหนึ่งแต่แล้วแง่มุมของความกำกวมที่ผสมผสานอยู่ก็จะชักนำให้เราค้นหาไปเรื่อยๆอย่างไม่มีที่สิ้นสุด ดังเช่นตัวโบคุผู้พยายามทำแผนที่อธิบายรายละเอียดของมหานครได้จนสำเร็จ แต่แล้วก็ตัดสินใจไม่กลับไปยังโลกความจริงเนื่องจากต้องการทำความเข้าใจโลกภายในของตนเองให้ถึงที่สุด ดังที่โบคุกล่าวว่าเขาอาจจะค้นพบกุญแจที่ไขไปสู่ "การสร้าง" ซึ่งในที่นี้หมายถึงกระบวนการภายในจิตสำนึกของเขาที่สร้างโลกอีกใบขึ้นมา รวมทั้งวิธีการลบล้างการประกอบสร้างนั้น ("And as I remember, I may find the key to my own creation, and to its undoing." (Murakami, 1991:399)) ไม่เพียงเท่านั้น ความพยายามของ "มหานคร" ในการสร้างความสมบูรณ์แบบขึ้นภายในดินแดนปลายขอบฟ้าด้วยการปิดสิ่งไม่พึงประสงค์ลงไปให้ผู้ที่อ่อนกว่าแบกรับและจัดการกีดกันกลุ่มคนที่จะเป็นอันตรายต่อความสมบูรณ์แบบนั้นออกไปก็แสดงให้เห็นถึงกระบวนการประกอบสร้าง "ความจริง" ของอำนาจที่มีทั้งแง่มุมของการปกปิด บิดเบือน และกดขี่แฝงอยู่ในนั้น

ประเด็นเกี่ยวกับการรับรู้ความจริงกลายเป็นสิ่งที่ชวนให้ขบคิดมากขึ้นใน *Kafka on the Shore* เมื่อเราพบว่าโลกภายในตัวบทเต็มไปด้วย "ความจริง" หลากหลายรูปแบบที่เอื้อให้ตีความได้ในหลายแง่มุม จนกระทั่งดูเหมือนว่าเราไม่สามารถยึดจับความจริงในรูปแบบใดรูปแบบหนึ่งได้อีกต่อไป ดังเช่นที่ตัวบทไม่ชี้ชัดว่ามิสซาเอกิและซากุระคือแม่และพี่สาวของคาฟกาจริงหรือไม่ แต่กลับชี้นำว่าทั้งสองกรณีมีความเป็นไปได้เท่าๆกัน เหล่านี้ล้วนแสดงให้เห็นว่าความเป็นไปต่างๆ ภายใน *Kafka on the Shore* ล้วนแปรผันและสามารถมีสถานะเป็นทั้งความจริงและความลวงไปด้วยในคราวเดียวกัน เมื่อพิจารณานวนิยายทั้งสามเรื่องเปรียบเทียบกันจะพบว่า โลกภายในตัวบทของมูราคามิได้เปลี่ยนแปลงจากบริเวณที่ยังคงมีความจริงในบางรูปแบบให้ยึดถือหรือค้นพบและพัฒนาอย่างสลับซับซ้อนขึ้นเรื่อยๆจนกระทั่งก้าวเข้าสู่ภาวะที่"ความจริง" และ "ความลวง" ไม่อาจแยกขาดจากกันได้อีกต่อไป เนื่องจาก "ความจริง" อาจกลายเป็นสิ่งปั้นแต่งที่ถูกอำนาจสถาปนาให้ผู้คนต้องเชื่อถือ และ "ความลวง" อาจเป็นสิ่งที่มีอยู่แต่สวนทางกับอำนาจนั้นจึงถูก

อำพรางหรือกลบฝังไว้ เมื่อแม้กระทั่งความจริง-ความลวงยังเป็นสิ่งที่ยากจะแยกแยะได้ พรมแดนของขั้วตรงข้ามคู่อื่นๆจึงพลอยถูกตั้งคำถามไปด้วย สภาพดังกล่าวอาจทำให้มูราคามิเริ่มพิจารณาสิ่งต่างๆรอบด้านด้วยมุมมองหลังสมัยใหม่และเลือกใช้รูปแบบการประพันธ์ที่เอื้อให้ลักษณะของความเลื่อนไหลและหลากหลายปรากฏขึ้นในโครงสร้างของเรื่องเล่ามากยิ่งขึ้น และดูเหมือนว่าสัจนิยมมหัศจรรย์จะเป็นตัวเลือกอันดับแรกที่มีความเหมาะสมมากที่สุด

นอกเหนือไปจากนัยยะเกี่ยวกับการรับรู้ความจริงซึ่งเป็นข้อคิดในเชิงปรัชญาแล้ว นัยยะเชิงสังคมก็เป็นอีกประเด็นหนึ่งที่ตรวจพบในพัฒนาการของการสร้างโลกคู่ขนานในงานของมูราคามิเช่นเดียวกัน ลักษณะของโลกสองใบที่แตกต่างมาดำรงอยู่คู่กันอย่างแนบเนียนโดยไม่มีการแบ่งแยกว่าสิ่งใดเป็นบวกหรือสิ่งใดเป็นลบนั้น สะท้อนให้เห็นถึงการยอมรับความแตกต่างหลากหลายอย่างเปิดกว้าง แม้ว่าลักษณะของความเหนือจริงในหมู่บ้านมหัศจรรย์จะมีไว้เพื่อวิพากษ์ระบบทุนนิยมโดยการนำเสนอภาพของชีวิตที่ดำรงอยู่อย่างพอเพียงและครอบครองวัตถุเพียงเพื่อตอบสนองความจำเป็นพื้นฐานออกมาท่ามกลางบรรยากาศสงบนิ่ง ตัดกับภาพชีวิตที่ดำเนินไปเหมือนเครื่องจักรของโลกสัจนิยม แต่การนำเสนอดังกล่าวมีวัตถุประสงค์ในการชี้ให้เห็นถึงความบกพร่องของระบบทุนนิยมมากกว่าจะพยายามหยิบยื่นสถานะของความเป็นอื่นให้กับอีกฝ่าย ความมหัศจรรย์โต้กลับสัจนิยมก็เพื่อนำไปสู่การเปลี่ยนแปลงไปในทางที่ดีขึ้น รวมทั้งขจัดการแบ่งแยกระหว่างความเป็นเราและความเป็นอื่นอันเป็นสาเหตุสำคัญที่นำไปสู่การกดขี่ข่มเหงและความรุนแรงในลักษณะต่างๆ ทั้งนี้ก็เพื่อสร้างสรรค์โลกที่ความแตกต่างทั้งหลายจะดำรงอยู่ร่วมกันได้อย่างกลมกลืน ดังเช่นที่สัจนิยมมหัศจรรย์ได้แสดงให้เห็น

3.3.2 ตัวตนคู่และความแปลกแยก

ความรู้สึกแปลกแยกที่ปรากฏออกมาอย่างเป็นรูปธรรมโดยสื่อผ่านการกำหนดให้ตัวละครมีสองภาคนั้นเป็นความมหัศจรรย์อีกประการหนึ่งที่พบได้ในงานหลายชิ้นของมูราคามิ และลักษณะดังกล่าวก็เคยมีปรากฏอย่างแพร่หลายในงานยุคสมัยใหม่ของญี่ปุ่น โดยเฉพาะอย่างยิ่งในยุคเมจิที่ชาวญี่ปุ่นต้องประสบกับปัญหาทางอัตลักษณ์เมื่อพบว่า วิถีชีวิตในแบบเก่าซึ่งเคยเป็นปัจจัยสำคัญในการประกอบสร้างตัวตนของพวกเขากำลังจะเลือนหายไป พร้อมกับที่วัฒนธรรมตะวันตกก้าวเข้ามาและนำเสนออัตลักษณ์แบบใหม่ซึ่งดูเหมือนจะเป็นเครื่องหมายของ "ความเรืองปัญญาและความศิวิไลซ์" [6] (Enlightenment and Civilization)ในตอนต้น แต่กลับเผยให้เห็นข้อเสีย

---

[6] คำขวัญที่รัฐบาลในสมัยเมจิใช้รณรงค์เพื่อให้ประชาชนชาวญี่ปุ่นเห็นชอบและให้ความร่วมมือกับการพัฒนาประเทศตามแบบอย่างตะวันตก (ดูเพิ่มเติม Napier, 1996:144)

นานัปการในตอนท้าย สภาพดังกล่าวได้ทำให้บุคคลรู้สึกอึดอัดคับข้องกับตัวตนแบบใหม่ ซึ่งเกิดจากความไม่คุ้นชินและไม่สามารถประนีประนอมวัฒนธรรมสองกระแสเข้าด้วยกันได้ ความรู้สึกแปลกแยกจากอัตลักษณ์ในรูปแบบใหม่ที่มีความเป็นตะวันตกเข้ามาเจือปนอยู่ด้วยถูกสื่อผ่านการสร้างตัวละครให้มีตัวตนคู่หรือที่เรียกว่า Double บทบาทของตัวตนคู่ในวรรณกรรมยุคนี้และสืบเนื่องต่อมาจนถึงช่วงหลังสงครามมักจะถูกกำหนดให้ทำหน้าที่ขู่เข็ญคุกคามตัวละครผู้สิ้นไร้อำนาจในการควบคุมตัวตนคู่ของตน

ตัวอย่างของตัวตนคู่ที่เป็นอันตรายต่อตัวบุคคลมีให้เห็นในเรื่องสั้นชื่อ "Scandal" ของเอนโดะ ชูซากุ (1988) ซึ่งมีเนื้อหาเกี่ยวกับชายชาวคริสเตียนผู้ทราบข่าวลือว่ามีคนเห็น "ตัวเขา" เดินท่องไปในย่านค้าประเวณีของโตเกียว ในขณะเดียวกันกับที่ตัวเขาเองถูกรบกวนด้วยโทรศัพท์ลึกลับซึ่งเมื่อรับสายก็จะไม่มีเสียงตอบกลับ เมื่อตัวเอกสะกดรอยตามชายลึกลับไปจนกระทั่งได้เผชิญหน้ากัน เขาก็ค้นพบว่าชายผู้นั้นคือตัวเขาเอง เรื่องจบลงในขณะที่ชายหนุ่มนอนอยู่ในห้องและกริ่งโทรศัพท์ก็ดังขึ้นราวกับจะตอกย้ำถึงความจริงอันหลอกหลอนที่เขาเพิ่งค้นพบ

ในแง่หนึ่งตัวตนคู่ของตัวละครสะท้อนให้เห็นถึงความรู้สึกไม่ปลอดภัยท่ามกลางกระแสสังคมที่เปลี่ยนโฉมหน้าไปเรื่อยๆจนกระทั่งทำให้บุคคลสิ้นไร้อำนาจในการจัดการควบคุมสิ่งต่างๆ แม้กระทั่งตัวตนของเราเองก็กลายเป็นสิ่งที่อันตรายและไม่อาจไว้วางใจได้ ขณะเดียวกันตัวตนคู่ซึ่งคอยข่มขู่คุกคามตัวละครก็ชี้ให้เห็นนัยยะที่ว่า ตามปกติแล้วอัตลักษณ์ของบุคคลย่อมมีเพียงหนึ่งเดียว หากมีด้านที่แปลกออกไปปรากฏขึ้นย่อมหมายความว่าเป็นสิ่ง "ผิดปกติ" ที่พร้อมจะก่อปัญหาขึ้นได้ทุกเมื่อ อาจกล่าวโดยสรุปได้ว่า ปฏิกิริยาของตัวละครที่หวาดกลัวตัวตนคู่ของตนผนวกกับภาพลักษณ์ของตัวตนคู่เองที่ถูกนำเสนอออกมาในลักษณะของสิ่งประหลาดซึ่งคอยตามหลอกหลอน ทำให้ตีความได้ว่าตัวตนคู่คือความ "เป็นอื่น" ที่ไม่สมควรจะเกิดขึ้น เมื่อเป็นเช่นนี้แม้ว่าตัวละครจะมีตัวตนคู่ซึ่งเป็นองค์ประกอบมหัศจรรย์ แต่ก็เป็นความมหัศจรรย์ที่เกิดขึ้นเพื่อตอกย้ำความเชื่อเกี่ยวกับอัตลักษณ์ตามกรอบของสัจนิยมที่มักจะกล่าวว่าตัวตนของบุคคลนั้นมีความคงที่และเป็นหนึ่งเดียวอยู่เสมอ

ในขณะที่ตัวตนคู่ของนักเขียนยุคก่อนหน้ามีนัยยะเกี่ยวพันกับความสัมพันธ์ระหว่างคนกับสังคมตลอดจนความรู้สึกอึดอัดคับข้องที่ปัจเจกบุคคลได้รับเมื่อสังคมเปลี่ยนแปลงไปอย่างกะทันหันตัวตนคู่ในงานของมูราคามิกลับเน้นย้ำถึงการประกอบสร้างอัตลักษณ์ของบุคคลที่สลับซับซ้อนมากขึ้นท่ามกลางสังคมที่ก้าวเข้าสู่ความเป็นสมัยใหม่อย่างเต็มตัว ไม่เพียงเท่านั้นลักษณะของตัวตนคู่ที่คอยให้ความช่วยเหลือหรือเติมเต็มความปรารถนาที่ตัวละครไม่สามารถทำได้ด้วยตัวเองก็แสดงให้เห็นถึงปฏิสัมพันธ์ในรูปแบบใหม่ระหว่าง "ด้านที่เป็นเรา" และ "ด้านที่เป็น

อื่น" ภายในตัวบุคคลซึ่งดำรงอยู่อย่างสอดผสานกลมกลืนซึ่งกันและกันมากกว่าจะชี้ให้เห็นถึงความแปลกแยก แต่อย่างไรก็ตาม เส้นแบ่งระหว่างตัวตนคู่และตัวละครก็ยังมีให้เห็นอย่างเด่นชัดในผลงานชิ้นก่อนหน้าอย่าง *Hard-Boiled Wonderland and the End of the World* และ *The Wind-up Bird Chronicle* เนื่องจากผู้เขียนกำหนดให้ตัวตนคู่ของตัวละครดำรงอยู่ในเฉพาะโลกแห่งจิตสำนึกและไม่ส่งอิทธิพลใดๆมาถึงโลกสัจนิยม อีกทั้งตัวตนคู่ยังถูกกำหนดให้มีสถานะเป็น "The Unconscious Other" หรือเป็นภาพบุคลาธิษฐานของ "ความเป็นอื่น" ที่แฝงอยู่ในจิตไร้สำนึกของตัวละครและไม่เคยปรากฏออกมาในโลกสามัญอีกด้วย ในแง่นี้ ตัวตนคู่จากผลงานทั้งสองเล่มจึงเป็นความมหัศจรรย์ที่จำกัดวงอยู่เฉพาะในจิตสำนึกซึ่งเป็นพื้นที่ส่วนบุคคล มากกว่าจะเป็นปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นอย่างเป็นรูปธรรมและสามารถสัมผัสได้ด้วยประสาทสัมผัสทั้งห้า อย่างไรก็ตาม ลักษณะดังกล่าวได้เปลี่ยนแปลงไปใน *Kafka on the Shore* เนื่องจากการที่ตัวละครมีปฏิสัมพันธ์กับตัวตนคู่ของตนอย่างใกล้ชิดและคุ้นเคยท่ามกลางโลกธรรมดาสามัญได้ชี้ให้เห็นว่า ด้านที่แปลกแตกต่างซึ่งแฝงอยู่ในอัตลักษณ์ของบุคคลนั้นไม่ใช่ความ "เป็นอื่น" หากแต่เป็น คุณลักษณ์หนึ่งซึ่งแสดงให้เห็นถึงความหลากหลายของอัตลักษณ์ที่ไม่ได้มีเพียงหนึ่งเดียว แตกต่างจากกรอบความคิดเดิมที่สัจนิยมให้ความหมายไว้อย่างเห็นได้ชัด

3.3.2.1 *Hard-Boiled Wonderland and the End of the World*: ตัวตนคู่กับความปรารถนาที่ไม่อาจเติมเต็ม

ความแปลกแยกของตัวละครอันเกิดจากความปรารถนาของตนไม่ได้รับการเติมเต็มในงานยุคก่อนหน้าของมูราคามิมักจะถูกถ่ายทอดออกมาในลักษณะของภาพนามธรรมที่ตัวละครอธิบายผ่านการใช้อุปมา เช่นในนวนิยายเรื่อง *South of the Border, West of the Sun* ฮาจิเมะตัวเอกของเรื่องมักจะเปรียบเทียบว่าตัวตนที่แท้จริงของเขาอาศัยอยู่ในโลกใบอื่นที่ไกลออกไป ทิ้งไว้เพียงเปลือกกลวงเปล่าซึ่งยังคงดำเนินชีวิตในโลกสัจนิยม ทว่าในงานยุคหลังที่มีการใช้ความมหัศจรรย์มากขึ้น ความแปลกแยกตลอดจนความปรารถนาที่ไม่ได้รับการเติมเต็มถูกทำให้เป็นรูปเป็นร่างขึ้นผ่านการใช้องค์ประกอบแบบเหนือจริง การสร้างตัวตนคู่ของตัวละครก็เป็นอีกกลวิธีหนึ่งที่ใช้ถ่ายทอดภาพนามธรรมดังกล่าว *Hard-Boiled Wonderland and the End of the World* คือหนึ่งในกลุ่มงานเขียนหลายชิ้นที่กำหนดให้ความรู้สึกแปลกแยกนั้นปรากฏขึ้นในรูปของ "เงา" ผู้คอยแนะนำให้โบคุทำสิ่งต่างๆเมื่อต้องหลุดเข้าไปอาศัยอยู่ในโลกแห่งจิตสำนึก แต่ถึงแม้ "เงา" จะเป็นความมหัศจรรย์ที่เกิดขึ้นอย่างเป็นรูปธรรมในระดับหนึ่ง อีกทั้งโบคุและ "เงา" ยังพูดคุยกันอย่างปกติ แต่ข้อเท็จจริงที่ว่า "เงา" มีบทบาทเฉพาะในโลกแห่งจิตสำนึกเท่านั้นก็ทำให้ตัวตนคู่ของตัวละครใน *Hard-Boiled Wonderland and the End of the World* ไม่ใช่ความมหัศจรรย์ที่แทรกตัวเข้ามาหรือแอบแฝงอยู่เบื้องหลังโลกสัจนิยมตามลักษณะของสัจนิยมมหัศจรรย์

นอกเหนือไปจากการขาดปฏิสัมพันธ์กับโลกสัจนิยมแล้ว ข้อสันนิษฐานที่ว่า "เงา" รวมทั้ง "มหานคร" หรือโลกที่โบคุพลัดหลงเข้าไปเนื่องจากการติดตั้งวงจรในสมองผิดพลาดล้วนเป็นภาพอุปมานิทัศน์ของจิตไร้สำนึกซึ่งเต็มไปด้วยความปรารถนาที่ไม่ได้รับการเติมเต็มนั้นก็ยิ่งทำให้ความมหัศจรรย์ในนวนิยายเรื่องดังกล่าวห่างไกลออกจากความเป็นสัจนิยมมหัศจรรย์มากยิ่งขึ้น แม็ทธิว ซี สเตร็ชเชอร์ (Matthew C. Strecher,1999:271) ได้นำทฤษฎีจิตวิเคราะห์ของ ฌาคส์ ลาก็อง (Jacques Lacan) มาอธิบายความมหัศจรรย์ในงานของมูราคามิ โดยมุ่งเน้นไปที่กระบวนการ "นามนัย" (Metonymy) หรือความพยายามของจิตสำนึกในการเข้าถึงและควบคุม "The Unconscious Other" ซึ่งเป็นจิตไร้สำนึกที่ "เป็นอื่น" จากตัวเราอยู่ตลอดเวลาเนื่องจากไม่สามารถทำความเข้าใจได้ กระบวนการนามนัยเกิดขึ้นเมื่อจิตสำนึกพยายาม "แทน" ความปรารถนาจากจิตไร้สำนึกด้วยสัญญะซึ่งอาจจะเป็นภาพหรือภาษา ปัญหาเกิดขึ้นเมื่อตัวสัญญะไม่สามารถแทนความปรารถนาหรือใช้เข้าถึง "จิตไร้สำนึกที่เป็นอื่น" ได้ทั้งหมด ดังนั้นความต้องการควบคุมจัดการจิตไร้สำนึกจึงเป็นความปรารถนาที่ไม่มีวันได้รับการเติมเต็ม ในทางกลับกัน ยิ่งบุคคลพยายามสร้างสิ่งแทนขึ้นมากเพียงไรก็ยิ่งเป็นการผลักให้ออกห่างจากจิตไร้สำนึกที่เป็นอื่นมากขึ้นเท่านั้น

สเตร็ชเชอร์ (1999:267) กล่าวต่อไปว่า พื้นที่มหัศจรรย์ต่างๆในงานแต่ละชิ้นของมูราคามิมีแนวโน้มที่จะเป็นภาพแทนจิตไร้สำนึกของตัวละครเอก ซึ่งสัญญะที่เกิดจากกระบวนการนามนัยนั้นย่อมแตกต่างกันออกไป สำหรับใน *Hard-Boiled Wonderland and the End of the World* "The Unconscious Other" ถูกแทนด้วยลักษณะของสถานที่ซึ่งมีกำแพงโอบล้อมอย่างแน่นหนา อีกทั้งยังเป็นอาณาบริเวณที่ปราศจากความทรงจำ กระบวนการนามนัยได้สร้างชุดสัญญะกลุ่มหนึ่งขึ้นเพื่อบ่งชี้ถึงองค์ประกอบต่างๆภายในจิตไร้สำนึกของโบคุ เช่น ยูนิคอร์น คนเฝ้าประตู หรือกระบวนการอ่านความฝัน แต่เนื่องจาก The Unconscious Other ยังคงมีสถานะของ "ความเป็นอื่น" ที่ไม่อาจใช้สัญญะอธิบายหรือเข้าถึงได้ทั้งหมด ดังนั้นคำถามที่ว่าตัวสัญญะมีความเชื่อมโยงเกี่ยวพันกับ "ความหมาย" ซึ่งในที่นี้หมายถึงสภาพในจิตไร้สำนึกของตัวละครอย่างไรจึงเป็นสิ่งที่ดูเหมือนจะไม่อาจอธิบายได้ แต่อย่างไรก็ตามโครงสร้างของมหานคร (The Town)หรือก็มีนัยยะซึ่งเชื่อมโยงไปถึงสภาพสังคมจริงของญี่ปุ่นและนำไปสู่ข้อสันนิษฐานที่ว่าความมหัศจรรย์ใน *Hard-Boiled Wonderland and the End of the World* ตั้งอยู่บนพื้นฐานของการอุปมานิทัศน์ (Allegory) มากกว่าจะเป็นปรากฏการณ์มหัศจรรย์ที่เกิดขึ้นอย่างเป็นรูปธรรม

กฎของมหานครที่กำหนดให้ชาวเมืองต้องผ่านกระบวนการ "แยกเงาออกจากร่าง" เพื่อขจัดจิตหรืออัตลักษณ์ส่วนบุคคลก่อนที่จะเข้าไปอาศัยในเขตกำแพงล้อมนั้น สะท้อนให้เห็นถึงระบบที่พยายามควบคุมความคิดความรู้สึกของผู้คนไปในทิศทางเดียวกันเพื่อรักษาสถานะอันมั่นคงของตนไว้ และในขณะเดียวกันก็พยายามขจัด "ความเป็นอื่น" หรือกีดกันสิ่งที่แตกต่างออกไป

เช่นเดียวกับมหานครที่ขับไล่บุคคลที่ยังคงมี "จิต" หลงเหลืออยู่ให้เข้าไปอาศัยในคงไม้ ไม่เพียงเท่านั้น เศษเสี้ยวของอัตลักษณ์ที่กระจายฟุ้งอยู่ในอากาศกลายเป็นสิ่งไม่พึงประสงค์ที่ "สัตว์ขนทอง" หรือตัวยูนิคอร์นต้องดูดซึมเข้าไปเป็นน้ำหนักที่ต้องแบกรับจนกว่าจะตายลง ความโหดร้ายภายใต้ภาพอุดมคติอันสวยงามของมหานครทำให้ "เงา" กล่าวกับโบคุว่ามหานครดำรงอยู่อย่างสมบูรณ์แบบได้ด้วยการปัดสิ่งไม่พึงประสงค์ลงไปให้ผู้อ่อนแอแบกรับ ความไม่สมบูรณ์แบบต่างๆ คือสิ่งที่บุคคลซึ่งไม่สมบูรณ์ถูกบังคับให้ต้องรับภาระ ด้วยเหตุนี้คนที่ "สมบูรณ์" ทั้งหลายจึงสามารถอยู่ได้อย่างสุขสบายและไม่วิตกกังวลกับสิ่งใด "เงา" กระตุ้นให้โบคุลองพิจารณาสิ่งต่างๆ จากมุมมองของยูนิคอร์น เงา และชาวป่า ซึ่งเป็นผู้ "อ่อนแอ" ที่ถูกกดขี่

> "This is the price of your perfection. A perfection that forced everything upon the weak and powerless. [...] This is how it's possible for the town to maintain its perfection. All imperfections are forced upon the imperfect, so the 'perfect' can live content and oblivious. Is that the way it should be? Did you ever think to look at things from the viewpoint of the beasts and shadows and Woodsfolk (Murakami, 1991:336).

คำถามของเงาไม่เพียงแต่กระตุ้นให้โบคุและผู้อ่านลองพิจารณาสิ่งต่างๆจากมุมมองของผู้ที่อยู่นอกระบบเท่านั้น หากแต่ยังแฝงนัยยะอื่นที่สามารถตีความได้ว่า ระบบที่ดูมั่นคงสมบูรณ์อยู่ได้ด้วยการกดทับความแตกต่างหลากหลายตลอดจนการปัดสิ่งไม่พึงประสงค์ลงไปยังผู้ที่อ่อนแอกว่านั้น อาจเป็นภาพที่โบคุหรืออีกนัยหนึ่งคือตัวมูราคามิเองมองสังคมรอบด้านของเขาด้วยความอึดอัดคับข้องชาวเมืองภายในบริเวณกำแพงล้อมที่ยินยอมสละ "จิต" หรืออัตลักษณ์ของตนเพื่อให้อยู่ได้ท่ามกลางสังคมที่ต้องการความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันสูงนั้น ก็ดูราวกับจะบ่งชี้ถึงทางเลือกที่มีอยู่ไม่มากนักของคนในสังคมญี่ปุ่นยุคปัจจุบัน นั่นคือ จะยอมสละความเป็นตัวเองเพื่อสถานะอันมั่นคงภายในระบบ หรือรักษาความเป็นตัวเองไว้แล้วอยู่อย่างแปลกแยกต่อไป

การตีความตัวตนคู่ของตัวละครตลอดจนความมหัศจรรย์ต่างๆใน *Hard-Boiled Wonderland and the End of the World* นำไปสู่การพิสูจน์สมมติฐานที่ว่า มูราคามิมุ่งสร้างความมหัศจรรย์ให้สื่อความถึงเหตุการณ์อย่างอื่นมากยิ่งกว่าจะนำเสนอว่าความมหัศจรรย์เกิดขึ้นอย่างธรรมดาสามัญและเป็นสิ่งที่เพียงแต่ "ปรากฏขึ้น" โดยไม่ถูกนำไปใช้เป็นภาพแทนของสิ่งใดสิ่งหนึ่ง การตีความในแง่อุปมานิทัศน์ไม่เพียงแต่จำกัดวงอยู่ที่ระดับสังคมเท่านั้น เนื่องจากปฏิสัมพันธ์ระหว่าง "ฉัน" และ "เงา" ยังสื่อให้เห็นถึงความพยายามของจิตสำนึกในการเข้าถึงจิตไร้สำนึกที่เป็นอื่น (The Unconscious Other) อีกด้วย สเตร็ชเชอร์ (1999:270) ได้ตั้งข้อสังเกตว่า ความมืดและ

ความสว่างในงานของมูราคามิมักจะถูกใช้เป็นภาพแทนของจิตสำนึกและจิตไร้สำนึก ทว่าใน *Hard-Boiled Wonderland and the End of the World* กลับให้ภาพที่ต่างออกไป นั่นคือ "เงา" ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของความมืดกลับถูกใช้เป็นสัญญะแทนอัตลักษณ์และความทรงจำจากโลกความจริงที่ยังหลงเหลืออยู่ของตัวเอก ด้วยเหตุนี้ เงาจึงเป็นจิตสำนึกที่ต้องถดถอยเข้าไปอยู่ในความมืดและกลายเป็นรองเมื่อก้าวเข้าสู่มหานครอันเป็นอาณาจักรแห่งจิตไร้สำนึก "เงา" มีบทบาทเป็นผู้ที่คอยกระตุ้นให้โบคุ มองเห็นความผิดปกติของมหานครและหาทางหลบหนีกลับไปยังโลกความจริง ในขณะที่โบคุเริ่มจะหมกมุ่นและยึดติดกับสิ่งต่างๆในมหานครจนกระทั่งในตอนจบเขาเลือกที่จะปล่อย "เงา" หนีไปเพียงฝ่ายเดียวด้วยข้ออ้างที่ว่า เขาต้องการเรียนรู้โลกซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของตัวเขาให้มากที่สุด แม้จะไม่อาจแน่ใจได้ว่าความปรารถนาของเขาจะสำเร็จหรือไม่ก็ตาม

หาก "เงา" มีสถานะเป็น "Conscious Self " หรือตัวตนแห่งจิตสำนึกของตัวเองแล้ว โบคุก็น่าจะเป็นภาพบุคลาธิษฐานของความปรารถนาที่จะเข้าถึงความเป็นอื่นในจิตไร้สำนึกซึ่งในที่นี้ถูกแทนด้วยมหานคร การที่โบคุเลือกดำรงอยู่ต่อไปในมหานครเพื่อเรียนรู้ความเป็นไปและทำความเข้าใจต่อกฎเกณฑ์อันดูไม่สมเหตุสมผลของสถานที่อาจแสดงให้เห็นถึงกลไกของความปรารถนาที่พยายามเข้าถึงจิตไร้สำนึกอยู่ตลอดเวลา ทว่าตอนจบของเรื่องที่โบคุและ "เงา" ต้องแปลกแยกจากกันตลอดกาลก็บ่งชี้ว่า จิตสำนึก ความปรารถนาในการเข้าถึงจิตไร้สำนึก และเนื้อแท้ของจิตไร้สำนึกเอง คือสามสิ่งที่ไม่อาจมาบรรจบกันได้ เนื่องจากในขณะที่ความปรารถนา (Desire) ยังคงวิ่งไล่ตามจิตไร้สำนึก อยู่นั้น จิตสำนึกก็ยังคงดำเนินบทบาทหน้าที่ของตนไปตามปกติพร้อมกับที่ในเบื้องลึกแล้วกลบฝังความปรารถนาที่ไม่อาจเติมเต็มไว้ เหมือนกับโบคุผู้ยอมใช้ชีวิตอยู่ในดงไม้นอกมหานครและต้องแยกทางจาก "เงา" ไปตลอดกาล ไม่เพียงเท่านั้น หากพิจารณาจากลักษณะการใช้สรรพนามในตัวบทก็จะพบว่า เรื่องราวในโลกความจริงถูกเล่าผ่านมุมมองของ "วาตาชิ" ซึ่งเป็นสรรพนามบุรุษที่หนึ่งสำหรับใช้ในโอกาสที่เป็นทางการ เมื่อตัวเอกหลุดเข้าไปในโลกแห่งจิตไร้สำนึกแล้ว ผู้เล่าแทนตัวเองด้วย "โบคุ" ซึ่งเป็นสรรพนามบุรุษที่หนึ่งเช่นเดียวกันแต่เป็นภาษาในระดับไม่เป็นทางการ ในแง่นี้ "วาตาชิ" จึงเป็น "ฉัน" ที่ปรากฏต่อสายตาของผู้อื่นเนื่องจากมีนัยยะเชิงสังคมปรากฏอยู่ในลักษณะการเรียกขาน แตกต่างจาก "โบคุ" ผู้เป็น "ฉัน" ในแบบที่ละวางจากกฎเกณฑ์ของสังคม และสามารถแสดงแง่มุมที่เป็นส่วนตัวหรือลี้ลับออกมาได้อย่างเต็มที่เมื่อปราศจากการจับจ้องจากสังคม

การวิเคราะห์ในประเด็นต่างๆข้างต้นนำไปสู่ข้อสรุปที่ว่า ตัวตนคู่ของตัวละครที่ปรากฏขึ้นเฉพาะในโลกแห่งจิตสำนึกและดูเหมือนว่าจะเป็นองค์ประกอบมหัศจรรย์ซึ่งมุ่งนำเสนอนัยยะแฝงมากกว่าจะเป็นความมหัศจรรย์ที่เกิดขึ้นอย่างเป็นรูปธรรมจับต้องได้นั้น ทำให้ *Hard-Boiled Wonderland and the End of the World* เป็นงานที่คาบเกี่ยวอยู่ระหว่างลัทธิเหนือจริงและ

และนิทานอุปมานิทัศน์มากกว่าจะเข้าข่ายสัจนิยมมหัศจรรย์ ทั้งนี้มิได้หมายความว่า ความเหนือจริงในงานสัจนิยมมหัศจรรย์จะไม่สามารถนำมาตีความในเชิงอุปมานิทัศน์ได้ กระบวนการหาความหมายของความมหัศจรรย์โดยการนำไปเชื่อมโยงหรือเทียบเคียงกับเหตุการณ์จริงมีปรากฏในงานสัจนิยมมหัศจรรย์เช่นเดียวกัน แต่เหนือสิ่งอื่นใด ตัวบทจะต้องนำเสนอด้วยเช่นกันว่าความมหัศจรรย์นั้นเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นและดำรงอยู่จริงท่ามกลางสิ่งแวดล้อมแบบสัจนิยม อีกทั้งยังต้องดำรงอยู่ราวกับเป็นสิ่งธรรมดาสามัญซึ่งไม่มีการบ่งชี้ว่าวัตถุประสงค์ของความมหัศจรรย์นั้นคือการสื่อถึงสถานการณ์หรือแนวคิดอื่น ส่วนการตีความเชื่อมโยงเป็นเรื่องที่อยู่ในปริมณฑลของผู้อ่านที่ต้องนำไปขบคิดด้วยตนเองในภายหลัง

3.3.2.2 *The Wind-up Bird Chronicle*: ตัวตนอีกด้านที่ "แปลกหน้า" และการเติมเต็มความปรารถนาด้วยความมหัศจรรย์

หาก Double หรือตัวตนคู่ของตัวละครใน *Hard-Boiled Wonderland and the End of the World* มีไว้เพื่อตอกย้ำถึงความต้องการเข้าถึงจิตไร้สำนึกซึ่งไม่มีวันเป็นจริงได้แล้วตัวตนคู่ของโทรุ โอกาดะ ผู้เป็นตัวละครเอกใน *The Wind-up Bird Chronicle* ก็ทำหน้าที่ตรงกันข้าม กล่าวคือ ตัวตนอีกด้านช่วยให้เขาสามารถทำสิ่งที่ไม่อาจเป็นไปได้ในโลกสัจนิยม ทว่าลักษณะที่ตัวบททั้งสองยังคงมีร่วมกันคือ ตัวตนคู่มีสถานะเป็นความมหัศจรรย์ที่ดำรงอยู่ในพื้นที่ส่วนบุคคล ไม่ว่าพื้นที่นั้นจะเป็นอาณาบริเวณของจิตสำนึก หรือเป็นอาณาเขตพิเศษซึ่งตัวเอกเท่านั้นจึงจะก้าวล่วงเข้าไปได้ นอกจากนั้น เส้นแบ่งระหว่างตัวตนทั้งสองด้านก็ถูกขีดให้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น เนื่องจากในขณะที่โบคุ และ "เงา" จาก *Hard-Boiled Wonderland and the End of the World* ยังคงมีวิวาทะต่อกันอย่างเป็นปกติ แม้ว่าจะเกิดขึ้นในโลกของจิตไร้สำนึกก็ตาม ทว่าใน *The Wind-up Bird Chronicle* โทรุไม่เคยรับรู้ว่าตัวเขามีอีกด้านหนึ่งซึ่งอาศัยอยู่ในโลกมหัศจรรย์ตลอดจนตัวละครเองก็ไม่เคยมีปฏิสัมพันธ์ใดๆกับตัวตนคู่ผู้ซึ่งปรากฏให้เห็นผ่านทางจอโทรทัศน์ที่ออกอากาศในโลกมหัศจรรย์เท่านั้น

หากอ้างอิงตามการตีความของ สเตร็ชเชอร์ ที่ว่า[7] การที่ตัวเอกก้าวล้ำเข้าไปในโลกมหัศจรรย์รูปแบบต่างๆในงานหลายชิ้นของมูราคามิเป็นภาพอุปมานิทัศน์ของการเจาะเข้าไปใน "The Core of Identity" หรือแก่นกลางอัตลักษณ์ของบุคคลแล้ว ใจกลางที่ว่านั้นของโทรุก็ปรากฏขึ้นเป็นห้องพักหมายเลข 208 ซึ่งตั้งอยู่ในโรงแรมไร้ชื่อแห่งหนึ่ง และในบริเวณที่เป็นเสมือนจุดศูนย์กลางแห่งอัตลักษณ์นี้เองที่ตัวละครได้พบกับชายที่อนุมานได้ว่าเป็นตัวตนคู่ของเขา ชายผู้นั้นได้ลงมือฆาตกรรม โนโบรุ วาตายะ ซึ่งเป็นทั้งพี่เขยและศัตรูตัวฉกาจของเขาเอง ทว่าการเผชิญหน้านั้นก็ไม่ได้เกิดขึ้นอย่างตรงไปตรงมา หากแต่เป็นการพบเห็นผ่านสื่อกลางอีกทอดหนึ่ง หากโทรุโอกาคะคือภาคสัจนิยม ในขณะที่ตัวตนคู่ของเขาคือภาคมหัศจรรย์แล้ว เส้นที่ขีดแบ่งสัจนิยมและมหัศจรรย์ออกจากกันก็มีถึงสองชั้น โดยเส้นที่หนึ่งคือข้อเท็จจริงที่ว่าตัวตนคู่ของตัวละครเอกดำรงอยู่เฉพาะในโลกมหัศจรรย์เท่านั้น ส่วนเส้นที่สองคือการขาดไร้ปฏิสัมพันธ์ระหว่างด้านของ "ความจริง" และ "ความมหัศจรรย์" โทรุยังคงรู้สึกประหลาดใจเมื่อได้ค้นพบว่าเขามีตัวตนคู่และแม้แต่การเผชิญหน้าก็ไม่สามารถเกิดขึ้นอย่างตรงไปตรงมาได้ เมื่อเป็นเช่นนี้ โทรุและภาคมหัศจรรย์ของเขาจึงยังคงมีสถานะเป็นขั้วสองด้านที่ยังไม่อาจบรรจบกันได้

ไม่เพียงเท่านั้น บทบาทของตัวตนคู่ที่ปราศจากความหมายหรือความสำคัญอื่นนอกเหนือไปจากการปรากฏตัวขึ้นเพียงชั่วครู่เพื่อทำในสิ่งที่ตัวตนในโลกสัจนิยมไม่สามารถทำได้ก็สะท้อนให้เห็นถึงบทบาทของความมหัศจรรย์ที่ถูกใช้เป็นเครื่องมือเติมเต็มความปรารถนามากกว่าจะมุ่งนำเสนอว่าความมหัศจรรย์คืออีกด้านหนึ่งของความเป็นจริงที่ดำรงอยู่คู่กับ "ความจริง" ในแบบสัจนิยมได้ ลักษณะดังกล่าวปรากฏให้เห็นในเทพนิยายซึ่งมักจะมีการใช้องค์ประกอบเหนือจริงเพื่อคลบันดาลสิ่งที่ภายในตัวบทให้ค่าว่า "เป็นไปไม่ได้" ให้เกิดเป็นรูปธรรมขึ้นมา ตรรกะพื้นฐานของการสร้างความมหัศจรรย์ในลักษณะดังกล่าวอยู่ที่กฎเบื้องต้นภายในตัวบทซึ่งบ่งชี้ว่า ความมหัศจรรย์มีอำนาจในการคลบันดาลสิ่งที่ไม่น่าจะเป็นต่างๆให้ปรากฏขึ้นได้ เนื่องจากความมหัศจรรย์หลุดออกจาก "ความสมเหตุสมผล" ซึ่งเป็นคุณลักษณ์หนึ่งของ "ความจริง" บนพื้นฐานของกฎการสร้างดังกล่าวจึงทำให้ความจริงและความมหัศจรรย์ยังคงสภาพเป็นสองขั้วที่ไม่อาจดำรงอยู่ร่วมกันอย่างกลมกลืนได้ แม้ว่าตัวบทจะอนุญาตให้ความมหัศจรรย์ปรากฏขึ้นก็ตาม ในทำนองเดียวกันกับตัวตนคู่ของของโทรุที่ปรากฏขึ้นเพียงเพื่อทำสิ่งต่างๆที่ไม่

---

[7] สเตร็ชเชอร์กล่าวถึงพื้นที่แปลกประหลาดในงานของมูราคามิว่าเป็นภาพแทนของจิตไร้สำนึกหรือแก่นกลางอัตลักษณ์ของตัวเอกเอง โดยยกตัวอย่างจากนวนิยายเรื่อง *Dance Dance Dance* และ *The Wind-up Bird Chronicle* ว่า "The protagonist of *Dansu dansu dansu* discovers a musty, dust-filled room in a deep corner of his mind, again, dark, gloomy, and filled with dust-covered memories that he cannot make sense of. Another room is filled with dusty skeletons, literally the skeletons of his past. And in *Nejimakidori kuronikuru*, his unconscious is presented as an enormous, maze-like hotel, in which "Room 208" is the core, the centre of his whole being. It is this centre, the location of the core identity, that concerns us here" (Strecher ,1997:270).

อาจเป็นไปได้ในโลกสัจนิยม เนื่องจากโนโบรุ วาตายะเป็นนักการเมืองผู้ทรงอำนาจเกินกว่าคนธรรมดาอย่างโทรุจะสามารถเข้าถึงตัวได้ตัวตนคู่ของโทรุจึงมีสถานะเป็นความมหัศจรรย์ที่เข้ามาจัดการกับ "สิ่งที่ไม่น่าจะเป็น" ก่อนที่จะกลับสู่สถานะของความเป็นอื่นซึ่งไม่สมเหตุสมผลตามหลักของความจริงแบบสัจนิยมเช่นเดิม

แต่อย่างไรก็ตาม มีองค์ประกอบบางประการภายในตัวบทที่ชี้ให้เห็นว่าภาคสัจนิยมและความมหัศจรรย์ของโทรุ โอกาดะ ใช่ว่าจะขาดไร้ปฏิสัมพันธ์ซึ่งกันและกันโดยสิ้นเชิง ทว่าปฏิสัมพันธ์นั้นก็ยังไม่เข้มข้นเพียงพอที่จะทำให้กล่าวได้ว่าตัวตนคู่ของตัวละครแสดงให้เห็นถึงความเป็นสัจนิยมมหัศจรรย์ ตรงกันข้าม ปฏิสัมพันธ์ดังกล่าวกลับแสดงให้เห็นถึงวัตถุประสงค์อื่นของการใช้ความมหัศจรรย์ที่มุ่งนำเสนอความสัมพันธ์ระหว่างประวัติศาสตร์กับความเป็นไปในปัจจุบันในลักษณะที่ว่า ประวัติศาสตร์ไม่ได้มีสถานะเป็นเรื่องเล่าจากอดีตที่ผ่านเลยไปแล้วและไม่ส่งผลใดๆต่อปัจจุบันอีกต่อไป ตรงกันข้าม ประวัติศาสตร์ของชาติกลับส่งผลต่อปัจเจกบุคคลผู้มีชีวิตอยู่ในสังคมสมัยใหม่ ดังเช่นที่ปรากฏในกรณีของโทรุ โอกาดะ ผู้ซึ่งไม่ได้มีชีวิตอยู่ในช่วงสงครามแมนจูเรียแต่กลับถูกเชื่อมต่อเข้ากับอดีต ณ ช่วงเวลานั้นผ่านการรับฟังเรื่องเล่าจากผู้อื่นรวมทั้งผ่านปรากฏการณ์มหัศจรรย์ และหนึ่งในปรากฏการณ์มหัศจรรย์ที่ผูกโยงโทรุเข้ากับอดีตคือการกระทำของตัวตนคู่ของเขาผู้ซึ่งลงมือสังหาร โนโบรุ วาตายะ ด้วยไม้เบสบอลซึ่งเป็นเสมือนร่องรอยจากอดีตที่กลับมาปรากฏอีกครั้ง

วิธีการฆาตกรรมโนโบรุ วาตายะ ซึ่งตัวตนคู่ของโทรุเป็นผู้ลงมือนั้นคือการใช้ไม้เบสบอลฟาดเข้ากับศีรษะของอีกฝ่ายอย่างแรง แม้ว่าการฆาตกรรมดังกล่าวจะเกิดขึ้นภายในโลกมหัศจรรย์ ทว่ามันก็ส่งผลให้โนโบรุ วาตายะที่ดำรงอยู่ในโลกสัจนิยมล้มลงสิ้นสติในงานเลี้ยงหลังการปราศรัยของเขาเองอย่างไร้สาเหตุ ด้วยเหตุนี้ผู้อ่านจึงได้พบกับปฏิสัมพันธ์ระหว่างความมหัศจรรย์และโลกสัจนิยมในลักษณะที่ว่า สิ่งที่โทรุภาคมหัศจรรย์ก่อขึ้นสามารถส่งผลมายังโลกความจริงได้อย่างเป็นรูปธรรม แม้ลักษณะดังกล่าวจะแสดงให้เห็นถึงการเหลื่อมซ้อนกันระหว่างโลกความจริงและโลกมหัศจรรย์ แต่ก็ไม่ได้มีวัตถุประสงค์ในการเน้นย้ำให้เห็นถึงความไร้ประสิทธิภาพของกระบวนทัศน์สัจนิยม หากแต่มีไว้เพื่อแสดงให้เห็นบางแง่มุมของประวัติศาสตร์ที่โหดร้ายจนคาดไม่ถึง ความโหดร้ายนั้นส่งผลกระทบถึงพื้นที่ทางสังคมและล่วงล้ำเข้าไปถึงพื้นที่ส่วนบุคคล แม้ว่าประวัติศาสตร์ (กระแสหลัก) จะกลายเป็นสิ่งที่คนส่วนใหญ่มองว่าคือ "ข้อเท็จจริง" ที่ชัดเจนและไม่มีแง่มุมอื่นแฝงอยู่ รวมทั้งไม่ส่งผลกระทบใดๆต่อชีวิตของพวกเขาในปัจจุบัน

การฆ่าคนด้วยไม้เบสบอลไม่ได้ปรากฏขึ้นเป็นครั้งแรกในกรณีของโนโบรุ วาตายะเท่านั้น หากแต่ถูกอ้างถึงในเรื่องเล่าของชินนามอนเกี่ยวกับตาของเขาที่เป็นสัตวแพทย์และต้องไปประจำการในแมนจูเรียช่วงสงครามโลกครั้งที่สอง สัตวแพทย์ผู้นี้ได้พบเห็นการประหารนักโทษชาวจีนด้วยไม้เบสบอลเพื่อให้สาสมกับความผิดของเขาที่หลบหนีและฆ่าผู้คุมชาวญี่ปุ่นตายด้วยไม้เบสบอลเช่นเดียวกัน ความกระอักกระอ่วนใจของนายทหารผู้รับผิดชอบต่อการประหารถูกสะท้อนผ่านออกมาด้วยคำพูดที่กล่าวกับนายสัตวแพทย์ว่าพวกเขาสังหารชาวจีนไปเป็นจำนวนมากแล้วและไม่เห็นเหตุผลที่จะต้องเพิ่มจำนวนศพให้มากขึ้นอีก ("We've already killed enough Chinese, and I just don't see the point of adding to the body count." (Murakami, 1997:320)) ร่องรอยของความโหดร้ายซึ่งแฝงอยู่ในอดีตกลับมาเชื่อมต่อกับช่วงเวลาปัจจุบันอีกครั้งเมื่อโทรุจู่โจมชายแปลกหน้าด้วยไม้เบสบอล อีกทั้งยังต่อเนื่องยาวไกลเข้าไปถึงโลกมหัศจรรย์ซึ่งเป็นเสมือน "The Core of Identity" หรือแก่นกลางอัตลักษณ์ของตัวเอกที่ตัวตนคู่ของเขาใช้ไม้เบสบอลเป็นเครื่องมือในการฆาตกรรมโนโบรุ วาตายะ แม้ว่าตรรกะที่ใช้เชื่อมโยงไม้เบสบอลซึ่งเป็นสัญญะจากอดีตเข้ากับเหตุการณ์ต่างๆจะยังไม่ปรากฏแจ่มชัด ทว่าสิ่งที่ผู้อ่านจะได้พบคือการเหลื่อมซ้อนระหว่างโลกหลายใบ ไม่ว่าจะเป็นโลกประวัติศาสตร์สมัยสงครามแมนจูเรีย ตลอดจนโลกภายนอกและโลกภายในของโทรุโอกาดะ

การเหลื่อมซ้อนดังกล่าวนำไปสู่แนวคิดที่ว่า ความโหดร้ายจากอดีตสามารถส่งอิทธิพลถึงคนในรุ่นปัจจุบันซึ่งถึงแม้จะไม่ได้ประสบกับเหตุการณ์นั้นโดยตรงแต่ก็จะยังคงได้รับผลกระทบบางอย่างจากอดีตนั้นเสมอ โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่ออดีตนั้นมีสถานะเป็นประวัติศาสตร์ของกลุ่มชาติพันธุ์ที่บุคคลนั้นสังกัดอยู่ เนื่องจากอดีตของชาติพันธุ์ย่อมมีส่วนในการช่วยประกอบสร้างอัตลักษณ์กลุ่มและอัตลักษณ์กลุ่มคือปัจจัยหนึ่งที่เป็นฐานให้กับการก่อร่างของอัตลักษณ์ส่วนบุคคล เช่นเดียวกับที่กรอบความคิดของบุคคลย่อมได้รับอิทธิพลจากความทรงจำของชาติพันธุ์ไม่มากก็น้อย และบนพื้นฐานของกรอบความคิดนี้เองที่ความทรงจำส่วนบุคคลก่อตัวขึ้นเนื่องจากกรอบคิดคือสิ่งสำคัญที่คอยกำหนดว่าบุคคลจะรับรู้หรือตีความสิ่งต่างๆออกมาในทิศทางใด ด้วยเหตุนี้จึงอาจกล่าวได้ว่า อดีตย่อมส่งผลต่อปัจจุบันเสมอ เนื่องจากอดีตมีส่วนในการกำหนดว่าบุคคลจะมองความเป็นไปในปัจจุบันอย่างไร

ไม่เพียงเท่านั้น การฆ่าคนด้วยไม้เบสบอลยังเป็นเหตุการณ์ที่แสดงให้เห็นถึงความโหดร้ายที่แอบแฝงอยู่ในเรื่องเล่าจากอดีตซึ่งประวัติศาสตร์กระแสหลักไม่ได้เอ่ยถึง และมูราคามินำเสนอเหตุการณ์ดังกล่าวผ่านเรื่องเล่าของชินนามอนผู้ซึ่งฟังเรื่องราวต่อมาจากแม่ของเขาอีกทอดหนึ่งก่อนที่จะผสมผสานจินตนาการส่วนตัวลงไป นัทเม็กผู้เป็นแม่ของชินนามอนนั้นมีพลังพิเศษซึ่งทำให้เธอล่วงรู้ถึงความเป็นไปเกี่ยวกับบิดาของเธอผู้ซึ่งเป็นสัตวแพทย์และประจำการอยู่ใน

แมนจูเรียแม้ว่าตัวนัทเม็กเองจะลี้ภัยสงครามกลับมาที่ญี่ปุ่นก็ตาม ด้วยเหตุนี้จึงอาจกล่าวได้ว่า เรื่องเล่าเกี่ยวกับสงครามแมนจูเรียที่ชินนามอนประกอบสร้างขึ้นจากคำบอกเล่าของนัทเม็กและจินตนาการส่วนตัวของเขาเองนั้นย่อมเต็มไปด้วยอัตวิสัยและทำให้ไม่น่าเชื่อถือ แต่อย่างไรก็ตาม การที่มูราคามิจงใจนำเสนอความเป็นอัตวิสัยซึ่งแทรกอยู่ในกระบวนการสร้างเรื่องเล่าเกี่ยวกับอดีตของตัวละครก็เพื่อแสดงให้เห็นว่า แท้จริงแล้วประวัติศาสตร์คือเรื่องเล่าเกี่ยวกับอดีตที่มีสถานะไม่แตกต่างอะไรจากเรื่องแต่งที่ไม่อาจหยั่งวัดได้ถึงสัดส่วนระหว่างข้อเท็จจริงกับสิ่งที่เป็นอัตวิสัย ความบิดเบือนไม่ได้เกิดจากกระบวนการแปรประสบการณ์ให้เป็นเรื่องเล่าซึ่งต้องผ่านขั้นตอนการคัดสรร การจัดเรียง และการตีความเท่านั้น หากแต่ในบางครั้งอดีตก็ถูกให้ความหมายและถูกเล่าเพื่อตอบสนองวัตถุประสงค์บางประการ สิ่งที่มูราคามิพยายามทำคือการนำเสนอแง่มุมใหม่ของอดีตที่ถูกมองข้ามไปโดยบ่งชี้ให้เห็นว่า เรื่องราวจากอดีตอาจปรากฏออกมาได้ในหลายรูปแบบและเรื่องเล่าเกี่ยวกับอดีตแต่ละเรื่องล้วนนำเสนอ "ความเป็นจริง" จากมุมมองของตน ทำให้ไม่อาจตัดสินได้ว่าเรื่องเล่าใด "เป็นจริง" มากไปกว่ากัน

การวิเคราะห์ข้างต้นเกี่ยวเนื่องถึงความเป็นสัจนิยมมหัศจรรย์ในลักษณะที่ว่าวัตถุประสงค์ของการใช้ความมหัศจรรย์เพื่อนำเสนอบางแง่มุมของเหตุการณ์ในอดีตซึ่งไม่ปรากฏในเอกสารทางประวัติศาสตร์เป็นสิ่งที่ปรากฏในงานสัจนิยมมหัศจรรย์ของนักเขียนจากหลายวัฒนธรรม ทว่าการปรากฏขึ้นของเหตุการณ์หรือองค์ประกอบเหนือจริงต่างๆยังไม่สอดคล้องกับลักษณะสัจนิยมมหัศจรรย์เท่าที่ควร หาก *The Wind-up Bird Chronicle* เป็นผลงานที่มีเนื้อหาซึ่งแสดงถึงความเป็นสัจนิยมมหัศจรรย์แต่กลับปรากฏรูปแบบที่ความจริงและความมหัศจรรย์ยังคงไม่สามารถดำรงอยู่ร่วมกันได้อย่างกลมกลืนแล้ว *Kafka on the Shore* ก็เป็นตัวอย่างของการก้าวข้ามความไม่ลงตัวต่างๆและสามารถแสดงความเป็นสัจนิยมมหัศจรรย์ออกมาได้อย่างชัดเจนทั้งในแง่ของเนื้อหาและลักษณะการสร้างความมหัศจรรย์

3.3.2.3 *Kafka on the Shore*: ธรรมชาติอันหลากหลายและความ"ไร้พรมแดน" ของอัตลักษณ์

หากตัวตนคู่ของตัวละครเอกใน *Hard-Boiled Wonderland and the End of the World* และ *The Wind-up Bird Chronicle* คือความมหัศจรรย์ที่ไม่ปรากฏเป็นรูปเป็นร่างในโลกสัจนิยมแล้ว อีกาซึ่งเป็นตัวตนคู่ของคาฟกาใน *Kafka on the Shore* ก็เปลี่ยนแปลงลักษณะดังกล่าวตั้งแต่ผู้อ่านเริ่มพลิกหน้าแรกของตัวบท เนื่องจากในบทเริ่มต้นที่มีชื่อว่า "The Boy Named Crow" นั้น ผู้อ่านจะได้พบกับการสนทนาระหว่างคาฟกาและเด็กชายผู้หนึ่งชื่ออีกาภายในห้องทำงานซึ่งมีบรรยากาศแบบสัจนิยมอย่างเต็มเปี่ยม ทั้งคู่ปรึกษากันเกี่ยวกับแผนการหนีออกจากบ้านของคาฟกา

อย่างธรรมดาสามัญราวกับว่าอีกาเป็นบุคคลทั่วไปๆไปซึ่งอาศัยอยู่ในโลกสัจนิยม ต่อเมื่อเรื่องดำเนินต่อไปเรื่อยๆผู้อ่านจึงจะได้ทราบว่าแท้จริงแล้วอีกาเป็นตัวตนคู่ของคาฟกาและทั้งสองมีปฏิสัมพันธ์กันอย่างใกล้ชิดตลอดเวลา หากคาฟกาคือภาคสัจนิยมของบุคคลและอีกาคือภาคมหัศจรรย์แล้ว การดำรงอยู่ร่วมกันของทั้งสองฝ่ายอย่างผสมกลมกลืนก็ทำให้พรมแดนที่แบ่งแยกระหว่างสัจนิยมและมหัศจรรย์พร่าเลือนลงไปอย่างเห็นได้ชัด

ไม่เพียงเท่านั้น ปฏิกิริยาตอบสนองของคาฟกาที่มีต่ออีกาผู้เป็นตัวตนคู่ของเขาราวกับว่าอีกฝ่ายเป็นเพียงบุคคลธรรมดาสามัญคนหนึ่งก็แสดงให้เห็นถึงตรรกะพื้นฐานของตัวบทซึ่งบ่งชี้ว่า ความแตกต่างหลากหลายภายในอัตลักษณ์ของตัวละครไม่ใช่สิ่งผิดประหลาด อีกาเป็นด้านที่แตกต่างของคาฟกาซึ่งสามารถปรากฏขึ้นได้อย่างเป็นปกติและไม่ใช่ "ความเป็นอื่น" ที่ผุดขึ้นมาข่มขู่คุกคามตัวละครเอกหรือเป็นเพียงความมหัศจรรย์ที่ผุดขึ้นมาเติมเต็มความปรารถนาของตัวละครแล้วจากไปโดยที่ไม่ทิ้งร่องรอยใดๆไว้ ในบทเริ่มต้นของนวนิยายชื่อ "The Boy Named Crow" ผู้อ่านจะได้พบกับภาพของคาฟกาที่นั่งสนทนากับอีกาเกี่ยวกับแผนการหนีออกจากบ้านอย่างเป็นปกติ ราวกับว่าอีกาเป็นเด็กชายอีกคนหนึ่งซึ่งเป็นเพื่อนของเขาเอง

> As always, we're sitting beside each other on the old sofa in my father's study. Crow loves the study and all the little objects scattered around there. Now he's toying with a bee-shaped glass paper weight. If my father was at home, you can bet Crow would never go anywhere near it.
>
> "But I have to get out of here," I tell him. "No two ways around it".
>
> "Yeath, I guess you're right." [...] "...I don't want to rain on your parade or anything, but I wouldn't count on escaping this place if I were you. No matter how far you run. Distance might not solve anything" (Murakami, 2005:4).

ปฏิสัมพันธ์ระหว่างอีกาและคาฟกาในฉากดังกล่าวสะท้อนให้เห็นว่า บุคคลสามารถติดต่อสัมพันธ์กับ "ด้านที่แปลกแยก" ของตนได้อย่างผ่อนคลายและเป็นธรรมชาติหากตั้งอยู่บนพื้นฐานของความคิดที่ว่า ไม่มีเส้นแบ่งระหว่าง "ความเป็นเรา" และ "ความเป็นอื่น" เนื่องจากสิ่งที่แปลกออกไปจากตัวเราไม่ใช่ความเป็นอื่นหากแต่เป็นส่วนหนึ่งของความเป็นเราที่ต่างออกไปเท่านั้น อัตลักษณ์ของคาฟกาถูกประกอบสร้างขึ้นบนการผสมผสานระหว่างสัจนิยมกับความมหัศจรรย์ซึ่งสามารถดำรงอยู่ร่วมกันได้อย่างกลมกลืน ไม่เพียงเท่านั้น ปฏิสัมพันธ์ระหว่างคาฟกาและอีกายังดำเนินไปเช่นนี้นับตั้งแต่ต้นจนจบเรื่อง เช่นในฉากสุดท้ายที่อีกากล่าวให้กำลังใจคาฟกาว่า "When you wake up, you'll be part of a brand new world" (Murakami, 2005:489). หากเทียบเคียงกับตัวตนคู่ของตัว

ละครเอกจาก *Hard-Boiled Wonderland and the End of the World* และ *The Wind-up Bird Chronicle* ที่มีตัวตนอยู่แต่เฉพาะในโลกมหัศจรรย์ส่วนบุคคลหรือโลกภายในจิตสำนึกแล้ว ก็นับได้ว่าอีกาเป็นความมหัศจรรย์ที่มีระดับของความจริงในเชิงวัตถุวิสัยมากกว่า

การปรากฏขึ้นของตัวตนคู่ไม่เพียงแต่จำกัดวงอยู่ที่คาฟกาผู้เป็นตัวละครเอกเท่านั้น หากแต่ยังเป็นคุณลักษณ์ของตัวละครอื่น และการปรากฏขึ้นของตัวตนคู่ถูกทำให้กลายเป็นเหตุการณ์มหัศจรรย์ซึ่งบุคคลที่สามสามารถรับรู้ผ่านประสาทสัมผัสทั้งห้าได้ ตัวอย่างของลักษณะดังกล่าวเกิดขึ้นกับมิสซาเอกิ เนื่องจากเธอยังมีตัวตนคู่ซึ่งปรากฏออกมาในรูปลักษณ์ของเด็กสาวอายุสิบห้าผู้ดำรงชีวิตอยู่ในหมู่บ้านมหัศจรรย์ และข้อเท็จจริงที่ว่าคาฟกาผู้มีสถานะเป็นบุคคลที่สามเคยพบปะสนทนากับมิสซาเอกิ "ภาคมหัศจรรย์" มาแล้ว ก็บ่งชี้ถึงความเป็น "Material Reality" หรือการปรากฏขึ้นอย่างเป็นรูปธรรมจับต้องได้ของความเหนือจริง นอกจากนี้ ลักษณะที่ตัวตนคู่ของมิสซาเอกิปรากฏกายขึ้นท่ามกลางโลกสัจนิยมที่คาฟกาอาศัยอยู่ก็ทำให้ *Kafka on the Shore* แตกต่างจาก *Hard-Boiled Wonderland and the End of the World* ซึ่ง "ฉัน" และ "เงา" จะดำรงอยู่ร่วมกันได้เฉพาะภายในอาณาบริเวณของโลกแห่งจิตสำนึกเท่านั้น ปรากฏการณ์วิญญาณที่ยังมีชีวิตซึ่งเกิดขึ้นในห้องนอนของคาฟกาช่วงเวลาตีสามทำให้เขารับรู้ว่ามิสซาเอกิมีตัวตนอีกด้านหนึ่งแฝงอยู่ ดังนั้นลักษณะของตัวตนคู่ที่แสดงตัวออกมาอย่างเป็นรูปธรรมจนบุคคลที่สามสามารถร่วมรับรู้ได้จึงสอดคล้องกับลักษณะสัจนิยมมหัศจรรย์ซึ่งไม่เคยปรากฏในตัวบทก่อนหน้า

พัฒนาการจากลักษณะมหัศจรรย์เข้าสู่ความเป็นสัจนิยมมหัศจรรย์ในประเด็นที่เกี่ยวกับตัวตนคู่ (Double) แสดงให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงทางแนวคิดเกี่ยวกับอัตลักษณ์ของตัวมูราคามิเองและสังคมญี่ปุ่นรอบด้านอีกด้วย เริ่มต้นจากยุคปฏิรูปเมจิ ความอึดอัดคับข้องท่ามกลางวัฒนธรรมสองกระแสที่ปะทะกันอย่างกะทันหันทำให้ชาวญี่ปุ่นสับสนในอัตลักษณ์ของตนที่มีความเป็นตะวันตก หรืออีกนัยหนึ่งคือ "ความเป็นอื่น" เข้ามาเจือปนอยู่ด้วยมากยิ่งขึ้น ความรู้สึกดังกล่าวทำให้นักเขียนในยุคนั้นกำหนดให้ตัวละครของตนมี Double หรือตัวตนคู่ซึ่งมีบทบาทในการขู่เข็ญคุกคามตัวละคร และมีลักษณะ "เป็นอื่น" จากตัวตนหลัก ทั้งนี้ก็เพื่อชี้ให้เห็นถึงความรู้สึกไม่มั่นคงซึ่งเกิดจากการตระหนักว่ากระแสอิทธิพลจากตะวันตกเริ่มเข้ามามีบทบาทในการประกอบสร้างอัตลักษณ์ของชาวญี่ปุ่นมากขึ้น

ต่อมาเมื่อการสร้างตัวตนคู่ตกทอดลงมาถึงยุคของมูราคามิ ตัวตนที่เพิ่มขึ้นมากลับแสดงให้เห็นถึงสภาวะแปลกแยกภายในอัตลักษณ์ของบุคคลอันเกิดจากการไร้สถานการณ์หรือเครื่องมือที่จะช่วยประกอบสร้างอัตลักษณ์ขึ้นมาให้มั่นคง สเตร็ชเชอร์ (1997:264-265) กล่าวว่าชาวญี่ปุ่นในยุคหลังสงครามสร้างตัวตนของพวกเขาขึ้นท่ามกลางความบีบคั้นกดดันทางการเมือง

ผนวกกับความมุ่งมั่นในการฟื้นฟูประเทศที่ได้รับผลกระทบจากสงครามให้กลับสู่ความมั่นคงเข้มแข็งอีกครั้ง เหล่านี้ล้วนเป็นแรงผลักและเป็นสถานการณ์ที่ช่วยประกอบสร้างอัตลักษณ์ของคนในยุคนั้นขึ้น ทว่าเมื่อถึงทศวรรษที่ 1960-1970 แรงกดดันจากประเทศผู้ชนะสงครามเริ่มผ่อนคลายลงประกอบกับเศรษฐกิจของญี่ปุ่นก้าวเข้าสู่ยุคเฟื่องฟูถึงขีดสุด กระแสทุนนิยม บริโภคนิยม และวัตถุนิยม ล้วนเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้อัตลักษณ์ของชาวญี่ปุ่นในยุคนั้นกลายเป็นสิ่ง "ไร้แก่นกลาง" เนื่องจากสังคมเลื่อนไหลไปเรื่อยๆตามแรงแห่งความปรารถนา ภาพลักษณ์ของสิ่งต่างๆก็เปลี่ยนแปลงไปมาตามแต่ว่าสื่อจะนำเสนอออกมาในลักษณะใดและภาพลักษณ์แบบใดที่กำลังได้รับความนิยม การประกอบสร้างอัตลักษณ์ของบุคคลขึ้นตามภาพลักษณ์ที่เป็นผลผลิตจากการประกอบสร้างของระบบและปราศจากสารัตถะภายในตัวเอง เป็นผลให้อัตลักษณ์ของผู้คนในยุคนั้นแตกออกเป็นเศษเสี้ยวย่อยๆ ดูเหมือนว่าตัวตนคู่ซึ่งปรากฏในงานยุคเริ่มแรกของมูราคามิจะมีไว้เพื่อสื่อถึงสภาวะดังกล่าว พิจารณาจากรายละเอียดปลีกย่อยที่ว่า แม้ตัวละครของเขาจะมีสองภาค แต่ชื่อเรียกขานซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของแก่นกลางในอัตลักษณ์ของตัวละครกลับไม่มีอยู่ ตัวละครเอกจากเรื่อง *The Wild Sheep Chase*, *Dance Dance Dance* และ *Hard-Boiled Wonderland and the End of the World* ล้วนไม่มีชื่อเฉพาะและแทนตัวเองด้วยสรรพนามบุรุษที่หนึ่งทั้งสิ้น

แต่เมื่อมาถึงในงานยุคหลังซึ่งเริ่มต้นตั้งแต่ทศวรรษที่ 1990 เป็นต้นมา ตัวละครของมูราคามิเริ่มกลับมามีชื่อเฉพาะอีกครั้ง เช่น โทรุ โอกาคะ จาก *The Wind-up Bird Chronicle* และคาฟกาจากเรื่อง *Kafka on the Shore* เอง เหล่านี้ล้วนเป็นสัญญาณเบื้องต้นที่บ่งบอกว่าสำหรับมูราคามิแล้วความเลื่อนไหลและความไร้แก่นกลางอาจไม่ได้สื่อถึงภาวะ "ไร้อัตลักษณ์" ของชาวญี่ปุ่นอีกต่อไป ในทางตรงกันข้าม สังคมทุนนิยมและบริโภคนิยมได้ประกอบสร้างอัตลักษณ์แบบใหม่ที่เปลี่ยนแปลงเลื่อนไหลไปตามบริบทและไร้จุดศูนย์กลางที่มั่นคงตายตัวขึ้น การสร้างตัวตนคู่ให้กับตัวละครโดยอ้างอิงตามลักษณะสัจนิยมมหัศจรรย์สามารถสื่อให้เห็นถึงกรอบการมองดังกล่าวได้เป็นอย่างดี เนื่องจากลักษณะการผสมผสาน ความหลากหลาย ตลอดจนการลบเลือนเส้นแบ่งระหว่างสิ่งที่เคยถูกมองว่าเป็น "ขั้วตรงข้าม" สื่อนัยยะที่ว่าสำหรับสัจนิยมมหัศจรรย์แล้วไม่มีสิ่งใดที่มีศูนย์กลางตายตัวและสามารถดำรงอยู่ได้อย่างคงที่ชั่วนิรันดร บทบาทของคาฟกาและอีกาสื่อให้เห็นถึงธรรมชาติของอัตลักษณ์อันหลากหลายและดำรงอยู่ร่วมกันได้โดยไม่จำเป็นต้องแบ่งแยกว่าด้านใดเป็น "จิตสำนึกที่เป็นเรา" (Conscious Self) หรือด้านใดเป็น "จิตไร้สำนึกที่เป็นอื่น" (Unconscious Other) แตกต่างจากในงานยุคก่อนหน้าของมูราคามิที่มีการแบ่งแยกบทบาทของจิตสำนึกทั้งสองฝ่ายออกจากกันอย่างชัดเจน เหล่านี้ล้วนแสดงให้เห็นว่าสัจนิยมมหัศจรรย์ไม่ได้เป็นเพียงรูปแบบการประพันธ์ที่ใช้เป็นฐานในการสร้างความเหนือจริงขึ้นเท่านั้น แต่ยังเป็นกรอบที่สามารถกำหนดทิศทางของความหมายภายในตัวบทได้อีกด้วย

3.3.3 หญิงสาวที่หายไป

การเชื่อมโยงผู้หญิงเข้ากับอำนาจลึกลับหรือพลังเหนือธรรมชาติดูเหมือนจะเป็นภาพลักษณ์ที่ปรากฏในวรรณกรรมญี่ปุ่นหลายยุคสมัย บ่อยครั้งที่ผู้หญิงมีบทบาทเป็นองค์ประกอบมหัศจรรย์หนึ่งภายในตัวบทและสามารถดลบันดาลให้เกิดปรากฏการณ์เหนือธรรมชาติขึ้นได้ท่ามกลางโลกธรรมดาสามัญ แต่อย่างไรก็ตาม ความมหัศจรรย์ที่เกิดจากตัวละครหญิงเหล่านี้มักถูกขีดแบ่งออกจาก "ความจริง" อย่างชัดเจน เนื่องจากอำนาจเหนือธรรมชาติของพวกเธอแม้จะไม่ได้ถูกตีตราว่าเกิดขึ้นไม่ได้ แต่ก็ไม่ใช่ปรากฏการณ์ที่สามารถดำรงอยู่คู่กับสภาพแวดล้อมแบบสัจนิยมได้อย่างกลมกลืน นอกจากนี้ ตัวละครหญิงที่มาพร้อมกับความมหัศจรรย์มักจะถูกกำหนดให้สังกัดอยู่ในโลกใบอื่นที่ไม่ใช่โลกสัจนิยม ไม่ว่าจะเป็นโลกแห่งจินตนาการและความฝัน หรือแม้กระทั่งโลกหลังความตาย

บทบาทของผู้หญิงที่ผูกโยงกับความมหัศจรรย์พร้อมกับมีนัยยะแฝงเชิงสังคมนั้นปรากฏให้เห็นในงานของนักเขียนยุคเมจิ ท่ามกลางกระแสของความเป็นสมัยใหม่ตลอดจนโลกทัศน์แบบเหตุผลนิยมที่ไหลบ่าเข้ามา ดูเหมือนว่าผู้หญิงซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของแผ่นดินแม่รวมทั้งเป็นภาพแทนของอารมณ์และจินตนาการซึ่งด้านกับความเป็นเหตุเป็นผลจะถูกนำมาใช้ "โต้กลับ" กรอบความคิดแบบตะวันตกได้อย่างมีประสิทธิภาพ ประกอบกับภาพลักษณ์ดังกล่าวถูกเสริมให้เข้มข้นยิ่งขึ้นไปอีกด้วยอำนาจมหัศจรรย์ซึ่งไม่สามารถใช้เหตุผลเข้าไปอธิบายได้ ทำให้ตัวละครหญิงผู้มีพลังเหนือธรรมชาติกลายเป็นภาพที่ปรากฏขึ้นอย่างแพร่หลายในวรรณกรรมยุคนี้ ดังเช่นในชุดรวมเรื่องสั้น *Ten Nights of Dream* ของนัตสึเมะ โซเซกิ ความฝันคืนแรกบอกเล่าเรื่องราวของหญิงสาวผู้ใกล้ตายและได้ร้องขอสัญญาจากชายคนรักว่าให้รอคอยเธอจนกว่าจะกลับมาอีกครั้ง ชายคนรักนั่งรออยู่ข้างหลุมฝังศพอยู่เป็นเวลานานจนกระทั่งหญิงสาวกลับมาในรูปลักษณ์ของดอกลิลลี่สีขาวบริสุทธิ์ ท่ามกลางสังคมสมัยใหม่ที่ความเป็นอุดมคติต่างๆแทบจะถูกกลบฝังลงไปหมดภายใต้อิทธิพลของ "ความสมเหตุสมผล" การรอคอยหญิงคนรักด้วยความเชื่อมั่นในสัญญาที่ให้ไว้ต่อกันดูเหมือนจะเป็นอุดมคติอีกประการหนึ่งที่ "ฉัน" ในความฝันคืนแรกและหญิงสาวผู้กลายเป็นดอกไม้ร่วมกันทำให้เป็นจริงขึ้นมาได้ แต่อย่างไรก็ตาม อุดมคติที่กลายเป็นจริงตลอดจนตัวหญิงสาวเองก็เป็นสิ่งที่ตัวบทให้ค่าว่ามีอยู่เพียงในความฝัน ซึ่งสะท้อนให้เห็นว่าภายใต้การนำเสนอสารที่ดูราวกับกำลังจะโต้กลับความเป็นสมัยใหม่อยู่นั้น ตัวโซเซกิเองก็ยอมจำนนต่อกระแสและยอมรับว่าสภาพเช่นนี้คือสิ่งที่ตัวเขาและสังคมญี่ปุ่นโดยภาพรวมไม่อาจหลีกพ้น

นวนิยายเรื่อง *The Monk of Mount Koya* (1981) ของอิซุมิ เคียวกะ เป็นวรรณกรรมอีกเล่มหนึ่งที่ปรากฏบทบาทของหญิงผู้มีอำนาจมหัศจรรย์ พระหนุ่มรูปหนึ่งเดินหลง

ทางเข้าไปในป่าและได้พบกับหญิงสาวสวยผู้อาศัยอยู่ในกระท่อมกับสามีสติไม่ดี หญิงสาวมีอำนาจในการควบคุมสัตว์นานาชนิดให้เชื่องกับเธอได้อย่างไม่น่าเชื่อ พระหนุ่มเกือบจะมีเพศสัมพันธ์กับเธอแต่ในที่สุดก็ได้ค้นพบว่า แท้จริงแล้วหญิงสาวลึกลับเป็นแม่มดที่คอยล่อลวงผู้ชายและสาปอีกฝ่ายให้กลายเป็นสัตว์ชนิดต่างๆ "ถนนสายเก่า" ที่นำกลับไปสู่ "ความดั้งเดิม"ในสังคมญี่ปุ่นซึ่งถูกสื่อผ่านอำนาจเวทย์มนตร์และอารมณ์ปรารถนาทางเพศท่ามกลางความเป็นสมัยใหม่ที่ถูกแทนด้วยวิทยาศาสตร์และความเป็นเหตุเป็นผลนั้น (Napier, 1996:28) ทำให้ตีความได้ว่าหญิงสาวกลางป่าผู้ใช้แรงอารมณ์และความลี้ลับเป็นเครื่องมือโต้กลับระบบเหตุผลและวิทยาศาสตร์ คือภาพแทนของญี่ปุ่นยุคเก่าซึ่งกำลังใช้สถานะของความเป็น "ขั้วตรงข้าม" เข้าควบคุมจัดการความเป็นสมัยใหม่ แต่อย่างไรก็ตาม "ถนนสายเก่า" ที่ถูกบดบังอยู่ในป่าทึบและต้องซ่อนตัวอยู่ท่ามกลาง "ถนนสายใหม่" ที่นับวันก็จะยิ่งมีแต่ทวีจำนวนขึ้นนั้น ก็สื่อนัยยะที่ว่าความเป็นสมัยใหม่กำลังบดบังความเป็นญี่ปุ่นแบบดั้งเดิมให้จนมุมจนกระทั่งค่อยๆถูกกลืนหายไปในที่สุด และถึงแม้จะเต็มเปี่ยมไปด้วยความเหนือจริงมากมายเพียงไร *The Monk of Mount Koya* ก็แสดงให้เห็นว่า ขั้วตรงข้ามทั้งหลายไม่ว่าจะเป็นความเป็นสมัยใหม่กับญี่ปุ่นยุคเก่า หรือความมหัศจรรย์กับเหตุผลคือสิ่งที่ไม่สามารถดำรงอยู่ร่วมกันได้

3.3.3.1 หญิงผู้เป็นเงาร่างของความปรารถนาจากจิตไร้สำนึก: สาวฝาแฝด *(Pinball 1973)* และชิมาโมโต *(South of the Border, West of the Sun)*

ในงานของมูราคามิ หญิงสาวผู้มีความมหัศจรรย์ปรากฏขึ้นอย่างหลากหลาย หากแต่พวกเธอมักจะมีลักษณะไร้ซึ่งความเป็นปัจเจกและไม่มีสารัตถะในตัวเอง ดังเช่นตัวละครสาวฝาแฝดจาก *Pinball 1973* และชิมาโมโตจาก *South of the Border, West of the Sun* ตัวบทไม่มีการกล่าวถึงภูมิหลัง ความคิดความรู้สึก หรือความต้องการของตัวละครหญิงเหล่านี้อย่างตรงไปตรงมา แต่กลับให้ข้อมูลผ่านสายตาของตัวเอกชายผู้ซึ่งใช้ความรู้สึกของพวกเขาอนุมานเอาเองว่าพวกเธอควรจะมีตัวตนในแบบใด การแทรกเข้ามาในชีวิตของตัวเอกชายอย่างไร้ที่มาที่ไปก่อนที่จะหนีหายโดยไม่ทิ้งร่องรอยใดๆไว้ ผนวกกับสภาวะ "ไร้อัตลักษณ์" ของตัวละครหญิงกลุ่มนี้ทำให้นำไปสู่สมมติฐานที่ว่าพวกเธอน่าจะเป็นความรู้สึกนามธรรมอันสลับซับซ้อนบางอย่างของตัวละครชายที่ถูกตัวบททำให้ปรากฏเป็นรูปเป็นร่างขึ้น ดังนั้นความประหลาดมหัศจรรย์ของพวกเธอจึงไม่ถือว่าเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นจริงในโลกสัจนิยม หากแต่เป็นภาพแทนที่สื่อถึงปรากฏการณ์ภายในจิตไร้สำนึกของตัวละครเอกเท่านั้น

ตัวอย่างแรกปรากฏในนวนิยายขนาดสั้นเรื่อง *Pinball 1973* ตัวเอกนิรนามของเรื่องหรือ "โบคุ" มีเพื่อนสนิทผู้หนึ่งซึ่งหายตัวไปอย่างไร้ร่องรอย โบคุดำเนินชีวิตไปอย่างราบเรียบ

และว่างเปล่าจนกระทั่งเช้าวันหนึ่งหลังจากการดื่มอย่างหนัก เขาตื่นขึ้นมาพบว่ามีหญิงสาวฝาแฝดนอนขนาบอยู่ทั้งสองข้าง นับแต่นั้นหญิงสาวฝาแฝดทั้งคู่ก็ย้ายเข้ามาอาศัยอยู่ร่วมกับตัวเอกชาย โดยที่โบคุก็ไม่แสดงความรู้สึกผิดประหลาดและยอมรับสิ่งที่เกิดขึ้นราวกับเป็นเรื่องธรรมดาสามัญ ตัวบทแสดงให้เห็นว่า การปรากฏตัวขึ้นอย่างกะทันหันและปราศจากที่มาที่ไปของคู่แฝดคือสิ่งปกติที่ไม่จำเป็นต้องให้คำอธิบาย อีกทั้งตัวเอกเองก็ไม่ใส่ใจที่จะสืบค้น หากคู่แฝดคือความมมหัศจรรย์ที่แทรกเข้ามาในชีวิตอันราบเรียบไร้สีสันของโบคุแล้ว ปฏิกิริยาของโบคุตลอดจนน้ำเสียงของผู้เล่าเรื่องเมื่อกล่าวถึงคู่แฝดก็นับได้ว่ามีความสอดคล้องกับลักษณะสัจนิยมมหัศจรรย์

แต่ถึงกระนั้นก็ตาม ลักษณะของคู่แฝดที่มีแนวโน้มจะเป็นภาพบุคลาธิษฐานของความปรารถนาจากจิตไร้สำนึกของ “ฉัน” มากกว่าจะเป็นหญิงสาวจริงๆที่มีตัวตนและมีเลือดเนื้อ ก็ทำให้ความเป็นสัจนิยมซึ่งจะต้องได้สัดส่วนสมดุลกับความมมหัศจรรย์ภายในตัวคู่แฝดลดน้อยลงไปจนเกินกว่าจะกล่าวได้ว่าทั้งคู่ถูกสร้างขึ้นบนพื้นฐานของสัจนิยมมหัศจรรย์ เริ่มต้นจากการวิเคราะห์ประเด็นที่ว่านอกจากการปรากฏตัวขึ้นอย่างไร้ที่มาที่ไป และเมื่อถึงเวลาก็หายไปโดยไม่ทิ้งร่องรอยใดๆไว้แล้ว ก็ยังไม่มีการให้ข้อมูลเกี่ยวกับภูมิหลังของฝาแฝด ตัวเอกไม่รู้ว่าหญิงสาวทั้งสองมาจากไหน ทำอาชีพอะไร หรือแม้แต่ชื่อซึ่งเป็นสัญลักษณ์สื่อถึงความเป็นปัจเจกบุคคลก็ไม่ปรากฏ และดูเหมือนว่าสาวฝาแฝดเองก็ไม่ใส่ใจกับรายละเอียดดังกล่าวนัก เพราะพวกเธอเสนอให้โบคุเรียกโดยใช้ชื่อของขั้วตรงข้ามต่างๆ และในที่สุดก็ตกลงได้ว่าจะใช้หมายเลขแทนชื่อเรียก พวกเธอสวมเสื้อยืดซึ่งมีเบอร์ 208 และ 209 ติดอยู่ที่หน้าอก ซึ่งบ่อยครั้งมักจะสลับกันสวมเสื้อของอีกฝ่ายเพื่อแกล้งให้โบคุสับสน พฤติกรรมแปลกประหลาด รวมทั้งการไร้ชื่อเรียกขานและภูมิหลังเช่นคนทั่วไป ทำให้อนุมานได้ว่าสาวฝาแฝดน่าจะเป็นภาพแทนของบางสิ่งบางอย่างมากกว่าจะเป็นหญิงสาวผู้มีเลือดเนื้อ

สาวฝาแฝดอาจเกิดขึ้นพร้อมกับความบีบคั้นกดดันของโบคุเมื่อ “มุสิก” หรือ The Rat ซึ่งเป็นเพื่อนสนิทของเขาหายตัวไป ความสัมพันธ์ระหว่าง มุสิกและโบคุเป็นเสมือนขั้วตรงข้ามที่แฝงอยู่ในความเหมือน เนื่องจากแม้จะเติบโตเข้าสู่วัยรุ่นในทศวรรษ 1970 ซึ่งขบวนการนักศึกษาในญี่ปุ่นกำลังเฟื่องฟูเช่นเดียวกัน ทว่าปฏิกิริยาตอบสนองที่ตัวละครทั้งคู่มีต่อสังคมและสถานการณ์รอบด้านกลับแตกต่างกัน ในขณะที่มุสิกมีแนวโน้มจะยอมจมลงสู่ความหายนะมากกว่าจะปล่อยตัวเองให้หลอมรวมไปกับระบบซึ่งเขามองว่าเต็มไปด้วยความอยุติธรรมและการกดขี่ โบคุกลับยอมรับสิ่งที่เกิดขึ้นอย่างปล่อยวางและหลีกเร้นจากสภาพแวดล้อมรอบด้านเข้าไปในโลกส่วนตัว อย่างไรก็ตาม ในความเป็นขั้วตรงข้ามนั้นเองที่โบคุพบว่ามีพลังดึงดูดบางประการที่ทำให้เขาผูกติดกับมุสิกอย่างประหลาด ความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครทั้งคู่สะท้อนให้เห็นถึงปฏิสัมพันธ์ระหว่างขั้วตรงข้ามที่ไม่อาจมีความหมายชัดเจนในตัวเองได้หากปราศจากด้านตรงข้ามมาเปรียบ

ต่าง แต่เมื่อวันหนึ่งที่มุสิกผู้เป็นทั้งคู่เปรียบและเป็นสิ่งที่ทำให้อัตลักษณ์ของโบคุมั่นคงชัดเจนขึ้นหายไป จิตไร้สำนึกของตัวเอกจึงโหยหาภาวะที่เขาและมุสิกจะได้กลับมาดำรงอยู่ร่วมกันอีกครั้ง ความปรารถนานั้นถูกกระบวนการนามนัย (Metonymy) บิดผันให้ปรากฏออกมาเป็นสิ่งอื่น ซึ่งก็คือรูปลักษณ์ของหญิงสาวคู่แฝดผู้ปราศจากชื่อและเสนอให้โบคุเรียกพวกเธอด้วยคู่ตรงข้ามต่างๆ ไม่ว่าจะเป็น เข้า-ออก ขึ้น-ลง หรือ ซ้าย-ขวา ภาพของคู่แฝดที่ระบุว่าตนเป็นขั้วตรงข้ามของกันและกันแต่สามารถดำรงอยู่ร่วมกันได้อย่างใกล้ชิดกลมกลืนเป็นเงาสะท้อนของความปรารถนาภายในใจของโบคุเองที่หวังจะเห็นตัวเขาและมุสิกกลับมาอยู่คู่กันอีกครั้ง ดังนั้นจึงไม่น่าแปลกที่เขาจะมองคู่แฝดทำกิจกรรมต่างๆร่วมกันด้วยความเพลิดเพลิน ทว่าในตอนท้ายเรื่องที่ทั้งคู่หายไปอย่างไร้ร่องรอยก็เป็นเสมือนการตอกย้ำว่า ความปรารถนาจากจิตไร้สำนึกคือสิ่งที่จะไม่มีวันได้รับการเติมเต็มอย่างสมบูรณ์ และขั้วตรงข้ามก็ยังเป็นสิ่งที่แยกห่างจากกันอยู่นั่นเอง เมื่อเป็นเช่นนี้ คู่แฝดลึกลับจึงปรากฏขึ้นภายในตัวบทเพื่อเป็นภาพอุปมานิทัศน์ของจิตไร้สำนึก และเพื่อนำเสนอว่าขั้วตรงข้ามสามารถอยู่ร่วมกันได้ชั่วครั้งชั่วคราวเท่านั้น

ชิมาโมโตเป็นตัวละครหญิงจาก *South of the Border, West of the Sun* ซึ่งมีบทบาทคล้ายคลึงกับคู่แฝด แต่ดูเหมือนว่าเธอจะมีลักษณะของความเป็นแฟนตาสติกมากยิ่งกว่าตัวละครหญิงอื่นๆ เนื่องจากแม้กระทั่งในตอนจบเรื่อง ผู้อ่านก็ยังไม่อาจตัดสินได้ว่าชิมาโมโตเป็นหญิงสาวผู้มีเลือดเนื้อและดำรงอยู่จริงในโลกสัจนิยม หรือเป็นเพียงวิญญาณล่องลอยที่หวนกลับมาหาคนรักเก่าอีกครั้ง นอกเหนือจากความกำกวมเกี่ยวกับการดำรงอยู่ของเธอแล้ว ชิมาโมโตก็ถูกใช้เป็นสัญญะสื่อถึงความเป็นอื่นที่ผุดขึ้นมาท้าทายสังคมที่ดูจากภายนอกแล้วมั่นคงและมีความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันสูง แต่แท้จริงแล้วแอบซ่อนความแปลกแยกแตกต่างไว้ภายใน ตอนจบของเรื่องที่ชิมาโมโตสาบสูญไปและไม่ทิ้งไว้แม้แต่รอยเท้าบนพื้นดินก็ราวกับจะทวนซ้ำนัยยะที่เคยปรากฏมาแล้วใน *Pinball 1973* โดยสื่อผ่านบทบาทของคู่แฝดว่า ความเป็นอื่นซึ่งมีสถานะเป็นขั้วตรงข้ามไม่อาจดำรงอยู่คู่กับ “ความเป็นเรา” ได้ เมื่อถึงที่สุดแล้วชิมาโมโตผู้ผิดประหลาดก็ต้องกลับไปสู่ “โลกอื่น” ที่ไม่ใช่โลกสัจนิยม ทิ้งให้ฮาจิเมะผู้เป็นตัวเอกชายต้องทนอยู่ต่อไปท่ามกลางความแปลกแยกอันเกิดจากการตระหนักว่า “ความสำเร็จ” และ “ความสุข” ตามมาตรฐานสังคมไม่อาจเติมเต็มความกลวงเปล่าภายในใจเขาได้เลย

ฮาจิเมะรู้จักกับชิมาโมโตเมื่อเขายังเรียนอยู่ชั้นประถม ดังนั้นเธอจึงมีสถานะเป็นภาพความทรงจำอันสวยงามในวัยเด็กซึ่งเขายังคงถวิลหาอยู่ในเบื้องลึกแม้ว่าเวลาจะผ่านไปร่วมยี่สิบปีก็ตาม ธรรมชาติของฮาจิเมะผู้มีแนวโน้มจะ “แปลกแยก” จากผู้อื่นถูกสื่อผ่านความอึดอัดคับข้องของตัวละครกับข้อเท็จจริงที่ว่าเขาเป็นลูกคนเดียวของครอบครัว ลักษณะที่ว่านี้ทำให้ฮาจิเมะรู้สึกว่าตนไม่เป็นอันหนึ่งอันเดียวกับกลุ่ม โดยเฉพาะอย่างยิ่งในละแวกบ้านซึ่งทุกครอบครัวต่างมีลูกสอง

คน แต่ละครอบครัวอาศัยอยู่ในบ้านเดี่ยวขนาดกะทัดรัดซึ่งประกอบไปด้วยสนามหญ้าและสัตว์เลี้ยงหนึ่งตัว บิดาประกอบอาชีพเป็นพนักงานบริษัทหรือเจ้าหน้าที่ของรัฐ ส่วนมารดาเป็นแม่บ้าน คุณลักษณ์ต่างๆเหล่านี้ล้วนเป็นองค์ประกอบของ "Nuclear Family" หรือ "ครอบครัวเดี่ยวยุคปรมาณู" ที่รัฐบาลญี่ปุ่นใช้เป็นภาพแทนของครอบครัวที่สมบูรณ์พร้อมและอบอุ่น ฮาจิเมะเกิดและเติบโตขึ้นในครอบครัวลักษณะดังกล่าวเช่นกัน เว้นแต่ข้อแตกต่างที่ว่าเขาเป็นลูกคนเดียว ในแง่หนึ่งการสร้างครอบครัวซึ่งถือได้ว่าเป็นเรื่องที่บุคคลสมควรจะกำหนดกะเกณฑ์ด้วยตนเองได้ แต่กลับกลายเป็นสิ่งที่ระบบเข้ามาควบคุมจัดการจนกระทั่งผู้ที่ประพฤติผิดแผกแตกต่างไปจากแบบแผนที่กำหนดเกิดความรู้สึกว่าตน "แปลกแยกเป็นอื่น" ได้อย่างเข้มข้นรุนแรงเช่นในกรณีของฮาจิเมะนั้นได้ชี้ให้เห็นถึงสังคมที่ต้องการความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันสูงเสียจนไม่อนุญาตให้ความแตกต่างหลากหลายใดๆเกิดขึ้นได้ แม้แต่ในพื้นที่ส่วนบุคคลเช่นครอบครัวก็ต้องมีโครงสร้างตามแบบที่ระบบกำหนดให้ จะผิดแปลกออกไปไม่ได้เลยแม้แต่น้อย

เนื่องจากทั้งชิมาโมโตและฮาจิเมะต่างเป็นลูกคนเดียว ความรู้สึกแปลกแยกที่เผชิญร่วมกันทำให้ทั้งคู่เข้ากันได้เป็นอย่างดี ไม่เพียงเท่านั้น ชิมาโมโตยังมีขาที่พิการซึ่งช่วยเน้นย้ำสถานภาพความ "เป็นอื่น" ของเธอให้เด่นชัดยิ่งขึ้นไปอีก หากระดับของความแปลกแยกจากสังคมสามารถแปรผันได้ตามคู่เปรียบแล้ว ชิมาโมโตก็เป็น "คู่เปรียบ" ที่ทำให้ฮาจิเมะรู้สึกว่าตัวเขายังไม่แปลกแยกมากจนเกินไปนัก แต่เมื่อฮาจิเมะย้ายไปอาศัยอยู่ในเมืองอื่น ทั้งคู่ก็ขาดการติดต่อจากกันจนกระทั่งฮาจิเมะกลายเป็นชายวัยกลางสามสิบและเปลี่ยนสภาพจากบุคคลที่รู้สึกว่าตนแปลกแยกกลายเป็นผู้ประสบความสำเร็จตามมาตรฐานของสังคมทุนนิยมทุกประการ เขาเป็นเจ้าของกิจการแจ๊สคลับที่กำลังเฟื่องฟู มีภรรยาและลูกสาวสองคน ทว่าท่ามกลางความสมบูรณ์เหล่านี้ฮาจิเมะกลับรู้สึกถึงความกลวงเปล่าภายในใจซึ่งสิ่งที่เขาครอบครองอยู่ไม่สามารถเติมเต็มให้ได้ จนกระทั่งชิมาโมโตปรากฏตัวขึ้นอีกครั้งในรูปลักษณ์ของหญิงวัยกลางคนผู้งดงามและไม่พิการอีกต่อไป การได้พบปะพูดคุยกันอีกครั้งทำให้ฮาจิเมะตระหนักว่าสิ่งที่สามารถเติมเต็มเขาได้คือชิมาโมโต จากจุดนี้เองที่ทำให้ชิมาโมโตมีบทบาทสำคัญสองประการ บทบาทแรกนั้นคล้ายคลึงกับสาวฝาแฝดใน *Pinball 1973* เนื่องจากชิมาโมโตกลายเป็นวัตถุหนึ่งที่ฮาจิเมะนำความปรารถนาและความถวิลหาบางสิ่งบางอย่างซึ่งตัวเขาเองไม่สามารถอธิบายได้มาฉายทับลงไปบนตัวเธอ ดังนั้นชิมาโมโตจึงกลายเป็นภาพแทนของสิ่งที่ตัวเอกชายปรารถนามากกว่าจะกล่าวได้ว่าฮาจิเมะต้องการตัวเธอจริงๆ ส่วนบทบาทที่สองเกิดจากประเด็นที่ว่าฮาจิเมะพร้อมจะละทิ้งสถานะอันมั่นคงในกลุ่มเพื่อไปอยู่อย่างเป็นอื่นร่วมกับชิมาโมโต ในแง่นี้ชิมาโมโตจึงไม่ได้เพียงแต่มีสถานะเป็นอื่นเท่านั้น แต่ความเป็นอื่นของเธอยังมีแรงกระทำต่อระบบโดยการทำให้ความแปลกแยกที่แฝงตัวอยู่ภายใต้แสดงตัวออกมาอีกด้วย บทบาทอันหลากหลายของชิมาโมโตสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของความเหนือจริงในสัจนิยมมหัศจรรย์ที่มุ่งเน้นการวิพากษ์สิ่งที่เป็นกระแสหลัก ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของระบบ

ประวัติศาสตร์ หรือกรอบความคิด ถ้าเพียงแค่ตัวบทเติมคุณลักษณ์ของความเป็นสัจนิยมลงไปในตัวเธอเพิ่มเติมขึ้นจากที่เป็นอยู่ ก็จะทำให้กล่าวได้ว่าชิมาโมโตมีด้านของความเป็นสัจนิยมและความมหัศจรรย์ที่ดำรงอยู่ร่วมกันอย่างกลมกลืน ดังเช่นตัวละครมิสซาเอกิใน *Kafka on the Shore*

การขาด "ความเป็นสัจนิยม" ในตัวชิมาโมโตสื่อผ่านออกมาจากความกำกวมภายในตัวบทซึ่งไม่อธิบายถึงการปรากฏตัวขึ้นอย่างฉับพลันและการหายตัวไปอย่างไร้ร่องรอยของเธอ ไม่เพียงเท่านั้น เรื่องราวระหว่างที่เธอแยกห่างจากฮาจิเมะยังเป็นสิ่งที่คลุมเครือ เมื่อผู้อ่านติดตาม *South of the Border, West of the Sun* ไปจนกระทั่งจบเรื่องจะพบว่า นอกเหนือจากภูมิหลังของชิมาโมโตที่ถูกเล่าผ่านความทรงจำของฮาจิเมะแล้ว ข้อมูลอื่นๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งหลักฐานที่จะช่วยยืนยันว่าเธอเป็นหญิงสาวผู้มีเลือดเนื้อและดำรงอยู่ในโลกสัจนิยมนั้นไม่มีปรากฏเลย นอกจากนี้คำพูดแปลกประหลาดที่ชิมาโมโตใช้อธิบายการมาเยือนของเธอก็ชวนให้ตีความได้ว่าเธอไม่ใช่หญิงสาวธรรมดาที่ดำรงชีวิตอยู่ภายใต้ตรรกะแบบสัจนิยม ในตอนที่ชิมาโมโตโทรศัพท์มาหาฮาจิเมะที่คลับของเขาและอ้างถึงสาเหตุที่ทำให้มาพบไม่ได้เป็นเวลานาน เธอกล่าวถึง "สถานที่อื่น" ซึ่งเธอสังกัดอยู่และแยกขาดจากโลกของฮาจิเมะ หรือในตอนที่ฮาจิเมะกล่าวอย่างตรงไปตรงมาว่าเขาพร้อมจะละทิ้งทุกสิ่งทุกอย่างเพื่อไปอยู่ร่วมกับเธอ ชิมาโมโตกลับกล่าวถึง "ภาวะระหว่างกลาง" ซึ่งไม่มีอยู่ระหว่างโลกของเธอและโลกของฮาจิเมะ นั่นหมายความว่า หากเขาเลือกที่จะติดตามเธอไปยังสถานที่นั้นและยอมอยู่อย่าง "เป็นอื่น" ก็จะไม่มีวันหันหลังกลับได้อีก ความแปลกประหลาดต่างๆเหล่านี้ได้สร้างความกำกวมเกี่ยวกับสถานะของชิมาโมโต ซึ่งเกิดจากการที่ผู้อ่านไม่สามารถตัดสินได้ว่า แท้จริงแล้วเธอเป็นหญิงสาวผู้มีเลือดเนื้อในโลกสัจนิยม เป็นวิญญาณที่หวนกลับมาหาคนรักเก่า หรือเป็นเพียงภาพหลอนที่ฮาจิเมะสร้างขึ้นเอง ความกำกวมนี้ทำให้ชิมาโมโตมีสถานะเป็นความมหัศจรรย์ตามแบบแฟนตาสติกตามแนวคิดของโทโดรอฟ (1970) ที่ตัวบทจะต้องไม่ชี้แนะให้ผู้อ่านตัดสินได้ว่าความมหัศจรรย์เป็นผลพวงของอำนาจเหนือธรรมชาติจริงหรือเป็นเพียงความประจวบเหมาะที่สามารถอธิบายได้โดยระบบเหตุผล จนกระทั่งตอนจบที่เธอหายไปอย่างไร้ร่องรอยและไม่ทิ้งไว้แม้แต่รอยเท้าบนพื้นดินนั้น ฮาจิเมะซึ่งเป็นเพียงผู้เดียวที่มีปฏิสัมพันธ์กับชิมาโมโตก็ดูเหมือนจะไม่อาจยืนยันได้ว่าชิมาโมโตมีตัวตนอยู่จริง ด้วยเหตุนี้เธอจึงขาดคุณลักษณ์ด้านสัจนิยมไปโดยปริยาย

3.3.3.2 หญิงสาวกับความแปรปรวนทางอัตลักษณ์: กีกิ *(Dance Dance Dance)* และ หญิงสาวลึกลับทางโทรศัพท์ *(The Wind-up Bird Chronicle)*

ตัวละครหญิงอีกกลุ่มหนึ่งที่ขาดคุณลักษณ์แบบสัจนิยมคือ กีกิ จาก *Dance Dance Dance* และ หญิงสาวลึกลับทางโทรศัพท์ใน *The Wind-up Bird Chronicle* สาเหตุสำคัญที่ทำให้

พวกเธอปราศจากสารัตถะในตัวเองจนเกินกว่าจะกล่าวได้ว่าเป็นหญิงสาวที่มีตัวตนอยู่จริงในโลกสัจนิยมคือ ทั้งกีกิและหญิงสาวลึกลับทางโทรศัพท์ล้วนมีสถานะเป็นเพียงด้านที่แปลกแยกของตัวละครอื่นภายในตัวบทเท่านั้น กีกิกล่าวว่าเธอเป็นเพียง "คู่เต้นไร้เงา" ของโบคุ หรืออีกนัยหนึ่งคือเป็นเงาของตัวเขาเอง ส่วนหญิงสาวลึกลับทางโทรศัพท์ก็เป็น "ภาคไร้สำนึก" ของคุมิโกะที่ปรากฏขึ้นเพื่อกระตุ้นเตือนให้โทรุพยายามเข้าถึงตัวเธอให้มากกว่าที่เป็นอยู่

ในตอนท้ายของ *The Wild Sheep Chase* กีกิได้หนีจากโบคุไปอย่างไร้ร่องรอย จนกระทั่งมาถึงตอนต้นของ *Dance Dance Dance* ที่โบคุตั้งใจออกตามหากีกิเนื่องจากได้ยินเสียงเธอร้องเรียกในความฝัน ระหว่างการตามหา โบคุได้พบเพียงร่องรอยเดียวของกีกิซึ่งนั่นก็คือภาพยนตร์ที่เธอรับเล่นเป็นตัวประกอบเท่านั้น ภายหลังโบคุจึงทราบว่ากีกิถูกโจะทันดะผู้เป็นเพื่อนสนิทของเขาเองฆ่าตาย การตามหากีกิดูคล้ายจะสิ้นหวังจนกระทั่งโบคุพลัดหลงเข้าไปในห้องห้องหนึ่งที่มีโครงกระดูกขาวโพลนหกศพวางเรียงรายอยู่และได้พบกับกีกิในห้องนั้น คำกล่าวที่กีกิบอกกับโบคุทำให้สามารถอนุมานได้ว่า แท้จริงแล้วกีกิเป็นเพียงภาพสะท้อนของความปรารถนาบางอย่างจากจิตไร้สำนึกของโบคุเอง

> "But you were calling me. That's why I went back, to see you. And then from there...a lot of things started. Just like before. I met all sorts of folks. People died. But you did call me, didn't you? It was you who guided me along wasn't it?"
>
> "It wasn't me. It was you who called yourself. I'm merely a projection. You guided yourself, through me. I'm your phantom dance partner. I'm your shadow. I'm not anything more." (Murakami, 1994:371).

ในแง่นี้กีกิจึงมีสถานะคล้ายคลึงกับสาวฝาแฝดใน *Pinball 1973* ซึ่งเป็นภาพบุคลาธิษฐานของความปรารถนาจากจิตไร้สำนึกของตัวเอกชาย แตกต่างตรงที่ว่ากีกิไม่ได้เป็นเพียง "ภาพ" ที่ปรากฏขึ้นแล้วเล่นซ้ำไปมาต่อหน้าตัวเอกเท่านั้น แต่เธอตระหนักรู้สถานะของตัวเองและสามารถชี้แจงให้โบคุรับรู้ได้ด้วย เมื่อเป็นเช่นนี้ กีกิจึงมีลักษณะคล้ายคลึงกับ "เงา" จาก *Hard-Boiled Wonderland and the End of the World* หรือ อีกาใน *Kafka on the Shore* ซึ่งเป็นตัวตนคู่ของตัวละครเอกด้วยเช่นกัน ในขณะที่ภาพบุคลาธิษฐานจากจิตไร้สำนึกจะไม่มีบทบาทอื่นใดนอกจากปรากฏเข้ามาในชีวิตของตัวเอกอย่างไร้ที่มาที่ไป ดำรงอยู่ชั่วขณะหนึ่ง และหายตัวไปอย่างไร้ร่องรอยดังเช่นที่ปรากฏในบทบาทของสาวฝาแฝด ตัวละครซึ่งทำหน้าที่เป็นตัวตนคู่จะมีปฏิสัมพันธ์กับตัวละครเอกอย่างสลับซับซ้อนและมีแรงกระทำกับตัวเอกมากกว่านั้น ดังเช่นที่ "เงา" เตือนให้โบคุรับรู้ถึงแง่มุมของ

ความกดขี่ที่แฝงอยู่ในฉากหน้าอันสงบสวยงามของมหานคร หรือที่อีกากล่าวเตือนคาฟกาว่าระยะทางไม่สามารถทำให้หลีกหนีจากคำสาปได้ ด้วยเหตุนี้ คำพูดของกีกิในบทสนทนาข้างต้นที่กล่าวถึงความสัมพันธ์ระหว่างเธอกับโบคุในแง่มุมที่ตัวละครเอกไม่เคยคาดถึงมาก่อนจึงทำให้เธอมีคุณสมบัติคล้ายคลึงกับเงาหรืออีกาที่ไม่ได้เป็นปัจเจกบุคคล หากแต่เป็นตัวตนอีกด้านหนึ่งของตัวเอกเท่านั้น

ในกรณีของหญิงสาวลึกลับทางโทรศัพท์ เธอมีสถานะเป็น "ภาคไร้สำนึก" ของคุมิโกะผู้เป็นภรรยาที่หายไปของโทรุ โอกาคะ ตัวเอกของเรื่อง ความปรารถนาจากจิตไร้สำนึกของคุมิโกะปรากฏขึ้นในรูปลักษณ์ของหญิงสาวลึกลับทางโทรศัพท์ที่ขอเวลาโทรุเพียงสิบนาทีเพื่อให้เขาเรียนรู้เธอผ่านบทสนทนาในเชิงเพศ คุมิโกะผู้มาจากครอบครัวซึ่งเรียกได้ว่ามีฐานะ แต่งงานกับโทรุท่ามกลางเสียงคัดค้านของพ่อแม่และพี่ชาย ภายใต้ฉากหน้าของชีวิตแต่งงานที่ดูเรียบง่ายและมีความสุขนั้น บ่อยครั้งที่โทรุคิดว่าเขาไม่เคยรู้จักตัวตนที่แท้จริงของคุมิโกะเลย โดยเฉพาะในขณะที่ทั้งคู่มีเพศสัมพันธ์กัน แม้โทรุจะได้รับความอิ่มเอมและความพึงพอใจแต่เขากลับรู้สึกว่าคุมิโกะมีบางแง่มุมที่ตัวเขาเองเข้าไม่ถึงและเฝ้ารอคอยด้วยความอดทนที่จะทำความเข้าใจ ทว่าโทรุก็ไม่เคยทำความตั้งใจดังกล่าวให้ปรากฏขึ้นเป็นรูปธรรม ในทางกลับกัน การกระทำหลายอย่างของเขากลับแสดงให้เห็นว่าเขาไม่เคยใส่ใจจะเข้าถึงตัวตนของอีกฝ่ายอย่างจริงจัง บ่อยครั้งที่โทรุทำสิ่งที่คุมิโกะไม่ชอบเพราะความหลงลืมหรือความไม่รู้ เช่นการเลือกซื้อกระดาษชำระแบบที่มีลวดลายมาใช้ในห้องน้ำหรือการทำเนื้อผัดกับพริกหยวกเป็นอาหารเย็น ด้วยเหตุนี้ ความปรารถนาจากจิตไร้สำนึกของคุมิโกะที่ต้องการให้โทรุเข้าถึงตัวตนของเธอจึงถูกตรรกะที่ไม่สามารถอธิบายได้ภายในตัวบท (ซึ่งในที่นี้อาจอนุมานได้ว่าตัวบททำหน้าที่เสมือนจิตไร้สำนึก) บิดผันจนกระทั่งกลายเป็นหญิงสาวลึกลับผู้แตกต่างจากคุมิโกะทั้งน้ำเสียงและวิธีการพูดจา หญิงสาวผู้นี้โทรศัพท์มาอธิบายถึงสถานที่ลี้ลับต่างๆภายในร่างกายของเธอให้ตัวเอกฟัง คำพูดของเธอที่อ้างว่าเคยพบกับโทรุมาแล้วนับร้อยๆครั้งอีกทั้งยังสามารถตอบคำถามเกี่ยวกับข้อมูลส่วนตัวของอีกฝ่ายได้อย่างถูกต้องทุกรายละเอียดเอื้อให้ตีความได้ว่าแท้จริงแล้วเธอคือตัวคุมิโกะเอง ไม่เพียงเท่านั้น หลังจากโทรุตัดบทสนทนาอันล่อแหลมกับหญิงสาวลึกลับลง คุมิโกะผู้เป็นภาคของจิตสำนึกในยามปกติก็ติดต่อเข้ามา บทสนทนาอันแสดงถึงช่องว่างและความไม่เข้าใจกันระหว่างโทรุและคุมิโกะ กับบทสนทนาที่เต็มไปด้วยรายละเอียดในเรื่องส่วนตัวที่ค่อนข้างเร้นลับระหว่างหญิงสาวลึกลับกับโทรุ อาจเป็นภาพแทนของความสัมพันธ์ที่คุมิโกะแสดงออกต่อโทรุในยามที่ถูกควบคุมด้วยจิตสำนึก กับความสัมพันธ์แบบที่จิตไร้สำนึกของเธอถวิลหา

อาจกล่าวได้ว่า ทั้งกีกิและหญิงสาวลึกลับทางโทรศัพท์เป็นเพียงตัวตนที่แปลกแยกของตัวละครอื่น ซึ่งทำให้ไม่อาจสรุปได้ว่าพวกเธอเป็นปัจเจกบุคคลที่มีตัวตนจริงในโลกสัจนิยม

แต่อย่างไรก็ตาม ข้อโต้แย้งที่ว่าพวกเธอเคยก้าวเข้ามามีปฏิสัมพันธ์กับตัวเอกในโลกแห่งความเป็นจริงก็เป็นสิ่งที่ไม่อาจมองข้ามได้ ดังเช่นที่หญิงสาวลึกลับทางโทรศัพท์ติดต่อเข้ามาหาโทรุในขณะที่เขากำลังทำสปาเก็ตตี หรือโดยเฉพาะอย่างยิ่งกีกิที่ปรากฏตัวในภาพยนตร์ซึ่งคนทั่วไปก็เคยพบเห็นและสามารถยืนยันถึง "การมีอยู่จริง" ของเธอได้ แต่อย่างไรก็ตาม เมื่อเทียบเคียงกับบทบาทของมิสซาเอกิผู้เป็นตัวละครหญิงจาก *Kafka on the Shore* ก็จะพบว่าความเป็นสัจนิยมภายในตัวเธอถูกทำให้เข้มข้นขึ้น พร้อมๆกับที่ระดับของความมหัศจรรย์ก็ไม่ได้ลดน้อยลงไปกว่าตัวละครหญิงอื่นๆจากผลงานชิ้นก่อนหน้า อาจเป็นไปได้ว่า ทั้งกีกิและหญิงสาวลึกลับทางโทรศัพท์มีแง่มุมของความเป็นสัจนิยมมหัศจรรย์ผสมอยู่ด้วยเช่นกัน ทว่าระดับของความเป็น "สัจนิยม" ในตัวพวกเธออาจจะยังไม่ชัดเจนเท่ากับมิสซาเอกิซึ่งเป็นตัวละครที่สะท้อนให้เห็นการผสมผสานระหว่างความจริงและความมหัศจรรย์ในสัดส่วนที่สอดคล้องกับสัจนิยมมหัศจรรย์มากยิ่งขึ้น

3.3.3.3 หญิงสาวแห่งโลกสัจนิยมผู้เก็บซ่อนความมหัศจรรย์ไว้ภายใน: มิสซาเอกิ *Kafka on the Shore*

หากบทบาทของสตรีในผลงานที่ผ่านมาของมูราคามิประกอบไปด้วยความมหัศจรรย์ตามแนวคิดของลัทธิเหนือจริงหรือแฟนตาสติกแล้ว มิสซาเอกิผู้เป็นตัวละครเอกฝ่ายหญิงจาก *Kafka on the Shore* ก็แสดงให้เห็นถึงความเปลี่ยนแปลงซึ่งมีนัยยะที่น่าสนใจ แม้ว่าเธอจะยังคงความมหัศจรรย์ไว้ไม่แตกต่างจากตัวละครหญิง "รุ่นพี่" แต่ความมหัศจรรย์ภายในตัวเธอก็ถูกรองรับด้วยคุณลักษณ์สัจนิยมอันเป็นรูปแบบที่ไม่ปรากฏในตัวบทก่อนหน้า เมื่อเปรียบเทียบกับสาวฝาแฝดจาก *Pinball 1973* และชิมาโมโตจาก *South of the Border, West of the Sun* ตัวบทจะให้รายละเอียดเกี่ยวกับภูมิหลังของมิสซาเอกิอย่างชัดเจน และภูมิหลังนั้นไม่ได้เกิดจากการอนุมานของตัวละครชายฝ่ายเดียว หากแต่ตัวบทยังเปิดโอกาสให้เธอได้พูดถึงความคิดความรู้สึกซึ่งเป็นสิ่งที่บ่งชี้ถึงตัวตนภายในของผู้พูดได้เป็นอย่างดี ด้วยเหตุนี้ ความกำกวมที่เกิดจากการไม่อาจตัดสินได้ว่าตัวละครหญิงเป็นคนในโลกสัจนิยมหรือเป็น "สิ่งอื่น" ที่ไม่สามารถอธิบายได้จึงไม่เกิดขึ้นในกรณีของมิสซาเอกิ เนื่องจากตัวบทได้ปูพื้นให้ผู้อ่านเชื่อว่าเธอเป็นสตรีผู้มีเลือดเนื้อ มีอารมณ์ความรู้สึกและที่สำคัญอย่างยิ่งคือมีอัตลักษณ์ ตลอดจนดำเนินชีวิตอยู่ภายใต้ตรรกะของโลกสัจนิยม

ความมีสารัตถะในตัวเองรวมทั้งมีความขัดแย้งสับสนภายในใจอันสลับซับซ้อนเป็นอีกคุณลักษณ์หนึ่งซึ่งเพิ่มความเป็นสัจนิยมให้กับมิสซาเอกิ เมื่อเปรียบกับคู่ฝาแฝดจาก *Pinball 1973* ผู้ซึ่งมีสถานะเป็นเสมือนภาพบุคลาธิษฐานของความปรารถนาจากจิตไร้สำนึกของโบคุ มิสซาเอกิผู้มีปมปัญหาและบาดแผลทางใจเป็นของตัวเองดูเหมือนจะ "มีความเป็นมนุษย์" มากยิ่งกว่าจะเป็นวัตถุที่มีไว้เพื่อเสริมบทบาทของตัวละครชาย ทั้งนี้มิได้หมายความว่ามิสซาเอกิไม่มีส่วน

สร้างหรือส่วนผลักดันให้เรื่องราวของคาฟกาผู้เป็นจุดศูนย์กลางของเหตุการณ์ต่างๆดำเนินไปตั้งแต่ต้นจนจบ เนื่องจากในขณะที่เธอทำหน้าที่เป็น "ส่วนเสริม" ซึ่งผลักดันคาฟกาให้ไปพบกับเหตุการณ์มหัศจรรย์ต่างๆ เธอก็มีสารัตถะและความสลับซับซ้อนภายในตัวเองที่ยืนยันถึงสถานะของความเป็นมนุษย์ผู้มีเลือดเนื้อ แตกต่างจากคู่แฝดซึ่งขาดคุณลักษณ์ดังกล่าวจนกระทั่งทำให้ตีความได้ว่าพวกเธอเป็นเพียงความปรารถนาจากจิตไร้สำนึกมากกว่าจะเป็นคนจริงๆ เหล่านี้ล้วนยืนยันว่ามิสซาเอกิมีความเป็นสัจนิยมภายในตัวมากยิ่งกว่าตัวละครหญิงอื่นๆ

เบื้องหลังความเป็นสัจนิยมนั้นมีความมหัศจรรย์ซ่อนอยู่ภายใต้ วิญญาณของมิสซาเอกิจะล่องลอยออกจากร่างในยามค่ำคืนทั้งๆที่เธอยังไม่เสียชีวิต และปรากฏการณ์ดังกล่าวไม่ได้เกิดขึ้นแต่เพียง "ภายใน" หรือเป็นสิ่งที่ตัวบทให้ค่าว่าเกิดขึ้นเฉพาะในห้วงความคิดส่วนบุคคล เนื่องจากมีบุคคลที่สามร่วมรับรู้ด้วย เมื่อคาฟกามองเห็นวิญญาณที่ยังมีชีวิตของมิสซาเอกิในห้องนอนของเขาย่อมหมายความว่าความมหัศจรรย์ภายในตัวมิสซาเอกิปรากฏขึ้นอย่างเป็นรูปธรรมจนบุคคลอื่นสามารถเข้าถึงได้ผ่านประสาทสัมผัส อาจกล่าวโดยสรุปได้ว่าความมหัศจรรย์ที่แอบแฝงอยู่เบื้องหลังคุณลักษณ์แบบสัจนิยมของมิสซาเอกิ และความมหัศจรรย์นั้นค่อยๆเผยตัวออกมาสอดคล้องกับแนวคิดของฟรันซ์ โรห์ (1995: 15-31) ซึ่งเชื่อว่าภายในความธรรมดาสามัญของวัตถุมีความแปลกประหลาดมหัศจรรย์แอบแฝงอยู่ ดังนั้นความจริงและความมหัศจรรย์จึงเป็นคุณลักษณ์สองด้านที่ดำรงอยู่ในวัตถุเดียวกัน ดังเช่นมิสซาเอกิผู้มีทั้งภาคที่เป็นสัจนิยมและภาคมหัศจรรย์

กระบวนทัศน์เกี่ยวกับความสัมพันธ์ระหว่างหญิงและชายคือนัยยะที่สื่อผ่านการสร้างลักษณะเหนือจริงในตัวละครหญิง ในยุคเมจิที่นักเขียนชายมักจะกำหนดให้ตัวละครหญิงเป็นทั้ง "ความมหัศจรรย์" และ "ความเป็นอื่น" นั้นแสดงให้เห็นถึงสถานะของสตรีที่ถูกกำหนดให้เป็น "ขั้วตรงข้าม" ของบุรุษ หากความเป็นเหตุเป็นผลและสัจจะคือคุณลักษณ์ที่ถูกกำหนดให้มีเพศเป็น "ชาย" ความมหัศจรรย์ตลอดจนความสลับซับซ้อนต่างๆก็ถูกให้ความหมายว่าเป็น "หญิง" ดังนั้นแม้ว่าบทบาทของหญิงที่มาพร้อมกับความมหัศจรรย์จะสะท้อนให้เห็นถึงความบกพร่องของระบบกระแสหลักที่ควบคุมสังคมอยู่ในขณะนั้น ทว่าพวกเธอก็มีสถานะ "เป็นอื่น" ซึ่งผุดขึ้นมาทำในสิ่งที่ขัดกับระบบเหตุผลและถูกตีตราว่า "เป็นไปไม่ได้" ก่อนที่จะกลับเข้าสู่ตำแหน่งขั้วตรงข้ามซึ่งแยกขาดจากความสมเหตุสมผลและความเป็นชาย ตัวละครหญิงในผลงานของมูราคามิมักถูกนำไปผูกโยงกับความมหัศจรรย์ด้วยเช่นเดียวกัน ไม่ว่าจะเป็นกึกิ ชิมาโมโต หรือสาวฝาแฝดล้วนแล้วแต่มีสถานะเป็นความมหัศจรรย์ที่แทรกเข้ามาในชีวิตแบบสัจนิยมอันราบเรียบของตัวเอกชายทั้งสิ้น อีกทั้งลักษณะที่พวกเธอมักจะไม่ได้อยู่ร่วมกับตัวเอกชายได้ในตอนจบ ก็ราวกับจะตอกย้ำว่า "ความมหัศจรรย์" และ "ความเป็นหญิง" คือสิ่งที่แปลกแยกจากโลกแห่งเหตุผลและความเป็นชายอยู่เสมอ แต่อย่างไรก็ตาม ความเปลี่ยนแปลงทางบวกที่พวกเธอทำให้เกิดขึ้นในชีวิตของตัวละครชายก็แสดง

ให้เห็นว่า ปฏิสัมพันธ์ระหว่างขั้วตรงข้ามคือปัจจัยสำคัญที่จำเป็นต้องมีเพื่อกระตุ้นให้เกิดการเปลี่ยนแปลง คาฟกาต้องทำความเข้าใจมิสซาเอกิเพื่อที่เขาจะได้ก้าวพ้นปมภายในใจไปได้ หรือโทรุต้องพยายามเข้าถึงตัวตนของคุมิโกะเพื่อนำชีวิตครอบครัวที่สงบสุขกลับมาอีกครั้ง การฝันถึงโลกที่ขั้วตรงข้ามคู่ต่างๆสามารถดำรงอยู่ร่วมกันได้อย่างกลมกลืนอาจเป็นเรื่องของอุดมคติที่ไกลเกินเอื้อม แต่สิ่งที่สามารถทำได้คือการยอมรับความแตกต่างและพยายามทำความเข้าใจต่อสิ่งที่ต่างออกไปนั้น สำหรับมูราคามิ มิสซาเอกิกับคาฟกาหรือฮาจิเมะกับชิมาโมโตอาจไม่จำเป็นต้องได้อยู่ร่วมกันตลอดไป ในเมื่อท้ายที่สุดแล้วคาฟกาและฮาจิเมะก็ได้เรียนรู้ที่จะทำความเข้าใจ "ด้านที่แตกต่าง" อันเป็นเป้าหมายที่สำคัญยิ่งกว่า

3.3.4 เพศสัมพันธ์กับความมหัศจรรย์

เพศสัมพันธ์เป็นอีกองค์ประกอบหนึ่งที่พบในงานเขียนแทบทุกชิ้นของมูราคามิ และมักจะไม่ได้มีบทบาทเพียงแค่การสนองกำหนัดตามธรรมชาติ หากแต่เป็นสัญญะที่มีความหมายพิเศษและแตกต่างกันออกไปในแต่ละตัวบท เมื่อพิจารณาจากงานยุคเริ่มแรกของมูราคามิที่ยังไม่มีการใช้องค์ประกอบของความมหัศจรรย์ ความสัมพันธ์ทางเพศคือกระบวนการถมเต็มความรู้สึกว่างเปล่าแปลกแยกของตัวละคร เช่นที่ปรากฏใน *Dance Dance Dance* ตอนท้ายเรื่อง โบคุหลับนอนกับยูมิโยชิหลังจากผ่านเหตุการณ์แปลกประหลาดพิสดารนานัปการจนทำให้เขารู้สึกว่าตัวเองไม่ติดอยู่กับโลกแห่งความเป็นจริงอีกต่อไป การมีเพศสัมพันธ์กับหญิงสาวธรรมดาสามัญได้ทำให้ตัวละครรู้สึกว่าเขากลับมา "เชื่อมต่อ" กับโลกความจริงอีกครั้ง หรือในบางกรณีความสัมพันธ์ทางเพศก็เป็นเครื่องช่วยปลอบประโลมตัวเอกชายจากความรู้สึกสับสนไม่มั่นคง เนื่องจากต้องเผชิญกับข้อเท็จจริงที่ว่าสถานะแห่ง "ความเป็นชาย" ของตนกำลังสั่นคลอนและถูกท้าทายท่ามกลางสังคมสมัยใหม่ที่ผู้ชายไม่ได้เป็น "ผู้นำ" หรือ "ผู้ควบคุม" เช่นในยุคจารีตอีกต่อไป ลักษณะดังกล่าวมีให้เห็นใน *South of the Border, West of the Sun* เมื่อฮาจิเมะตัวเอกของเรื่องพบว่าชิมาโมโตหนีจากเขาไปอย่างไร้ร่องรอยทั้งๆที่ได้ตกลงใจแล้วว่าจะทิ้งทุกอย่างเพื่อไปอยู่กับเธอ ตัวละครกลับมาถึงบ้านและขอหลับนอนกับภรรยาทันทีเพื่อดับความรู้สึกผิดหวังและสับสนเมื่อเหตุการณ์ไม่ได้เป็นไปอย่างที่ตั้งใจไว้

ในงานยุคต่อมาที่มีการใช้ความมหัศจรรย์มากยิ่งขึ้น เพศสัมพันธ์ถูกนำมาใช้สร้างบรรยากาศแปลกประหลาดเหนือจริงซึ่งนำไปสู่การเหลื่อมซ้อนของสิ่งที่สัจนิยมให้ค่าว่าไม่สามารถเกิดการซ้อนทับกันขึ้นได้เช่นอัตลักษณ์ ลักษณะดังกล่าวปรากฏให้เห็นใน *The Wind-up Bird Chronicle* ไม่เพียงเท่านั้น ความสัมพันธ์ทางเพศระหว่างโทรุและครีตา คาโน ยังนำไปสู่การละเมิดตรรกะและความเป็นเหตุเป็นผล เนื่องจากครีตา คาโน มีเพศสัมพันธ์กับตัวเอกเพื่อนำไปสู่การชำระ

ล้าง "ตัวตน" ของเธอเอง โดยที่ตัวบทไม่ได้อธิบายว่าสัมพันธ์ทางเพศสามารถนำไปสู่การประกอบสร้างอัตลักษณ์ขึ้นใหม่ได้อย่างไร แต่อย่างไรก็ตาม ความสัมพันธ์ทางเพศยังคงเป็นความมหัศจรรย์ที่ไม่เชื่อมโยงกับโลกสัจนิยมเนื่องจากตัวละครทั้งคู่มีสัมพันธ์กันในความฝัน ทำให้ตีความได้ว่า สิ่งที่เกิดขึ้นในความฝันย่อมจะสามารถแปลกประหลาดมหัศจรรย์และขัดกับหลัก "ความจริง" มากเพียงไรก็ได้เนื่องจากตรรกะที่ใช้ในโลกสัจนิยมและตรรกะในโลกแห่งความฝันซึ่งเป็นพื้นที่แห่งจิตไร้สำนึกย่อมแตกต่างกัน

อย่างไรก็ตาม เพศสัมพันธ์ที่สามารถละเมิดตรรกะภายในโลกสัจนิยมได้จริงและไม่ถูกตีกรอบให้เป็นเรื่องของจิตสำนึกปรากฏใน *Kafka on the Shore* เมื่อผู้การแซนเดอร์สยื่นคำขาดให้โฮชิโนะหลับนอนกับหญิงสาวที่เขาจัดหาให้เสียก่อนจึงจะบอกที่อยู่ของหินวิเศษ หรือในตอนที่คาฟการ่วมประเวณีกับมิสซาเอกิ แม้ว่าตัวบทจะนำเสนอว่าเหตุการณ์ดังกล่าวเกิดขึ้นจริง แต่ลักษณะที่คาฟกาไม่สามารถแยกได้ว่าสิ่งที่เกิดขึ้นเป็นความจริงหรือความฝันประกอบกับเพศสัมพันธ์นั้นก็เกิดขึ้นในขณะที่คาฟกากำลังตื่นและมิสซาเอกิกำลังหลับ ก็บ่งชี้ถึงการเหลื่อมซ้อนระหว่างขั้วสองขั้วคือความฝันและความจริงอันเป็นคู่ตรงข้ามที่สัจนิยมเชื่อว่าสามารถแยกจากกันได้อย่างเด็ดขาด ความเชื่อมโยงระหว่างเพศสัมพันธ์กับความมหัศจรรย์ใน *The Wind-up Bird Chronicle* และ *Kafka on the Shore* นำไปสู่ข้อสังเกตที่ว่า ตัวบทแรกสร้างเพศสัมพันธ์ให้มีความเหนือจริง แต่ทว่าก็ยังมีเส้นคั่นระหว่างโลกสัจนิยมกับความมหัศจรรย์ที่ค่อนข้างชัดเจน แตกต่างจากตัวบทหลังที่นำเพศสัมพันธ์ไปเชื่อมโยงกับความเหนือจริงเช่นเดียวกัน แต่ก็เป็นความเหนือจริงที่ตัวบทให้ค่าว่าเกิดขึ้นอย่างเป็นรูปธรรมในโลกสัจนิยม การวิเคราะห์ประเด็นดังกล่าวในรายละเอียดปลีกย่อยจะนำไปสู่การตอบคำถามที่ว่า *Kafka on the Shore* มีลักษณะสัจนิยมมหัศจรรย์อย่างไร

3.3.4.1 *The Wind-up Bird Chronicle* : เพศสัมพันธ์ภายใต้ตรรกะของความฝัน

เพศสัมพันธ์ซึ่งเกิดขึ้นในความฝันระหว่างโทรุ โอกาดะ และครีตา คาโน นำเสนอนัยยะที่น่าสนใจหลายประการ โดยเฉพาะอย่างยิ่งนัยยะที่วิพากษ์การแบ่งแยกสิ่งต่างๆออกจากกันตามแบบสัจนิยม รวมทั้งแสดงให้เห็นว่า "ความสมเหตุสมผล" ไม่ได้เป็นฐานที่สามารถอธิบายปรากฏการณ์ต่างๆที่เกิดขึ้นได้ในทุกกรณี โดยเฉพาะอย่างยิ่งความเป็นไปภายในจิตไร้สำนึกของตัวบุคคลที่ห่างไกลจากตรรกะตามแบบสัจนิยมและมีกลไกแตกต่างกันออกไปจนเกินกว่าจะใช้ความเป็นเหตุเป็นผลเข้าไปอธิบายได้

ในภาคแรกของ *The Wind-up Bird Chronicle* โทรุและครีตา คาโน มีเพศสัมพันธ์กันสองครั้งซึ่งล้วนแล้วแต่เกิดขึ้นในความฝัน เหตุการณ์เกิดขึ้นภายในห้อง 208 ของโรงแรมนิรนาม ซึ่งสเตร็ชเชอร์ (1997:270) ตีความว่าเป็นแก่นกลางอัตลักษณ์ของตัวโทรุเอง ในแง่นี้ ห้อง 208 จึงมีสถานะไม่แตกต่างจากมหานครใน *Hard-Boiled Wonderland and the End of the World* ที่ความมหัศจรรย์ต่างๆย่อมปรากฏขึ้นได้เนื่องจากเป็นพื้นที่เชิงนามธรรมในโลกของจิตไร้สำนึก หลังจากบริกรไร้หน้านำพาโทรุไปพบกับครีตา คาโน ข้ออ้างที่เธอบอกกับเขาเมื่อจะเริ่มต้นความสัมพันธ์ทางเพศซึ่งโทรุมองว่าดูรวบรัดและกะทันหันจนน่าประหลาดนั้นได้สร้างบรรยากาศภายในตัวบทให้ดู "ไม่สมเหตุสมผล"

> "We have so little time, Mr. Okada, let's finish this as quickly as possible. I'm sorry for the rush, but I have my reasons. Just getting here was hard enough" (Murakami, 1997:103).

เหตุผลที่อยู่เบื้องหลังพฤติกรรมอันแปลกประหลาดของครีตา คาโน ใช่ว่าจะไม่มีอยู่ หากแต่เป็น "เหตุผล" ในรูปแบบอื่นที่ไม่ได้สอดคล้องสัมพันธ์กันตามแบบสัจนิยม เนื่องจากในเวลาต่อมาที่โทรุถามถึงคำอธิบายจากครีตา คาโน เธอก็ตอบแต่เพียงว่าเพื่อรู้ให้มากและลึกซึ้งยิ่งขึ้น ("To know more – and more deeply." (Murakami, 1997:212)) แนวคิดที่ว่าสัมพันธ์ทางเพศนำไปสู่การรู้แจ้งเคยปรากฏมาแล้วในศิลปะและวรรณกรรมแนวลัทธิเหนือจริง แต่เมื่ออ้างอิงตามกรอบความคิดแบบสัจนิยมซึ่งเน้นถึง "ความเป็นจริง" ที่สามารถพิสูจน์ได้ด้วยอายตนะทั้งห้าแล้ว ก็ดูเหมือนว่าการสนองความปรารถนาทางกายภาพตามแรงแห่งสัญชาตญาณจะไม่มีความเกี่ยวพันกับการเข้าถึงจุดสูงสุดทางปัญญา เนื่องจากปรากฏการณ์ทางจิตที่ไม่อาจหยั่งวัดได้ด้วยประสาทสัมผัสคือสิ่งที่สัจนิยมแบ่งแยกออกจากเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นอย่างเป็นรูปธรรม ด้วยเหตุนี้ เหตุผลของครีตา คาโน ที่ต้องการมีเพศสัมพันธ์กับโทรุเพื่อล่วงรู้ถึงบางสิ่งบางอย่างจึงเป็นการใช้ตรรกะที่สวนทางกับ "ความเป็นเหตุเป็นผล" ตามแบบสัจนิยม ลักษณะดังกล่าวนำไปสู่ข้อสรุปที่ว่าตรรกะที่ใช้ภายในความฝันย่อมแตกต่างจากตรรกะของโลก สัจนิยม และการใช้ตรรกะมากกว่าหนึ่งชุดเป็นฐานในการสร้างองค์ประกอบต่างๆของตัวบทนั้นสอดคล้องกับลักษณะสัจนิยมมหัศจรรย์ด้วยเช่นกัน ทว่าลักษณะสำคัญอีกประการหนึ่งที่ทำให้ *The Wind-up Bird Chronicle* ยังไม่เข้าข่ายของรูปแบบการประพันธ์ดังกล่าวคือ ตัวบทจัดการแบ่งขอบเขตอย่างชัดเจนว่าเมื่อใดจะต้องใช้ตรรกะชุดใด ทำให้ผู้อ่านไม่พบกับการปะทะหรือการเหลื่อมซ้อนกันระหว่างตรรกะทั้งสองชุดดังที่พบในตัวบทสัจนิยมมหัศจรรย์ เมื่อโทรุอยู่ในโลกความจริง ตัวละครก็อยู่ภายใต้กรอบของความเป็นเหตุเป็นผลตามแบบสัจนิยม แต่เมื่อเขาหลุดเข้าไปในความฝัน ความเกี่ยวข้องสัมพันธ์กันของสิ่งต่างๆก็ตกอยู่ภายใต้การควบคุมของตรรกะชุดอื่น

การเหลื่อมซ้อนกันของอัตลักษณ์เป็นอีกปรากฏการณ์หนึ่งที่เกิดขึ้นในขณะที่ตัวละครกำลังมีเพศสัมพันธ์ กลายเป็นความมหัศจรรย์ที่ทำให้เกิดการซ้อนทับของสิ่งที่สัจนิยมให้ค่าว่าเป็นคุณสมบัติเฉพาะบุคคลและไม่สามารถคาบเกี่ยวกันได้ ในครั้งที่สองที่โทรุฝันไปว่าเขาได้ร่วมหลับนอนกับสตรีนั้น ตัวตนของคู่นอนสลับสับเปลี่ยนไปมาจนโทรุไม่สามารถแยกได้ว่าแท้จริงแล้วเขากำลังมีเพศสัมพันธ์กับใคร ในตอนเริ่มต้นของความฝันเขาพบว่าตัวเองกำลังช่วยคุมิโกะรูดซิปชุดกระโปรงของเธอขึ้นจากด้านหลัง แต่ต่อมาหญิงผู้นั้นกลับกลายเป็น ครีตา คาโน ผู้กำลังสวมชุดคุมิโกะอยู่ เหตุการณ์ดำเนินไปเรื่อยๆจนกระทั่งถึงตอนปลายของการมีเพศสัมพันธ์ ท่ามกลางความมืดนั้นเองที่โทรุพบว่าหญิงสาวผู้กำลังคร่อมทับอยู่บนตัวของเขาเปลี่ยนจากครีตา คาโนเป็นหญิงลึกลับทางโทรศัพท์ ความสัมพันธ์ทางเพศได้นำพาตัวเอกเข้าสู่ภาวะที่อัตลักษณ์ของผู้อื่นผสมปนเปกันอย่างสับสนในการรับรู้ของเขาและทำให้พรมแดนเกี่ยวกับอัตลักษณ์พร่าเลือนลงไป

นอกเหนือจากอัตลักษณ์แล้ว เพศสัมพันธ์ยังนำไปสู่การเหลื่อมซ้อนกันระหว่างโลกภายในจิตสำนึกของแต่ละบุคคลซึ่งเป็นอีกสิ่งหนึ่งที่สัจนิยมเชื่อว่าไม่อาจเกิดการซ้อนทับกันได้ คำอธิบายของครีตา คาโน ที่ชี้แจงต่อโทรุยืนยันถึงการเหลื่อมซ้อนนั้น และในขณะเดียวกันก็เน้นย้ำด้วยว่าเพศสัมพันธ์ตลอดจนความมหัศจรรย์ต่างๆไม่ได้เกิดขึ้นอย่างเป็นรูปธรรม หากแต่จำกัดวงอยู่เฉพาะในความฝันของเขาเอง

> "Of course, we did not have relations in reality. When you ejaculated it wasn't into me, physically, but in your own consciousness. Do you see? It was a fabricated consciousness. Still, the two of us share the consciousness of having had relations with each other" (Murakami, 1997:212).

ความฝันซึ่งเกิดขึ้นในจิตสำนึกส่วนบุคคลเป็นสิ่งที่ครีตา คาโนอ้างว่าเธอและโทรุได้ร่วมรับรู้แบ่งปันซึ่งกันและกัน ในแง่หนึ่ง การเหลื่อมซ้อนของจิตไร้สำนึกซึ่งบุคคลสองคนรับรู้ร่วมกันอาจกล่าวได้ว่าเป็นความเหนือจริงตามแบบสัจนิยมมหัศจรรย์ เนื่องจากปรากฏการณ์ดังกล่าวทำให้พรมแดนของจิตสำนึกซึ่งถูกมองว่าเป็นเรื่องเฉพาะบุคคลและมีความสลับซับซ้อนจนผู้อื่นไม่อาจเข้าไปสัมผัสได้พร่าเลือนลงไป ไม่เพียงเท่านั้น ความมหัศจรรย์นี้ยังเป็นสิ่งที่ครีตา คาโน และโทรุรับรู้ว่าดำรงอยู่จริง ทำให้กล่าวได้ว่าปรากฏการณ์นี้ไม่ได้จำกัดอยู่ในจิตสำนึกของบุคคลเดียวดังเช่นใน *Hard-Boiled Wonderland and the End of the World* แต่อย่างไรก็ตาม คำพูดของครีตา คาโน ที่ยืนยันว่าการกระทำทุกอย่างล้วนเป็นไปในห้วงสำนึกก็ทำให้ผู้อ่านตระหนักว่าภายในตัวบทยังคงแบ่งแยกพื้นที่สัจนิยมกับโลกมหัศจรรย์อย่างชัดเจน แม้ว่าความฝันของโทรุจะแปลกประหลาดและมีลักษณะสวนทางกับตรรกะแบบสัจนิยมมากเพียงไร แต่ก็ไม่ใช่ความมหัศจรรย์ที่เกิดขึ้นอย่างเป็น

รูปธรรมท่ามกลางโลกธรรมดาสามัญ ลักษณะสำคัญของงานในแนวสัจนิยมมหัศจรรย์ไม่ได้อยู่ที่การนำเสนอองค์ประกอบเหนือจริงและสมจริงควบคู่กันไปภายในตัวบทเท่านั้น หากแต่อยู่ที่การสลายพรมแดนระหว่างทั้งสองขั้วนี้ด้วย กล่าวโดยสรุปได้ว่า ความสัมพันธ์ทางเพศใน *The Wind-up Bird Chronicle* แม้จะถูกสร้างขึ้นให้มีลักษณะที่สามารถวิพากษ์กรอบคิดของสัจนิยมได้ในหลายแง่มุม ทว่าเส้นแบ่งระหว่างความจริงและความมหัศจรรย์ที่ยังค่อนข้างชัดเจนจึงทำให้ไม่อาจสรุปได้ว่าความสัมพันธ์ทางเพศเป็นองค์ประกอบเหนือจริงตามแบบสัจนิยมมหัศจรรย์

3.3.4.2 *Kafka on the Shore*: เพศสัมพันธ์กับการละเมิดตรรกะแบบสัจนิยม

เพศสัมพันธ์ที่ตัวบทให้ความหมายว่านำไปสู่การรู้แจ้งดังที่ปรากฏใน *The Wind-up Bird Chronicle* นั้นแม้ว่าจะเป็นสิ่งที่สวนทางกับตรรกะแบบสัจนิยม แต่ก็ไม่ถือเป็นการ "ละเมิด" ตรรกะชุดดังกล่าว เนื่องจากเพศสัมพันธ์นั้นเกิดขึ้นในความฝันซึ่งเป็นพื้นที่ที่มีตรรกะชุดอื่นควบคุมอยู่ ทว่าใน *Kafka on the Shore* เพศสัมพันธ์ถูกสร้างให้สามารถละเมิดตรรกะแบบสัจนิยมได้อย่างจริงจัง เนื่องจากตัวบทนำเสนอว่าการนำเพศสัมพันธ์ไปสร้างเป็นเงื่อนไขที่ทำให้เกิดเหตุการณ์มหัศจรรย์นั้นดำรงอยู่จริงในโลกสัจนิยม และนำไปสู่แนวคิดที่ว่าเหตุการณ์ที่ไม่มีความสัมพันธ์กันในเชิงเหตุผลสามารถเชื่อมโยงเข้าด้วยกันได้ เนื่องจากธรรมชาติของความจริงนั้นไม่สมเหตุสมผลอยู่แล้ว

ตัวอย่างของแนวคิดดังกล่าวปรากฏกับโฮชิโนะ หนุ่มขับรถบรรทุกผู้ตัดสินใจติดตามนาคาตะมาจนถึงทากามัตสึ ในระหว่างที่นาคาตะนอนหลับยาวและโฮชิโนะออกตามหา "Entrance Stone" ซึ่งเป็นประตูเชื่อมระหว่างสองโลกที่ปรากฏในห้วงความคิดของนาคาตะนั้น โฮชิโนะก็ได้พบกับผู้การแซนเดอร์สซึ่งยื่นข้อเสนอว่าจะนำเขาไปจนพบหิน แต่เขาจะต้องมีเพศสัมพันธ์กับหญิงสาวที่อีกฝ่ายหาให้เสียก่อน ดังที่ตัวละครทั้งสองได้สนทนากัน

> "*After* you do the deed. Then we talk."
>
> "Doing the deed's important, huh?"
>
> Colonel Sanders nodded gravely a couple of times, and tugged at his goatee. "That's right. It's a formality you have to go through. Then we will talk about the stone. I know you're going to like this girl." (Murakami, 2005:252).

ตัวบทไม่ได้นำเสนอคำอธิบายว่าความสัมพันธ์ทางเพศมีความเกี่ยวข้องเชื่อมโยงกับหินมหัศจรรย์อย่างไร นอกเหนือไปจากคำพูดของผู้การแซนเดอร์สที่กล่าวว่ามันเป็น "พิธีการ" อย่างหนึ่งที่ตัวละครจะต้องทำให้ลุล่วงไปก่อน วัตถุประสงค์ของผู้เขียนอาจไม่ได้อยู่ที่การกระตุ้นให้ผู้อ่านขบคิดว่าความสัมพันธ์ทางเพศเป็นเหตุให้เกิดปรากฏการณ์มหัศจรรย์ได้อย่างไร หากแต่อยู่ที่การชี้ให้เห็นประเด็นที่ว่าปรากฏการณ์บางอย่างย่อมมีกฎเกณฑ์และเงื่อนไขในตัวของมันเอง ถึงแม้ว่าเงื่อนไขนั้นจะเป็นสิ่งที่โลกภายนอกตัวบทให้ค่าว่าไม่สมเหตุสมผล และถึงแม้ว่าเหตุการณ์นั้นจะถูกควบคุมด้วยชุดตรรกะที่ไม่อาจใช้กรอบความคิดตามแบบสัจนิยมในการเข้าถึงได้ ก็ไม่ได้หมายความว่าเหตุการณ์ในลักษณะนั้นจะเป็นความลวงที่ไม่ดำรงอยู่จริง ใน *Kafka on the Shore* ความสัมพันธ์ทางเพศซึ่งเป็นองค์ประกอบที่เคยปรากฏมาแล้วในตัวบทก่อนหน้าถูกนำมาเชื่อมโยงกับความมหัศจรรย์เพื่อนำเสนอแนวคิดที่ว่า บางครั้งความจริงก็เกิดจากการผสมผสานกันอย่างไร้แก่นสารของชุดเหตุการณ์ที่ไม่มีความสัมพันธ์กันในเชิงเหตุผล

บทบาทอีกประการหนึ่งของความสัมพันธ์ทางเพศใน *Kafka on the Shore* คือการทำให้ความฝันและความจริงเหลื่อมซ้อนกัน อีกทั้งยังเป็นปรากฏการณ์ซึ่งตัวบทให้ค่าว่าเกิดขึ้นจริงท่ามกลางโลกสัจนิยม เป็นความสัมพันธ์ทางกายที่หยั่งวัดได้ด้วยประสาทสัมผัสทั้งห้าและไม่ได้เป็นเพียงปรากฏการณ์ในห้วงสำนึกที่จับต้องไม่ได้ดังเช่นใน *The Wind-up Bird Chronicle* เมื่อคาฟกาหลับนอนกับมิสซาเอกิผู้ซึ่งเขาสันนิษฐานว่าเป็นแม่ของตน ความสามารถในการแยกแยะระหว่างความฝันและความจริงของตัวละครสูญหายไปสิ้น ดังที่ตัวบทได้บรรยายไว้อย่างชัดเจน

> And you're sucked into the time warp
>
> Before you know it, her dream has wrapped itself around your mind. Gently, warmly, like amniotic fluid [...] You're trying to find the direction of the flow, struggling to hold on the axis of time. But you can't locate the borderline separating dream and reality. Or even what separating between what's real and what's possible. [...] Little by little you're sucked down into the warm mud. The whole world turns warm, wet, indistinct, and all exists is your rigid, glistening cock. You close your eyes and your own dream begins. It's hard to tell how much time is passing. The tide comes in, the moon rises. And soon you come (Murakami, 2005:260-261).

สภาพที่คาฟการู้สึกตัวตื่นอย่างเต็มที่แต่มิสซาเอกิกลับตกอยู่ในภวังค์แห่งความฝันเป็นโครงสร้างเบื้องต้นของเหตุการณ์ที่ถูกประกอบขึ้นจากขั้วตรงข้ามสองขั้ว เนื่องจากสำหรับคาฟกาแล้วสิ่งที่

เกิดขึ้นคือความจริง ในขณะที่เหตุการณ์เดียวกันนี้เป็น "ความฝัน" สำหรับมิสซาเอกิ การเหลื่อมซ้อนกันระหว่างสองภาวะทำให้คาฟกาผู้กำลังรู้สึกตัวตื่นอยู่และพอจะรับรู้ความเป็นไปรอบด้านได้บ้างรู้สึกว่าเส้นแบ่งระหว่างความจริงและความฝันคือสิ่งที่ไม่สามารถระบุชี้ชัดได้อีกต่อไป พร้อมกันนั้นเส้นแบ่งระหว่างสิ่งที่เกิดขึ้น "จริง" กับสิ่งที่ตัวละครคิดว่า "น่าจะเป็น" ก็สลายลงด้วยเช่นกัน เนื่องจากการมีเพศสัมพันธ์กับมิสซาเอกิดูเหมือนจะเป็นสิ่งที่ไม่อาจเป็นไปได้เมื่อพิจารณาจากปัจจัยรอบด้าน แต่ความ "ไม่น่าจะเป็น" นั้นก็เป็นสิ่งที่ตัวบทให้ค่าว่าเกิดขึ้นจริง นับเป็นอีกครั้งที่มูราคามิสร้างความมหัศจรรย์ซึ่งมีลักษณะสอดคล้องกับ "Impossible Possibility" หรือความ "ไม่น่าจะเป็นที่เป็นไปได้" ตามแนวคิดของอาริสโตเติล (1989:84) แม้จะไม่มีเรื่องของความเหนือจริงเข้ามาเกี่ยวข้อง แต่ความแปลกประหลาดมหัศจรรย์ก็เกิดขึ้นได้จากการนำสิ่งที่ไม่น่าจะเป็นหรือไม่สมเหตุสมผลมานำเสนอว่าเกิดขึ้นจริง นัยยะที่ติดมาพร้อมกับการสร้างเหตุการณ์ตามลักษณะของ "Impossible Possibility" คือการนำเสนอว่าความเป็นเหตุเป็นผลอาจไม่ใช่คุณลักษณ์ด้านเดียวของเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจริงเสมอไป เนื่องจากในบางครั้งสิ่งที่ไม่สามารถหาเหตุผลและดู "ไม่น่าจะเป็น" เลยแม้แต่น้อยก็สามารถเกิดขึ้นได้ กล่าวโดยสรุปได้ว่า ความสัมพันธ์ทางเพศระหว่างคาฟกาและมิสซาเอกิได้นำไปสู่การละเมิดความเป็นเหตุเป็นผลซึ่งเป็นกระบวนทัศน์สำคัญของสัจนิยม อีกทั้งยังเป็นการละเมิดที่เกิดขึ้นอย่างเป็นรูปธรรมท่ามกลางโลกที่ยึดถือว่า "ความจริง" ย่อมสมเหตุสมผล แตกต่างจากใน *The Wind-up Bird Chronicle* ซึ่งแม้ว่าเพศสัมพันธ์จะถูกทำให้มหัศจรรย์มากเพียงไรก็ไม่น่าประหลาดใจ เนื่องจากเกิดขึ้นในพื้นที่ของความฝันซึ่งไม่จำเป็นต้องมีลักษณะเป็นเหตุเป็นผลเพราะถูกให้ค่าว่าไม่ใช่สิ่งที่เกิดขึ้น "จริง" ตั้งแต่ต้น

องค์ประกอบทั้งสี่ประการได้แก่ โลกคู่ขนาน ตัวตนคู่ หญิงสาวที่หายไป และเพศสัมพันธ์ที่นำไปสู่ความมหัศจรรย์ล้วนเป็นสื่อที่เชื่อมโยง *Kafka on the Shore* ไว้กับตัวบทก่อนหน้า นอกจากจะทำให้เห็นถึงอิทธิพลของงานเขียนอื่นๆของมูราคามิที่ส่งต่อลงมาถึงผลงานชิ้นล่าสุดแล้ว กระบวนการสหบทภายในยังบ่งชี้ถึงพัฒนาการในการสร้างความมหัศจรรย์ของผู้เขียนที่เข้าใกล้ความเป็นสัจนิยมมหัศจรรย์มากยิ่งขึ้น และนำไปสู่การยืนยันสมมติฐานที่ว่า *Kafka on the Shore* คืองานในแนวสัจนิยมมหัศจรรย์

3.4 ลักษณะสหบทภายนอก

ลักษณะสหบทประการต่อมาคือการที่มูราคามิกล่าวอ้างถึงงานของนักเขียนอื่นอย่างตรงไปตรงมาและหลากหลายใน *Kafka on the Shore* เนื่องจากผู้เขียนหยิบยืมองค์ประกอบเหนือจริงจากตัวบทเหล่านั้นมาช่วยสร้างความมหัศจรรย์ในผลงานของเขา และมีการปรับเปลี่ยนรายละเอียดบางส่วนเพื่อให้สอดคล้องกับลักษณะสัจนิยมมหัศจรรย์มากยิ่งขึ้น การศึกษาลักษณะ

สหบทภายนอกจะนำไปสู่การตอบคำถามที่ว่าอิทธิพลของความมหัศจรรย์จากตัวบทอื่นของนักเขียนอื่นมาปรากฏอีกครั้งใน *Kafka on the Shore* ในลักษณะใด ความมหัศจรรย์เหล่านั้นถูกปรับเปลี่ยนไปอย่างไร และการปรับเปลี่ยนนี้สามารถยืนยันถึงความเป็นสัจนิยมมหัศจรรย์ของตัวบทได้อย่างไรบ้าง

จากการศึกษาเบื้องต้นเกี่ยวกับวัตถุประสงค์ของการอ้างอิงถึงตัวบทอื่นพบว่า ในบางกรณีการกล่าวอ้างนั้นก็เป็นไปเพื่อช่วยให้ผู้อ่านสามารถเห็นภาพและเข้าใจปรากฏการณ์มหัศจรรย์ที่สลับซับซ้อนได้อย่างชัดเจนยิ่งขึ้น เนื่องจากเค้าโครงของความมหัศจรรย์นั้นเคยปรากฏมาก่อนในตัวบทที่ถูกอ้างถึง ดังเช่นในตอนที่โอชิมะและคาฟกาพูดคุยกันถึงปรากฏการณ์วิญญาณที่ยังมีชีวิตซึ่งมีปรากฏในวรรณคดีโบราณเรื่อง *The Tale of Genji* หลังจากที่คาฟกาประสบเหตุการณ์ด้วยตัวเอง ส่วนในอีกกรณีหนึ่งคือการกล่าวอ้างถึงตัวบทอื่นเพื่อนำเสนอแนวคิดบางอย่าง ดังเช่นในตอนที่คาฟกาอ้างถึงเรื่องสั้นของ ฟรันซ์ คาฟกาชื่อ "In the Penal Colony" เพื่อวิพากษ์วิจารณ์วิถีชีวิตของคนในสังคมเมืองยุคสมัยใหม่

วัตถุประสงค์ประการต่อมาคือการรับอิทธิพลด้านแนวคิดที่ตัวบทต้นทางนำเสนอมาสร้างลักษณะแปลกประหลาดมหัศจรรย์ให้กับตัวละคร และนำไปสู่การวิพากษ์กฎเกณฑ์ในการแบ่งแยกสิ่งต่างๆออกจากกันตามแบบสัจนิยม ดังเช่นในกรณีของโอชิมะผู้มีลักษณะใกล้เคียงกับ Hermaphrodites หรือบุคคลที่มีความเป็นชายและความเป็นหญิงรวมกันอยู่ดังที่ปรากฏใน *The Symposium* ของเพลโตส่วนวัตถุประสงค์ประการสุดท้ายเกี่ยวพันกับการสร้างความมหัศจรรย์เช่นเดียวกัน แต่เป็นการหยิบยืมองค์ประกอบเหนือจริงจากตัวบทต้นทางมาเติมคุณลักษณ์สัจนิยมลงไป เพื่อให้เหมาะสมกับบริบทของสังคมสมัยใหม่ซึ่งดูเหมือนว่าสัจนิยมจะมีสถานะเป็นโลกทัศน์กระแสหลัก และเพื่อให้เกิดการผสมผสานกันขึ้นระหว่างสัจนิยมและความมหัศจรรย์ ดังเช่นที่คำสาปจาก *Oedipus the King* ถูกนำมาเชื่อมโยงกับเรื่องของพันธุกรรมซึ่งเป็นองค์ประกอบแบบสมจริงใน *Kafka on the Shore*

3.4.1 The Symposium: งานเลี้ยงอาหารค่ำกับการวิพากษ์เพศสถานะ

The Symposium เป็นข้อเขียนทางปรัชญาว่าด้วยสารัตถะของความรักซึ่งเพลโตเป็นผู้ประพันธ์ขึ้นในราว 365 ปีก่อนคริสต์กาล โดยผู้เขียนจำลองบทสนทนาของหมู่นักปราชญ์ผู้ซึ่งมารวมตัวกันในงานเลี้ยงอาหารค่ำและหยิบยกปรัชญาเกี่ยวกับความรักขึ้นมาถกเถียงแลกเปลี่ยนกัน ตำนานของเออะริสโตฟะเนส (Aristophanes) ว่าด้วยสภาวะดั้งเดิมของมนุษย์คือส่วนที่มีอิทธิพลในการช่วยประกอบสร้างลักษณะแปลกประหลาดให้แก่ตัวละครโอชิมะ ซึ่งนอกจากจะสะท้อนให้เห็น

ถึงการผสมผสานระหว่างขั้วตรงข้ามคือความเป็นชายและความเป็นหญิงแล้ว ยังนำไปสู่การวิพากษ์กฎเกณฑ์ที่ใช้จำแนกเพศสถานะของสังคมปัจจุบัน พร้อมกับบ่งชี้ให้เห็นว่าการแบ่งเพศตามลักษณะทางกายภาพออกเป็นชายและหญิงนั้นไม่ใช่ "ความจริงตามธรรมชาติ" หากแต่เป็นเพียงมายาคติที่แปรผันไปตามยุคสมัยและสภาพสังคม แม้จะไม่มีเรื่องราวของความเหนือจริงเข้ามาเกี่ยวข้องแต่ความแปลกประหลาดภายในตัวโอชิมะที่เกิดจากการผสมผสานระหว่างขั้วตรงข้ามและปรากฏอย่างเป็นรูปธรรมพร้อมกับมีประสิทธิภาพในการวิพากษ์กรอบเกี่ยวกับเพศสถานะตามแบบสัจนิยม ก็ทำให้กล่าวได้ว่าตัวละครดังกล่าวมีคุณลักษณ์ของสัจนิยมมหัศจรรย์ด้วยเช่นกัน

เออะริสโตฟะเนสได้เล่าถึงตำนานเรื่องหนึ่งซึ่งว่าด้วยสภาวะ "ดั้งเดิม" ของมนุษย์โดยก่อนที่จะถูกเทพเจ้าตัดแบ่งออกเป็นสองซีก บุคคลดำรงอยู่เป็นคู่ติดกันทำให้ร่างกายมีลักษณะคล้ายวงกลมโดยมีทั้งคู่ ชาย-ชาย ชาย-หญิง และ หญิง-หญิง (...each human being was a rounded whole, with double back and flanks forming a complete circle. (Plato, 1967:59)) ความสมบูรณ์ดังกล่าวทำให้มนุษย์กล้าท้าทายเทพเจ้าและถูกลงโทษโดยการตัดแบ่งออกเป็นสองซีก นับแต่นั้นมามนุษย์ก็กลายเป็นสิ่งไม่สมบูรณ์และถวิลหาตัวตนอีกครึ่งหนึ่งที่ถูกตัดแบ่งออกไป (...each half yearned for the half from which it had been severed.(Plato, 1967:59)) มนุษย์ที่ดำรงอยู่เป็นคู่ชาย-หญิงภายในร่างเดียวเรียกว่าเฮอร์มาโฟรไดท์ (Hermaphrodites) ซึ่งมีลักษณะสอดคล้องกับโอชิมะอย่างชัดเจน เขามีสรีระแบบผู้ชาย หน้าอกแบนราบ สะโพกตรง แต่กลับมีผิวพรรณเนียนละเอียดและมีเครื่องเพศอย่างสตรี ในกรณีนี้ โอชิมะอาจเป็นภาพแทนของเฮอร์มาโฟรไดท์ที่ความผิดพลาดบางประการของเทพเจ้าทำให้ไม่สามารถแยกความเป็นชายออกจากความเป็นหญิงภายในตัวเขาได้หมด มูราคามิได้ให้สัมภาษณ์ถึงแรงบันดาลใจในการสร้างตัวละครโอชิมะซึ่งเจย์ รูบิน (Jay Rubin) นำมาลงไว้ในหนังสือชื่อ *Murakami and the Music of Words*

> I needed a certain degree of "deformity" in Oshima. A face that combined a fish and a cat, say, would have been a kind of deformation, but that wouldn't work in a novel. He plays the role of a clean-cut youth, which means that his deformity has to be internal – i.e., sexual, genital. Or so it seems to me. Oshima is by his very nature innocent, lacking any kind of impurity. I'm not sure how to put this, but I have a strong sense of purity in hermaphroditism... Only a person like this could be a guide for Kafka, I think (Murakami cited in Rubin, 2006:293).

แรกเริ่มเดิมทีมูราคามิต้องการให้โอชิมะมีความแปลกประหลาดบางประการภายในตัวที่ต้องเข้มข้นพอจะทำให้ผู้อ่านตกตะลึง แต่ในขณะเดียวกันเขาก็สร้างภาพของโอชิมะไว้ภายในใจแล้วว่าจะต้องเป็นชายหนุ่มผู้หล่อเหลา สะอาดสะอ้าน และเข้าอกเข้าใจผู้อื่น ด้วยเหตุนี้ มูราคามิจึงกำหนดให้ความผิดปกติที่โอชิมะมีเป็นเรื่องเกี่ยวกับเพศสถานะ และซ่อนอยู่ในบริเวณลี้ลับที่รอดพ้นจากสายตาของผู้อื่น ไม่เพียงเท่านั้น เขายังแสดงความรู้สึกส่วนตัวว่าเฮอร์มาโฟรไดท์เป็นบุคคลที่สะอาดบริสุทธิ์มากกว่าเพศชายและเพศหญิง ดังนั้น โอชิมะซึ่งเป็นเสมือน "ผู้นำทาง" ของคาฟกาจึงสมควรจะเป็นเฮอร์มาโฟรไดท์มากกว่าเพศอื่น

ความเป็นชายและความเป็นหญิงภายในตัวของโอชิมะไม่ได้แสดงออกในเชิงนามธรรมผ่านข้อเท็จจริงที่ว่าเขามีรสนิยมแบบรักร่วมเพศเท่านั้น แต่ยังปรากฏอย่างชัดเจนเป็นรูปธรรมผ่านสรีระของเขาอีกด้วย ดังที่โอชิมะบรรยายถึงสรีระและรสนิยมทางเพศของตัวเขาเองว่า

> "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).

ร่างกายแบบผู้ชายแต่กลับประกอบไปด้วยอวัยวะเพศแบบผู้หญิงบ่งบอกถึงการดำรงอยู่ร่วมกันของสองขั้วและทำให้โอชิมะไม่สามารถถูก "จัดกรอบ" ให้เข้ากับขั้วใดขั้วหนึ่งอย่างสมบูรณ์ได้ ลักษณะดังกล่าวคล้ายกับพื้นฐานของสัจนิยมมหัศจรรย์ที่สร้างขึ้นจากการผสมผสานระหว่างขั้วตรงข้าม ไม่เพียงเท่านั้น หลักฐานของการผสมผสานที่ดำรงอยู่อย่างเป็นรูปธรรมก็บ่งชี้ถึงความไร้ประสิทธิภาพของการจำแนกเพศตามแบบสัจนิยมซึ่งยึดเอาลักษณะทางกายภาพเป็นเกณฑ์ และเมื่อพิจารณาต่อไปถึงตำนานของเออะริสโตฟะเนสซึ่งเป็นที่มาของลักษณะเฮอร์มาโฟรไดท์ในตัวโอชิมะ ผู้อ่านก็จะได้พบกับนัยยะที่บ่งชี้ว่า การจำแนกเพศตามกรอบสัจนิยมเป็นเพียงมายาคติที่ "ลวงให้หลง" (นพพร ประชากุล, 2547) ไปว่าเกณฑ์ดังกล่าวคือ "ความจริงตามธรรมชาติ" ซึ่งติดตัวมนุษย์มาตั้งแต่กำเนิดและไม่สามารถเปลี่ยนแปลงเป็นอื่นได้ ในขณะที่แท้จริงแล้วเพศสถานะเป็นสิ่งที่เลื่อนไหลไปตามบริบทของสังคม วัฒนธรรม และยุคสมัย ขึ้นอยู่กับว่าเราจะใช้เกณฑ์ใดในการนิยาม "ความเป็นชาย" และ "ความเป็นหญิง" เท่านั้น

ตำนานของเออะริสโตฟะเนสใน *The Symposium* สร้างจากกระบวนทัศน์พื้นฐานที่ว่าความเป็นชายและความเป็นหญิงคือสิ่งที่สามารถผสมผสานเข้าด้วยกันได้ และรสนิยมรักร่วมเพศไม่ใช่เรื่องที่ผิดประหลาด เนื่องจากสถานะดั้งเดิมของมนุษย์ที่แบ่งออกเป็น ชาย-ชาย ชาย-หญิง และ หญิง-หญิง นั้นแสดงให้เห็นว่าลักษณะของเพศที่สามคือสิ่งที่มีอยู่มาแต่เดิม ประกอบกับความรักคือความรู้สึกถวิลหาอีกครึ่งหนึ่งของตนที่ถูกตัดแบ่งออกไปซึ่งอาจจะเป็นเพศเดียวกับบุคคลนั้นหรือต่างเพศกันก็ได้ นัยยะดังกล่าวสวนทางอย่างเห็นได้ชัดกับการจำแนกเพศสถานะในปัจจุบัน ซึ่งระบุว่ามนุษย์แบ่งออกเป็นชายและหญิงตามลักษณะทางกายภาพ อีกทั้งความรักตลอดจนความปรารถนาทางเพศย่อมเกิดขึ้นระหว่างเพศตรงข้ามเท่านั้น ส่วนรสนิยมฝักใฝ่ในเพศเดียวกันถือเป็นความแปลกประหลาดที่ "ผิดธรรมชาติ" ความแตกต่างในกระบวนทัศน์เกี่ยวกับเพศสถานะระหว่างโลกกรีกโบราณกับสังคมปัจจุบันแสดงให้เห็นว่า ความเป็นชายและความเป็นหญิงซึ่งถูกกำหนดให้แยกขาดจากกันไม่ใช่ "ความจริงตามธรรมชาติ" ซึ่งเป็นสากลและคงที่อยู่เสมอ ด้วยว่ามันสามารถเลื่อนไหลเปลี่ยนแปลงไปตามวาทกรรมที่สนับสนุนอยู่เบื้องหลัง ในยุคกรีกโบราณมี *The Symposium* เป็นเสมือนวาทกรรมที่สร้างความชอบธรรมให้กับรักร่วมเพศและไม่มีการสถาปนาความเป็นชายและความเป็นหญิงขึ้นเป็นขั้วที่แยกห่างจากกันอย่างชัดเจน ทว่าเมื่อมาถึงยุคปัจจุบันที่วาทกรรมเกี่ยวกับวิทยาศาสตร์และการแพทย์มีสถานะเป็น "ข้อเท็จจริง" ซึ่งยอมรับกันอย่างแพร่หลาย เรื่องของสรีระและลักษณะทางกายภาพถูกนำมาใช้เป็นเกณฑ์ในการจำแนกเพศสภาพ เป็นผลให้เพศสถานะของบุคคลขึ้นอยู่กับร่างกาย และชาย-หญิง สามารถแยกจากกันได้ชัดเจน พร้อมกับเรื่องของอารมณ์ความรู้สึกตลอดจนการรับรู้อัตลักษณ์ทางเพศส่วนบุคคลถูกละเลยไป อาจกล่าวโดยสรุปได้ว่า การตระหนักรู้ว่าเราเป็นเพศใดไม่สำคัญเท่ากับร่างกายที่เป็นเครื่องบ่งชี้ว่าเราควรถูกจัดอยู่ในเพศชายหรือเพศหญิง

ทว่าเมื่อลักษณะทางกายภาพของโอชิมะมีทั้งความเป็นชายและความเป็นหญิงรวมอยู่ด้วยกัน แนวคิดที่ว่าร่างกายสามารถใช้เป็นเกณฑ์ในการจำแนกเพศสถานะได้อย่างมีประสิทธิภาพก็ถูกท้าทาย นอกจากจะมีความเลื่อนไหลผันแปรไปตามกรอบวาทกรรมในแต่ละยุคแล้ว กรอบของการจำแนกเพศสถานะซึ่งคนในสังคมปัจจุบันยึดมั่นยังไร้ประสิทธิภาพ ด้วยเหตุที่ว่าไม่สามารถนำไปอธิบายบุคคลได้ในทุกกรณี การวิพากษ์ที่มาพร้อมกับความกำกวมเกี่ยวกับเพศสถานะของโอชิมะคือประเด็นแรกที่แสดงให้เห็นถึงความเป็นสัจนิยมมหัศจรรย์ และเมื่อนำโอชิมะไปเทียบเคียงกับบทบาทของเฮอร์มาโฟรไดท์ซึ่งเป็นต้นแบบจาก *The Symposium* แล้ว ก็ยิ่งเน้นย้ำลักษณะดังกล่าวให้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น เหตุผลสนับสนุนประการแรกสังเกตได้จากสถานะของตัวละครภายในตัวบท ขณะที่มูราคามิสร้างให้โอชิมะเป็นบุคคลที่ดำรงอยู่จริงท่ามกลางโลกสัจนิยม เพลโตกำหนดให้เฮอร์มาโฟรไดท์ เป็นเพียงกลุ่มคนที่มีตัวตนอยู่ในตำนานและไม่มีความเกี่ยวข้องใดๆกับสังคมกรีกสมัยนั้น ด้วยเหตุนี้ฐานของความเป็นสัจนิยมซึ่งรองรับบทบาทของโอชิมะอยู่จึง

ไม่ปรากฏในกรณีของเฮอร์มาโฟรไดท์อาจกล่าวโดยสรุปได้ว่า หากโอชิมะเป็นตัวอย่างของ Magic Realism ซึ่งเป็นความเหนือจริงที่ดำรงอยู่อย่างเป็นรูปธรรมในโลกสามัญ เฮอร์มาโฟรไดท์ใน *The Symposium* ก็น่าจะเป็นความมหัศจรรย์ซึ่งมีแหล่งกำเนิดมาจากตำนานหรือเรื่องเล่าของวัฒนธรรมใดวัฒนธรรมหนึ่งซึ่งห่างไกลจากความจริงในชีวิตประจำวัน

ธรรมชาติของตำนานและเรื่องเล่าคือสื่อเชื่อมโยงไปถึงเหตุผลสนับสนุนประการที่สอง เนื่องจากความเก่าแก่ที่ติดมากับวรรณคดีมุขปาฐะเหล่านี้ล้วนเป็นเครื่องยืนยันว่าทั้งหมดถูกสร้างขึ้นในยุคที่ยังปราศจากกระบวนทัศน์แบบสัจนิยม นอกจากนั้น *The Symposium* ซึ่งเป็นแหล่งที่ตำนานของเออะริสโตฟะเนสถูกจารึกลงเป็นตัวอักษรก็ยังถูกประพันธ์ขึ้นในสมัยกรีกโบราณที่สัจนิยมยังไม่ถือกำเนิดขึ้นเช่นเดียวกัน ลักษณะการผสมผสานระหว่างความเป็นชายและความเป็นหญิงในตัวเฮอร์มาโฟรไดท์อาจกำลังสะท้อนภาพของสังคมสมัยโบราณที่ซึ่งปรากฏการณ์มหัศจรรย์และความเป็นจริงในชีวิตประจำวันสามารถดำรงอยู่ร่วมกันได้ แม้ความมหัศจรรย์จะยังไม่กลายเป็นความธรรมดาสามัญดังเช่นที่ตัวบทสัจนิยมมหัศจรรย์นำเสนอ แต่ก็ยังไม่แยกห่างออกจากความเป็นจริงและถูกตีตราว่าเป็น "ความลวง" หรือ "เป็นอื่น" ดังที่ถูกกำหนดให้เป็นเช่นนั้นเมื่อกระบวนทัศน์สัจนิยมปรากฏขึ้น

เหตุผลทั้งสองประการไม่เพียงแต่ตอกย้ำให้เห็นถึงความเป็นสัจนิยมมหัศจรรย์ในตัวโอชิมะเท่านั้น หากแต่ยังบ่งชี้ถึงแนวคิดใน *The Symposium* ที่สามารถ "ไปกันได้" กับตัวบทซึ่งองค์ประกอบต่างๆถูกสร้างขึ้นภายใต้กรอบของสัจนิยมมหัศจรรย์อย่าง *Kafka on the Shore* อีกด้วย และพร้อมกันนั้นก็บ่งชี้ว่าตัวบทต้นทางอย่าง *The Symposium* มีคุณลักษณ์ที่เป็นสากลบางอย่างซึ่งตัวบทร่วมสมัยสามารถหยิบยืมมาใช้ได้ กระบวนการสหบทจึงอยู่กึ่งกลางระหว่างความเป็นสากลของตัวบทต้นทางและลักษณะสร้างสรรค์เฉพาะตัวของตัวบทปลายทาง เนื่องจากตัวบทปลายทางย่อมต้องนำเค้าโครงจากตัวบทก่อนหน้ามาปรับใช้ให้เข้ากับวัตถุประสงค์พื้นฐานของตัวผู้เขียนเองตลอดจนบริบททางสังคมในขณะนั้น ดังที่ *Kafka on the Shore* ปรับเปลี่ยนความมหัศจรรย์ในตำนานจาก *The Symposium* ให้กลายเป็นความมหัศจรรย์ท่ามกลางโลกสัจนิยมซึ่งกำลังก้าวเข้าสู่ยุคสมัยที่พรมแดนของสิ่งต่างๆล้วนเลื่อนไหลจนยากที่จะจัดแบ่งสิ่งรอบตัวออกเป็นขั้วตรงข้ามได้เช่นที่เคยเป็นมา

3.4.2 โลกแห่งความแปลกแยกของ ฟรันซ์ คาฟกาใน Kafka on the Shore

บรรยากาศของโลกภายในตัวบทที่ประพันธ์ขึ้นโดย ฟรันซ์ คาฟกาคือสิ่งที่มูราคามิหยิบยกมาใช้อธิบายถึงโลกภายใน *Kafka on the Shore* เองที่เต็มไปด้วยความสับสน ไร้เหตุผล และแต่ละบุคคลหลงทางอยู่ในความไร้แก่นสารต่างๆอย่างโดดเดี่ยว ความคิดของคาฟกาเมื่อเขาครุ่นคิดถึงเหตุผลที่มิสซาเอกิตั้งชื่อภาพวาดและบทเพลงของเธอว่า "Kafka on the Shore" ดูเหมือนจะสื่อถึงนัยยะดังกล่าวได้เป็นอย่างดี

> "I suspect Miss Saeki used it since in her mind the mysterious solitude of the boy in the picture overlapped with Kafka's fictional world – that would explain the title: a solitary soul straying by an absurd shore" (Murakami, 2005:240).

ความเป็นไปภายในตัวบทของฟรันซ์ คาฟกาซึ่งตั้งอยู่บนพื้นฐานของความไร้แก่นสารและความโดดเดี่ยวว่างเปล่านั้นคือกรอบคิดที่มูราคามินำมาใช้ประกอบสร้างลักษณะแปลกแยกภายในตัวละคร หากแต่มีความแตกต่างตรงที่ว่าในเรื่องสั้น "In the Penal Colony" ซึ่งมูราคามิหยิบยกมากล่าวอ้างถึงในตัวบทหลักอย่างตรงไปตรงมานั้น ความแปลกแยกภายในตัวบุคคลถูกทำให้เป็นรูปธรรมขึ้นผ่านกระบวนการอุปมานิทัศน์ หรือการสร้างสถานการณ์และองค์ประกอบบางอย่างขึ้นอย่างชัดเจนเป็นรูปธรรมเพื่อใช้สื่อถึงแนวคิดเชิงนามธรรมที่สลับซับซ้อน แต่เมื่อมาถึงเรื่องสั้นชื่อ "Metamorphosis" ซึ่งเป็นผลงานอีกชิ้นหนึ่งของฟรันซ์ คาฟกาสถานะที่แปลกแยกจากกลุ่มของตัวละครเอกถูกสื่อผ่านทางปรากฏการณ์มหัศจรรย์ซึ่งเกิดขึ้นจริงภายในตัวบท จนกระทั่งทำให้ "Metamorphosis" เป็นตัวอย่างของงานสัจนิยมมหัศจรรย์ยุคแรกเริ่ม เมื่อมูราคามินำเสนอความแปลกแยกภายในตัวนาคาตะผ่านคุณสมบัติพิเศษที่ว่าเขาสามารถพูดคุยกับแมวได้และปราศจากความเข้าใจในค่านิยมตลอดจนกรอบความคิดของสังคมทุนนิยมโดยสิ้นเชิง ผู้อ่านจะได้พบกับกระบวนการสร้างความแปลกแยกให้ปรากฏเป็นรูปธรรมบนพื้นฐานของสัจนิยมมหัศจรรย์ซึ่งมาพร้อมกับการวิพากษ์ระบบในสังคมญี่ปุ่นยุคปัจจุบัน การนำเสนอ "รูปลักษณ์" ของความแปลกแยกที่แตกต่างกันระหว่าง "In the Penal Colony", "Metamorphosis" และ *Kafka on the Shore* ไม่เพียงแต่ช่วยเน้นย้ำความเป็นสัจนิยมมหัศจรรย์ของตัวบทหลังสุดเท่านั้น หากแต่ยังแสดงให้เห็นถึงการสร้างความสัมพันธ์ระหว่างผลงานของตนกับนักเขียนอื่น ซึ่งมูราคามิเลือกหยิบมาเฉพาะเค้าโครงหลักก่อนจะผสมผสานลักษณะเฉพาะตัวลงไป

3.4.2.1 " In the Penal Colony" : การสร้างภาพอุปมานิทัศน์ของความแปลกแยก

จุดเด่นประการหนึ่งใน "In the Penal Colony" คือการพรรณนาเครื่องประหารซึ่งตัวบทกล่าวว่ามีไว้ใช้ลงโทษ[8] ผู้กระทำความผิดใน Penal Colony หรือ "แดนลงทัณฑ์" อย่างละเอียด และการทำงานของเครื่องประหารนี้เองคือสิ่งที่มูราคามิหยิบยกมาเปรียบเทียบกับสภาพการดำรงชีวิตของคนในสังคมปัจจุบัน เขาสื่อความคิดเห็นดังกล่าวผ่านมุมมองของคาฟกาผู้ตีความ "In the Penal Colony" ไว้

---

[8] ลักษณะของการประหารดังกล่าวมีอยู่ว่า มีการใช้เครื่องจักรเพื่อสักความผิดของผู้ต้องหาลงไปบนร่างกายของเขาซึ่งจะสร้างความทรมานให้กับนักโทษยาวนานกว่าสิบสองชั่วโมงก่อนจะสิ้นใจตาย ดังที่ตัวละครซึ่งภายในตัวบทเรียกว่า "The Officer" อธิบายถึงกระบวนการทำงานของตัวเครื่องไว้ว่า

"So now, only the most important things. When the man is lying on the bed and it starts quivering, the harrow sinks onto the body. It positions itself automatically in such a way that it touches the body only lightly with the needle tips. Once the machine is set in this position, this steel cable tightens up into a rod. And now the performance begins. Someone who is not an initiate sees no external difference among the punishments. The harrow seems to do its work uniformly. As it quivers, it sticks the tips of its needles into the body, which is also vibrating from the movement of the bed. Now, to enable someone to check on how the sentence is being carried out, the harrow is made of glass. That gave rise to certain technical difficulties with fastening the needles securely, but after several attempts we were successful. We didn't spare any efforts. And now, as the inscription is made on the body, everyone can see through the glass. Don't you want to come closer and see the needles for yourself?" (Kafka, 1993:4)

ส่วนประกอบหลักของตัวเครื่องแบ่งออกเป็นสามส่วนได้แก่ "The Bed" ซึ่งทำหน้าที่เป็นฐานรองรับตัวนักโทษและสามารถปรับเข้ากับขนาดของแต่ละบุคคลได้ ส่วนที่สองคือ "The Inscriber" หรือแผงควบคุมที่คอยกำหนดการเคลื่อนไหวของ "The Harrow" และทำหน้าที่ "อ่าน" ข้อความที่จะต้องจดจารลงไปบนแผ่นหนังของนักโทษ ส่วน "The Harrow" เป็นแผ่นที่ประกอบด้วยหัวเข็มจำนวนมากซึ่งคอยรับคำสั่งจาก "The Inscriber" เข็มที่ใช้มีทั้งแบบสั้นและแบบยาวโดยถูกจัดวางสับหว่างกันไป เข็มยาวทำหน้าที่สักตัวอักษรลงไปยังร่างของผู้กระทำผิด ส่วนเข็มสั้นเป็นหัวฉีดน้ำที่คอยล้างเลือดออกจากผิวเพื่อให้เห็นตัวอักษรชัดเจนอยู่ตลอดเวลา ตัวละคร The Officer กล่าวถึงอุปกรณ์ดังกล่าวอย่างภาคภูมิใจว่า ตัวฐานซึ่งรองรับเข็มอยู่ทำมาจากแก้ว ซึ่งทำให้ผู้ชมการประหารสามารถเห็นอากัปกริยาของนักโทษได้ตลอดเวลา

> "I think what Kafka does is give a purely mechanical explanation of that complex machine in the story, as sort of a substitute for explaining the situation we're in." [...] "What I mean is ..." I have to give it some more thought. "What I mean is, that his own device for explaining the kind of lives we lead. Not by talking about our situation, but by talking about the details of the machine" (Murakami, 2005:61).

สภาพของเครื่องจักรที่สลับซับซ้อนและเดินหน้าทำงานไปตามระบบ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง "งาน" นั้น เป็นการประหัตประหารผู้อื่นให้ต้องตายลงไปอย่างช้าช้าและทุกข์ทรมาน อาจเป็นการเสียดสีคนในสังคมเมืองที่ดำเนินชีวิตไปตามครรลองของระบบทุนนิยม และสามารถทำทุกสิ่งทุกอย่างได้เพื่อรักษาสถานภาพของตนให้มั่นคงท่ามกลางสังคมที่เต็มไปด้วยการเอารัดเอาเปรียบและการแข่งขัน แม้แต่การทำลายผู้อื่นก็อาจทำได้โดยปราศจากความรู้สึก ไม่ต่างอะไรกับเครื่องประหารที่คอยทำตามคำสั่งอย่างไร้ชีวิตจิตใจ อีกทั้งไร้วิจารณญาณว่าสิ่งที่ตนทำนั้นถูกหรือผิด ความหมายเหล่านี้ล้วนได้จากการตีความในเชิงอุปมานิทัศน์ซึ่งอาจไม่ใช่วัตถุประสงค์ของตัวบทต้นทาง แต่เมื่อมูราคามิกำหนดให้คาฟกากล่าวว่า การทำงานของเครื่องประหารเป็นภาพแทนของชีวิตคนในสังคมปัจจุบัน *Kafka on the Shore* ซึ่งเป็นตัวบทปลายทางก็ได้ทำให้ความมหัศจรรย์ใน "In the Penal Colony"มีสถานะเป็นภาพอุปมานิทัศน์ขึ้นทันที เนื่องจากภายใต้โครงสร้างเปลือกผิวขององค์ประกอบที่ผู้อ่านสามารถรับรู้ได้อย่างเป็นรูปธรรมนั้น มีการสื่อความหมายไปถึงเหตุการณ์อื่นซึ่งเป็นนามธรรมมากกว่าแฝงอยู่ บาวเวอร์สได้อธิบายถึงโครงสร้างของการอุปมานิทัศน์ไว้ว่า

> It is narrative that has at least two levels of meaning. On one level the narrative makes sense as a plot. On another level, there is an alternative meaning to the plot which is often more philosophically profound than the plot itself (Bowers, 2004:27).

สภาพการทำงานของเครื่องประหารเป็นเพียงสารในระดับพื้นผิวซึ่งใช้เชื่อมโยงไปถึงการดำเนินชีวิตภายใต้ระบบของคนในสังคมทุนนิยม ด้วยเหตุนี้ แม้ว่าเครื่องประหารใน "In the Penal Colony" จะถูกสร้างขึ้นให้มีความแปลกประหลาดซับซ้อนเกินขอบเขตของสัจนิยมมากเพียงไร แต่คำกล่าวของคาฟกาที่จำกัดบทบาทของความแปลกประหลาดนี้ให้มีสถานะเป็นเพียง "สื่อกลาง" ที่ใช้บ่งชี้ถึงสภาพการณ์อื่นมากกว่าจะเชื่อว่า เครื่องประหารเป็นความมหัศจรรย์ที่ดำรงอยู่อย่างธรรมดาสามัญภายในตัวบท ก็ทำให้สถานะของ "In the Penal Colony" ใน *Kafka on the Shore* เป็นตัวบทที่นำเสนอความมหัศจรรย์ในเชิงอุปมานิทัศน์ มากยิ่งกว่าจะเป็นความมหัศจรรย์ที่ดำรงอยู่จริงในโลก

สัจนิยมตามแบบสัจนิยมมหัศจรรย์ หรือเป็นความมหัศจรรย์ที่ดำรงอยู่จริงในโลกอื่นตามแบบของงานแฟนตาซี ลักษณะดังกล่าวนำไปสู่ประเด็นที่ว่า กระบวนการสหบทสามารถกำหนดสถานะของความมหัศจรรย์ได้ด้วยเช่นกัน เนื่องจากเมื่อย้อนกลับไปพิจารณา "In the Penal Colony" โดยไม่อ้างอิงกับ *Kafka on the Shore* ผู้อ่านจะได้พบกับความแปลกประหลาดของเครื่องประหารซึ่งดำรงอยู่จริงใน "แดนลงทัณฑ์" ซึ่งเห็นได้ชัดว่าไม่มีความเกี่ยวข้องและไม่ได้จำลองมาจากโลกสัจนิยม แม้พฤติกรรมของตัวละครหรือองค์ประกอบหลายอย่างจะถูกสร้างขึ้นเพื่อสะท้อนภาพหรือเสียดสีโลกภายนอกตัวบท แต่ก็ล้วนถูกสร้างให้ดูเกินจริงและไม่เป็นไปตามลำดับเหตุผลจนกระทั่งเป็นที่มาของบรรยากาศแปลกประหลาดภายในเนื้อเรื่อง ดังนั้น เครื่องประหารใน "In the Penal Colony" จึงเป็นความแปลกประหลาดตามแบบแฟนตาซีซึ่งเกิดขึ้นบนพื้นที่อื่นและไม่มีความเกี่ยวข้องกับโลกสัจนิยม แต่เมื่อมาปรากฏใน *Kafka on the Shore* คำกล่าวของคาฟกาที่อ้างอิงถึงเครื่องประหารได้สร้างความสัมพันธ์ระหว่างตัวบททั้งสองบนพื้นฐานของสหบทประเภท Metatextuality ซึ่งหมายถึงการที่ตัวบทปลายทางกล่าวถึงตัวบทต้นทางในเชิงวิจารณ์ และพร้อมกันนั้นก็ทำให้เครื่องประหารเป็นความมหัศจรรย์ซึ่งทำหน้าที่ในเชิงอุปมานิทัศน์ดังที่ได้กล่าวไปแล้ว

นอกจากเครื่องประหารจะถูกใช้เป็นสัญญะสื่อถึงชีวิตของคนในสังคมทุนนิยมแล้ว นัยยะที่นำเสนอว่ามนุษย์ปัจจุบันแปลกแยกจากร่างกายของตนยังเป็นอีกประเด็นหนึ่งที่แฝงอยู่ด้วย ลักษณะของเครื่องประหารที่ถูกกลไกควบคุมให้ทำงานเปรียบเสมือนร่างกายของคนเราที่ขับเคลื่อนไปตามค่านิยมหรือกฎเกณฑ์ที่ระบบสร้างขึ้น ความแปลกแยกเกิดจากข้อเท็จจริงที่ว่าถึงแม้ปัจเจกบุคคลจะมีสถานะเป็น "เจ้าของ" ร่างกาย แต่เขากลับสูญเสียอำนาจในการควบคุมร่างกายให้กับระบบ กลายเป็นความแปลกแยกระหว่างปัจเจกกับร่างกาย เนื่องจากร่างกายไม่ได้ถูกใช้เพื่อประโยชน์สุขของปัจเจกผู้เป็นเจ้าของแต่กลับถูกใช้เพื่อตอบสนองวัตถุประสงค์ของระบบ ลักษณะดังกล่าวสอดคล้องกับแนวคิดว่าด้วยอำนาจซึ่งมิแช็ล ฟูโกต์ (Michael Foucault) นำเสนอไว้ในหนังสือ *Discipline and Punish* (1975) ผสมผสานเข้ากับทฤษฎีของคาร์ล มาร์กซ์ (Karl Marx) ว่าด้วยความแปลกแยกระหว่างชนชั้นกรรมาชีพกับผลผลิตที่เขาสร้างขึ้นฟูโกต์ (1977:22) กล่าวว่าจุดเด่นของอำนาจสมัยใหม่มิใช่การบังคับควบคุมอย่างเปิดเผยเช่นการใช้อำนาจในยุคก่อนหน้าหากแต่เป็นการสร้างบรรทัดฐานตลอดจนค่านิยมอุดมการณ์ ซึ่งมีประสิทธิภาพในการควบคุมไปถึงกระบวนวิธีคิด ตลอดจนวัตรปฏิบัติซึ่งเป็นรายละเอียดปลีกย่อยในชีวิตประจำวันของผู้ที่อยู่ภายใต้ระบบ กลายเป็นอำนาจที่แทรกซึมเป็นเครือข่ายและแฝงตัวอยู่ในทุกอณูของสังคม แตกต่างจากอำนาจในรูปแบบเก่าที่พุ่งเป็นกระแสตรงจากบนลงล่างและจับจ้องอยู่เฉพาะ "ผล" จากการกระทำของบุคคลเท่านั้น ไม่ได้มุ่งควบคุมวัตรปฏิบัติของร่างกายอันเป็นที่มาของการกระทำดังเช่นที่อำนาจสมัยใหม่พยายามสร้างระเบียบวินัยขึ้นเพื่อให้กิจวัตรนั้นแทรกซึมเข้าไปในตัวบุคคลจนกระทั่งสามารถรับใช้วัตถุประสงค์ของระบบรวมทั้งผู้แสวงผลประโยชน์จากระบบได้อย่างมีประสิทธิภาพ

เมื่อวัตรปฏิบัติตลอดจนค่านิยมอุดมการณ์ตามที่ระบบสร้างขึ้นแทรกซึมเข้าไปกลายเป็นส่วนหนึ่งของบุคคลแล้ว พวกเขาก็จะเคลื่อนไหลไปตามครรลองที่ระบบต้องการเองโดยไม่ต้องจับจ้องควบคุมมาก เนื่องจากทั้งร่างกายและความคิดได้ถูกหล่อหลอมจนกระทั่งมีสภาพเป็นฟันเฟืองหนึ่งของตัวระบบเอง ด้วยเหตุนี้ ร่างกายและปัจเจกบุคคลจึงมีสภาพไม่แตกต่างจากเครื่องจักรซึ่งถูกขับเคลื่อนด้วยระเบียบวินัยตลอดจนบรรทัดฐานตามที่ระบบกำหนดให้ สภาพการณ์ดังกล่าวสอดคล้องกับความเห็นของคาฟกาที่ว่า ผู้คนรอบตัวเขาล้วนแล้วแต่อยู่ในสถานะเดียวกับเครื่องประหารใน "In the Penal Colony"

นัยยะเกี่ยวกับความแปลกแยกระหว่างปัจเจกบุคคลกับร่างกายของตนเองเป็นสิ่งที่สามารถนำไปตีความโดยเทียบเคียงกับทฤษฎีมาร์กซิสม์ของคาร์ล มาร์กซ์ ได้ มาร์กซ์กล่าวถึงความแปลกแยกระหว่างชนชั้นกรรมาชีพกับผลผลิตที่พวกเขาสร้างขึ้นว่า แม้ผลผลิตจะเกิดขึ้นจากแรงงานของกรรมกร แต่ระบบทุนนิยมก็จะทำให้ผลผลิตนั้น "เป็นอื่น" จากเหล่ากรรมาชีพอยู่เสมอ เนื่องจากกลุ่มคนเหล่านี้ถูกทำให้เห็นว่าแรงงานจากร่างกายของตนเป็นสิ่งอื่นที่อยู่ภายนอกตัวเขาและมีไว้เพื่อใช้แลกเปลี่ยนกับปัจจัยอื่นๆในการดำรงชีวิตเท่านั้น มิได้มีไว้เพื่อแสวงหาประโยชน์สุขหรือสนองความต้องการส่วนตัว ดังนั้นผลผลิตที่สร้างขึ้นจากหยาดเหงื่อแรงงานจึงเป็นเพียงหลักฐานยืนยันว่ากรรมาชนแต่ละคนสมควรจะได้รับมูลค่าตอบแทนมากเพียงใด พร้อมกันนั้นก็แสดงให้เห็นว่าคุณค่าของพวกเขาถูกกำหนดด้วยวัตถุที่ตนผลิตขึ้นเอง ไม่เพียงเท่านั้น สถานะของกรรมาชนที่ไม่ใช่ช่างฝีมือก็เป็นการกำหนดภาพลักษณ์ของคนกลุ่มนี้ว่างานที่พวกเขาทำเป็นเพียงส่วนย่อยๆซึ่งปราศจากความสำคัญ เมื่อตระหนักว่างานของตนไร้คุณค่าก็ทำให้ไร้สุขในการทำงานและพยายามหลีกหนีโดยการแสวงหาความสุขจากสิ่งบอมเบาอื่นๆ (Marx, 1970:106) อาจกล่าวได้ว่าสถานะของกรรมาชนตามทัศนะของ Marx เน้นย้ำให้เห็นถึงความแปลกแยกของบุคคลจากร่างกายของตนและสิ่งที่ตนสร้างขึ้น เนื่องจากทั้งสองสิ่งนี้ล้วนเป็นสมบัติส่วนบุคคลซึ่งปัจเจกสมควรจะมีสิทธิในการกำหนดกะเกณฑ์หรือใช้เป็นเครื่องมือแสวงหาประโยชน์สุขตามแต่จะปรารถนา ทว่าเมื่อร่างกายกลับกลายเป็นอุปกรณ์หนึ่งที่ต้องนำไปรับใช้ระบบและผลผลิตจากร่างกายนั้นหวนกลับมากำหนดคุณค่าความเป็นมนุษย์ของปัจเจกเอง จึงทำให้บุคคลก้าวเข้าสู่ภาวะแปลกแยก หากเครื่องประหารใน "In the Penal Colony" เป็นภาพแทนของคนในสังคมสมัยใหม่ที่มีร่างกายไว้เพียงเพื่อค้ำจุนระบบและสิ้นไร้อำนาจในการกำหนดกะเกณฑ์เกี่ยวกับร่างกายของตนแล้ว ก็นับได้ว่ามูราคามิกำลังใช้กลไกอันแปลกประหลาดซับซ้อนจนกระทั่งดูมหัศจรรย์ของเครื่องประหารนั้นเป็นสื่อสะท้อนถึงความแปลกแยกของคนในสังคมทุนนิยมจากร่างกายของเขาเอง และความแปลกแยกนั้นถูกทำให้เป็นรูปธรรมขึ้นผ่านกระบวนการสหบทและการอุปมานิทัศน์ เนื่องจากมูราคามิหยิบยกความมหัศจรรย์จาก "In the Penal Colony" มาใช้เป็นโครงสร้างเปลือกผิวเพื่อสื่อถึงสภาพการณ์อื่นซึ่งเป็นหนึ่งในสาระสำคัญของ *Kafka on the Shore*

การนำเสนอความแปลกแยกให้เป็นรูปธรรมผ่านการใช้ความมหัศจรรย์เป็นภาพอุปมานิทัศน์ของสิ่งอื่นนำไปสู่ความแตกต่างระหว่างรูปแบบการประพันธ์ดังกล่าวกับสัจนิยมมหัศจรรย์และแฟนตาซี เนื่องจากในนิทานอุปมานิทัศน์นั้นสถานการณ์ต่างๆที่ปรากฏในเนื้อเรื่องดูเหมือนจะไม่มีความสำคัญเท่ากับความหมายแฝงซึ่งเป็นสิ่งที่ผู้อ่านจะต้องตีความด้วยตนเอง ดังที่บาวเวอร์สกล่าว

> In allegorical writing, the plot tends to be less significant than the alternative meaning in a reader's interpretation (Bowers, 2004:27).

เมื่อเป็นเช่นนี้ ตัวบทจึงไม่จำเป็นต้องโน้มน้าวให้ผู้อ่านเชื่อว่าความมหัศจรรย์ดำรงอยู่จริง เพียงแต่ต้องสร้างคำใบ้หรือนัยยะที่จะช่วยนำผู้อ่านไปสู่การตีความสารแฝงออกมาเท่านั้น แตกต่างจากงานในแนวสัจนิยมมหัศจรรย์หรือแฟนตาซีที่ผู้อ่านจำเป็นต้องเชื่อว่าความมหัศจรรย์นั้นเกิดขึ้นจริงตามที่ตัวบทนำเสนอ และความเหนือจริงในตัวบทประเภทแรกเกิดขึ้นอย่างเป็นรูปธรรมท่ามกลางสิ่งแวดล้อมแบบสัจนิยม ส่วนความเหนือจริงในตัวบทประเภทหลังเกิดขึ้นในดินแดนอื่นซึ่งไม่ใช่โลกธรรมดาสามัญ

3.4.2.2 "Metamorphosis": รูปธรรมของความแปลกแยกกับความซับซ้อนของสัจนิยมมหัศจรรย์

ใน "In the Penal Colony" รูปธรรมของความแปลกแยกเกิดจากการนำสภาวะดังกล่าวไปเชื่อมโยงกับเครื่องประหารอันมีความสลับซับซ้อนจนดูเหนือจริง ทว่าใน "Metamorphosis" คาฟกากลับใช้ความมหัศจรรย์ที่ปรากฏขึ้นอย่างเป็นรูปธรรมและดำรงอยู่จริงมานำเสนอความแปลกแยกของเกรเกอร์ แซมซาผู้เป็นตัวละครเอก ไม่เพียงเท่านั้น การกลายร่างเป็นแมลงของเขายังเกิดขึ้นในสิ่งแวดล้อมแบบสัจนิยมท่ามกลางการรับรู้ของตัวละครอื่นๆ ประกอบกับปฏิกิริยาตอบสนองของตัวเกรเกอร์เองซึ่งดูเหมือนจะยอมรับความมหัศจรรย์ที่เกิดขึ้นกับตัวเขาอย่างง่ายดายราวกับว่าไม่ใช่สิ่งผิดประหลาด เหล่านี้ล้วนแสดงให้เห็นว่า "Metamorphosis" มีลักษณะใกล้เคียงกับงานในแนวสัจนิยมมหัศจรรย์จนกระทั่งเป็นที่กล่าวขวัญถึงในฐานะที่เป็นตัวอย่างยุคเริ่มแรกของรูปแบบการประพันธ์ดังกล่าว แต่อย่างไรก็ตาม เมื่อพิจารณาถึงรายละเอียดต่างๆอย่างใกล้ชิดมากยิ่งขึ้นก็จะทำให้พบประเด็นสำคัญหลายประการที่แสดงให้เห็นถึงรูปแบบอันสลับซับซ้อนของสัจนิยมมหัศจรรย์ที่แตกต่างไปจากกรอบทฤษฎีซึ่งปรากฏอยู่ในปัจจุบัน

ทั้งนี้ การตีความความมหัศจรรย์ใน "Metamorphosis" ดังที่ปรากฏในเนื้อหาส่วนนี้ไม่ได้หมายความว่าการกลายร่างเป็นแมลงของเกรเกอร์ แซมซา เป็นเพียงภาพอุปมานิทัศน์ และไม่ได้เป็นความมหัศจรรย์ที่เกิดขึ้นจริง หากแต่การตีความในเชิงอุปมานิทัศน์จะช่วยให้เห็นความเชื่อมโยงระหว่าง "In the Penal Colony" "Metamorphosis" และ *Kafka on the Shore* ซึ่งล้วนแล้วแต่นำเสนอความแปลกแยกของตัวละครผ่านองค์ประกอบเหนือจริง นอกจากนี้ การนำความมหัศจรรย์ใน "Metamorphosis" มาเทียบเคียงกับความเหนือจริงใน *Kafka on the Shore* ก็จะทำให้เห็นถึงรูปแบบของสัจนิยมมหัศจรรย์ซึ่งมีความหลากหลายเกินกว่าจะใช้กรอบทฤษฎีแนวใดแนวหนึ่งมาอธิบายได้

คาฟกาอาจกำหนดให้เกรเกอร์ แซมซา เป็นตัวละครที่สะท้อนถึงภาพลักษณ์ของคนหนุ่มภายใต้กรอบของสังคมสมัยใหม่ซึ่งกำลังก้าวเข้าสู่ความเป็นทุนนิยม และต้องทำงานอย่างหนักเพื่อแสวงหาปัจจัยต่างๆมาค้ำจุนครอบครัว ทั้งพ่อ แม่ และน้องสาวของเกรเกอร์ล้วนแล้วแต่สวมบทบาทของผู้อ่อนแอซึ่งไม่สามารถประคองตัวอยู่ได้ท่ามกลางสังคมวัตถุนิยม แต่เมื่อพิจารณาให้ลึกลงไปแล้วจะพบว่าพวกเขามีสถานะเป็นเหมือนนายทุนหากใช้ทฤษฎีแนวมาร์กซิสม์มาเป็นกรอบในการอธิบาย เนื่องจากครอบครัวของเกรเกอร์เป็นผู้เสพสุขจากผลประโยชน์ที่ตัวเอกหามาได้ด้วยความยากลำบาก แตกต่างกันตรงที่ว่านายทุนมีเงินตราในการบังคับควบคุมตลอดจนแลกเปลี่ยนกับผลผลิตซึ่งมีที่มาจากแรงงานของกรรมาชน ในขณะที่ครอบครัวของเกรเกอร์ใช้มายาคติว่าด้วยความรักความผูกพันตลอดจนหน้าที่ที่บุคคลพึงกระทำต่อครอบครัวมาเป็นเครื่องมือในการแสวงหาผลประโยชน์จากตัวเขา ด้วยเหตุนี้เกรเกอร์จึงแปลกแยกจากแรงงานและร่างกายของเขาเองเนื่องจากทั้งสองสิ่งนี้ถูกใช้ไปเพื่อแสวงหาประโยชน์สุขให้กับกลุ่มคนซึ่งมีอิทธิพลเหนือตัวตนของเกรเกอร์ ไม่เพียงเท่านั้น การที่ครอบครัวของเขาตัดสินคุณค่าของเกรเกอร์จากเม็ดเงินที่ตัวละครหามาได้ในแต่ละเดือน ก็ทำให้เขาแปลกแยกจากความเป็นมนุษย์ซึ่งเกิดจากการที่ปัจเจกบุคคลถูกกำหนดคุณค่าด้วยวัตถุ ความแปลกแยกดังกล่าวเข้มข้นรุนแรงขึ้นเรื่อยๆจนกระทั่งปรากฏออกมาอย่างเป็นรูปธรรมเมื่อเกรเกอร์ตื่นขึ้นมาในเช้าวันหนึ่งและพบว่าเขาได้กลายเป็นแมลงปีกแข็ง จนกระทั่งถูกกำจัดไปในที่สุดเนื่องจากหมดสิ้นศักยภาพในการสร้างผลผลิตดังที่สมาชิกในครอบครัวต้องการ

ด้วยเหตุนี้จึงทำให้กล่าวได้ว่า ความแปลกแยกของเกรเกอร์ถูกทำให้มหัศจรรย์และเป็นปรากฏการณ์ที่ตัวบทให้ค่าว่าเกิดขึ้นจริง แตกต่างจากใน "In the Penal Colony" ซึ่งใช้ความมหัศจรรย์เป็นภาพอุปมานิทัศน์ของความแปลกแยกเท่านั้น แม้จะดำรงอยู่จริงและเกิดขึ้นอย่างเป็นรูปธรรม แต่การกลายร่างเป็นแมลงของเกรเกอร์ก็ยังมีสถานะ "เป็นอื่น" อยู่ไม่น้อย แม้จะดูราวกับว่าเกรเกอร์สามารถยอมรับสิ่งที่เกิดขึ้นได้อย่างง่ายดาย แต่ก็ไม่ได้เกิดจากกระบวนทัศน์พื้นฐานของ

ตัวละครที่เชื่อว่าการกลายร่างของเขาคือเรื่องธรรมดาสามัญที่เกิดขึ้นได้ในชีวิตประจำวัน หากแต่เป็นเพราะเกรเกอร์กังวลถึงแต่หน้าที่การงานของตนซึ่งย่อมจะเสียหายเมื่อเขากลายเป็นแมลงและไม่สามารถไปตามนัดหมายได้ ประกอบกับเรื่องของรายได้ที่ย่อมสูญไปและไม่อาจนำมาค้ำจุนครอบครัวได้อีก ลักษณะดังกล่าวนำเสนอนัยยะที่ว่าเกรเกอร์ยอมจำนนให้ระบบตลอดจนยึดติดกับบทบาทหน้าที่ที่ผู้อื่นสร้างขึ้นมา "ครอบ" ตัวเขาไว้เสียจนกระทั่งความเป็นมนุษย์ไม่ใช่สิ่งสำคัญสำหรับเกรเกอร์มากเท่ากับข้อเท็จจริงที่ว่าเขามีประสิทธิภาพในการสร้างปัจจัยขึ้นมาตอบสนองความต้องการของคนในครอบครัวได้มากเพียงไร ปฏิกิริยาตอบสนองของเกรเกอร์ที่มีต่อความมหัศจรรย์จึงกำลังเสียดสีสังคมทุนนิยมที่บั่นทอนความเป็นมนุษย์ของปัจเจก มากยิ่งกว่าจะแสดงให้เห็นถึงสถานะของความมหัศจรรย์ที่ดำรงอยู่อย่างเท่าเทียมและไม่ "เป็นอื่น" จากสัจนิยม

นอกจากนี้ ความกังวลของเกรเกอร์ที่หวั่นว่าการกลายร่างของเขาจะสร้างความหวาดกลัวให้กับคนในครอบครัวรวมทั้งผู้ที่พบเห็น ตลอดจนอาการตระหนกตกใจที่พ่อ แม่ และน้องสาวมีเมื่อพบเกรเกอร์ก็สะท้อนให้เห็นว่าตรรกะภายในตัวบทยังกำหนดให้ความมหัศจรรย์มีสถานะเป็นอื่นจากความจริงตามแบบสัจนิยม ในตอนจบที่เกรเกอร์ถูกคนในครอบครัวบีบคั้นจนกระทั่งรู้สึกสิ้นหวังและปล่อยให้ตัวเองตายลงไปนั้นก็บ่งชี้ว่า ความมหัศจรรย์คือความ "เป็นอื่น" ที่ไม่อาจดำรงอยู่ร่วมกับสัจนิยมได้ และเมื่อปรากฏขึ้นก็ควรถูกกำจัดให้หมดไปโดยเร็วที่สุด ความ "เป็นอื่น" ของเกรเกอร์จะปรากฏเด่นชัดมากยิ่งขึ้นเมื่อพิจารณาเปรียบเทียบกับงานสัจนิยมมหัศจรรย์จากฝั่งละตินอเมริกา เนื่องจากความมหัศจรรย์ไม่เพียงแต่เกิดขึ้นท่ามกลางสิ่งแวดล้อมแบบสัจนิยมเท่านั้น หากแต่ตัวละครในเรื่องยังปฏิบัติต่อเหตุการณ์แปลกประหลาดราวกับว่ามันคือ "ความจริง" อีกรูปแบบหนึ่งที่พบเห็นได้ทั่วไปในชีวิตประจำวันของพวกเขา ดังเช่นใน *One Hundred Years of Solitude* เมื่ออูร์ซูลาพบเห็นรอยเลือดของโฆเซ อาร์คาดิโอซึ่งไหลย้อนกลับมาที่บ้านราวกับเป็นสิ่งมีชีวิตและรู้ได้ในทันทีว่าลูกชายของเธอเสียชีวิตแล้ว (García Márquez, 1999:235) เมื่อเทียบเคียงกับกรณีของเกรเกอร์ผู้ซึ่งถูกขังไว้ในห้องเนื่องจากครอบครัวของเขาทั้งอับอายและหวาดกลัวต่อการกลายร่างเป็นแมลง จะเห็นได้ว่าความมหัศจรรย์ใน "Metamorphosis" ยังคงมีสถานะเป็นความผิดปกติที่ไม่สมควรจะเกิดขึ้นได้ ครอบครัวของเกรเกอร์ถือว่าการ "กลาย" ของเขาคือสัญญาณที่แสดงให้เห็นถึงความผิดแปลกบางอย่างซึ่งเกิดขึ้นมาข่มขู่คุกคาม "ความจริง" ในแบบที่พวกเขาคุ้นเคย แตกต่างจากอูร์ซูลาซึ่งรับรู้ว่าเลือดของ โฆเซ อาร์คาดิโอที่ไหลข้ามผ่านระยะทางมาแสนไกลนั้นเป็นเสมือนการแจ้งข่าวด้วยช่องทางหนึ่ง ไม่แตกต่างจากการส่งจดหมายถึงกันหรือการฝากข่าวผ่านทางบุคคลอื่น การวิเคราะห์เปรียบเทียบดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า ภายใต้บทบาทของความมหัศจรรย์ที่ดูเหมือนจะอยู่ท่ามกลางสิ่งแวดล้อมแบบสัจนิยมได้อย่างกลมกลืนใน "Metamorphosis" นั้น แท้จริงแล้วก็ยังมีความแปลกแยกซึ่งตัวบทสร้างให้กับความมหัศจรรย์อยู่ไม่น้อย จากการพิจารณาเบื้องต้นในประเด็นดังกล่าวได้ชี้ให้เห็นว่า "Metamorphosis" ไม่อาจใช้เป็น

ตัวอย่างของงานในแนวสัจนิยมมหัศจรรย์ที่สมบูรณ์แบบได้ อีกทั้งการกลายร่างเป็นแมลงของเกรเกอร์ แซมซา ก็เป็นภาพสะท้อนของความแปลกแยกซึ่งมีความมหัศจรรย์ที่ยังคง "เป็นอื่น" จากสัจนิยมเป็นสื่อ

แต่อย่างไรก็ตาม การตัดสินว่างานชิ้นใดเป็นสัจนิยมมหัศจรรย์โดยพิจารณาจากปฏิกิริยาตอบสนองของตัวละครเพียงประการเดียวก็นับได้ว่าเป็นการ "ด่วนสรุป" อยู่ไม่น้อย เนื่องจากในงานสัจนิยมมหัศจรรย์นั้น ความเหนือจริงและความ "เป็นจริง" อาจไม่ต้องดำรงอยู่คู่กันอย่างกลมกลืนเสมอไป หากแต่ตัวบทต้องแสดงให้เห็นถึงการปะทะกันระหว่างสัจนิยมและมหัศจรรย์ซึ่งแสดงให้เห็นว่า สัจนิยมนั้นเป็นเพียงกรอบการมองโลกในรูปแบบหนึ่งซึ่งถูกทำให้กลายเป็น "ความจริง" ขึ้นมาด้วยค่านิยมอุดมการณ์บางประการ และค่านิยมนั้นผูกโยงอยู่กับความเชื่อที่ว่า "ความจริง" ย่อมเป็นสิ่งที่สามารถเข้าถึงได้ด้วยเหตุผลและพิสูจน์ได้ด้วยประสาทสัมผัสทั้งห้า การกลายเป็นแมลงของเกรเกอร์คือสิ่งผิดประหลาดในสายตาของคนรอบข้าง แต่ถึงแม้จะถูกตีตราว่า "เป็นอื่น" (หรือเป็น "ความลวง") ที่ไม่อาจเกิดขึ้นได้จริง เกรเกอร์ก็ยังคงกลายเป็นแมลงและดำรงอยู่เช่นนั้นจนจบเรื่อง กล่าวโดยสรุปได้ว่า การ "กลาย" ของตัวละครคือความมหัศจรรย์ที่เกิดขึ้นมาท้าทายกระบวนทัศน์เกี่ยวกับ "ความจริง" ที่สัจนิยมนำเสนอ

3.4.2.3 *Kafka on the Shore*: รูปธรรมของความแปลกแยกบนพื้นฐานของสัจนิยมมหัศจรรย์

เมื่อความแปลกแยกถูกทำให้เป็นรูปธรรมขึ้นอีกครั้งใน *Kafka on the Shore* ความมหัศจรรย์ถูกนำมาใช้เป็นสื่อสะท้อนถึงภาวะดังกล่าวเช่นเดียวกับใน "In the Penal Colony" แตกต่างตรงที่ว่าความมหัศจรรย์นั้นสามารถสื่อถึงแนวคิดเกี่ยวกับการวิพากษ์ทุนนิยมได้พร้อมกับมีสถานะเป็นความจริงที่เกิดขึ้นภายในตัวบท ไม่ได้เป็นเพียงภาพอุปมานิทัศน์ของสิ่งอื่น อีกทั้งยังเป็นความเหนือจริงที่ดำรงอยู่ท่ามกลางสิ่งแวดล้อมแบบสัจนิยม และคนทั่วไปรับรู้ว่าเป็นความธรรมดาสามัญซึ่งพบเห็นได้ทั่วไป ความน่าสนใจอยู่ตรงที่ว่าปฏิกิริยาตอบสนองในทิศทางดังกล่าวไม่ได้เกิดจากการมองความมหัศจรรย์เป็นความจริงในรูปแบบหนึ่งของโลกสัจนิยม หากแต่เป็นการเน้นย้ำให้เห็นถึงการสร้างคำอธิบายให้กับปรากฏการณ์เหนือจริงโดยใช้กรอบของเหตุผลซึ่งไม่มีประสิทธิภาพในการเข้าถึงความมหัศจรรย์นั้นได้เลยแม้แต่น้อย

นาคาตะคือตัวละครที่สะท้อนให้เห็นถึงความแปลกแยกจากสังคมทุนนิยมซึ่งในความแปลกแยกนั้นมีการเล่นล้อกับมุมมองที่ทำให้ผู้อ่านตระหนักถึงความไร้แก่นสารและแง่มุมของ "ความลวง" ซึ่งแฝงอยู่ในระบบดังกล่าว ความมหัศจรรย์บนเนินเขาถั่วยข้าวซึ่งเกิดขึ้นกับ

นาคาตะตั้งแต่สมัยอยู่ชั้นประถมไม่เพียงแต่ทำให้เขาสูญเสียความทรงจำเท่านั้น แต่ยังทำให้นาคาตะไม่สามารถทำความเข้าใจกับกระบวนทัศน์ต่างๆที่ไหลเวียนอยู่ในโลกสัจนิยมซึ่งเป็นผลให้เขามองสิ่งรอบด้านด้วยความพิศวงอยู่ตลอดเวลา มุมมองของนาคาตะที่สวนทางกับมุมมองของคนทั่วไปชวนให้นึกถึงชาวเมืองมาคอนโดใน *One Hundred Years of Solitude* ของกาเบรียล การ์เซีย มาร์เกซ ที่เห็นว่าการหวนกลับมาของคนตายไม่ใช่เรื่องผิดประหลาด แตกต่างจากสิ่งประดิษฐ์ทางวิทยาศาสตร์อย่างรถไฟหรือน้ำแข็งที่ล้วนแล้วแต่น่าพิศวง (García Márquez, 1995:230-231) หากการเล่นล้อกับมุมมองของมาร์เกซมีไว้เพื่อวิพากษ์โลกทัศน์แบบสัจนิยมจากตะวันตกที่ไม่ใช่ "ความจริงอันเป็นสากล" ซึ่งผู้คนจากทุกวัฒนธรรมต้องคิดหรือเชื่อตามนั้นแล้ว มุมมองของนาคาตะก็มีไว้เพื่อวิพากษ์และแสดงให้เห็นถึงความไม่สมเหตุสมผลของระบบทุนนิยม ซึ่งสถาปนาสิ่งสมมติให้มีค่าเทียบเท่ากับสิ่งที่ดำรงอยู่จริง พร้อมกับให้ความสำคัญกับสิ่งสมมตินั้นจนกระทั่งผู้คนภายในระบบเข้าสู่ภาวะที่แนวคิดหลังสมัยใหม่เรียกว่าเป็น "Hyperreal" (Baudrillard, 2001:1366-1371) หรือการสร้างภาพแทนของความจริงให้มีความสมจริงสูงจนกระทั่งผู้คนหลงคิดไปว่าภาพแทนนั้นคือตัวความจริงเอง

ผู้เล่าเรื่องบรรยายถึงความไม่เข้าใจของนาคาตะที่มีต่อจำนวนเงินฝากในธนาคารตลอดจนปัจจัยอื่นๆซึ่งสังคมทุนนิยมยึดถือว่ามีมูลค่าซึ่ง "ดำรงอยู่จริง" และสามารถสัมผัสได้อย่างเป็นรูปธรรม

> Nakata had no idea what a resort condo was, or what 'investing' meant, nor did he understand what taking out a 'loan' involved. He lived in a world circumscribed by a very limited vocabulary.
>
> Only amounts up to fifty dollars also had any meaning to him. Anything above that – a thousand dollars, ten thousand – was all the same to him. *A lot of money,* that's all it meant. He might have savings, but he'd never seen it. They just told him 'this is how much you have in your account' and told him an amount, which to him was an abstract concept. So when it all vanished he never had the sense that he'd actually lost something real (Murakami, 2005:225).

สำหรับนาคาตะแล้ว ตัวเลขที่บ่งบอกถึงจำนวนเงินฝากในธนาคารของเขาดูไม่เป็นจริงเลยแม้แต่น้อย เนื่องจากมันเป็นเพียงนามธรรมและไม่ส่งผลใดๆต่อชีวิตประจำวันของนาคาตะ ดังนั้นเมื่อสิ่งนี้หายไป เขาจึงไม่มีความรู้สึกว่าตนกำลังสูญเสีย เนื่องจากสิ่งเหล่านี้ไม่เคยมีอยู่จริงมาตั้งแต่แรก ดูเหมือนว่าจำนวนตัวเลขในบัญชีเงินฝากจะกลายเป็นภาพแทนของตัวเงินซึ่งเป็นสิ่งแทนมูลค่า

ภายในวัตถุที่ถูกสมมติขึ้นมาอีกทอดหนึ่ง อาจกล่าวโดยสรุปได้ว่าตัวเลขเหล่านี้เป็นภาพแทนของสิ่งสมมติซึ่งปราศจากความหมายภายในตัวเองถ้าหากไม่ถูกนำไปอ้างอิงกับสิ่งอื่น การสร้างภาพแทนของความจริงขึ้นมาหลายต่อหลายชั้นอย่างสลับซับซ้อนให้ผู้คนในสังคมยึดถือว่าเป็นตัวความจริง จึงสื่อให้เห็นถึงภาวะ Hyperreal และเมื่อเปรียบเทียบกันแล้ว เงินตรา มูลค่าของสิ่งต่างๆรวมไปถึงตัวเลขในบัญชีเงินฝากก็ล้วนแล้วแต่เป็นสิ่งสมมติที่ไม่ได้มีระดับของความเป็นจริงมากไปกว่าความมหัศจรรย์ที่ถูกสัจนิยมตีตราว่าเป็น "ความลวง" เลยแม้แต่น้อย

บนพื้นฐานของความไม่เข้าใจดังกล่าวทำให้นาคาตะแปลกแยกจากคนอื่นๆ และความแปลกแยกนั้นถูกทำให้มหัศจรรย์ผ่านคุณสมบัติของตัวละครที่สามารถพูดคุยกับแมวได้อย่างเป็นเรื่องเป็นราว นาคาตะยอมรับความเหนือจริงที่เกิดขึ้นกับเขาได้อย่างง่ายดายและรวดเร็ว เช่นเดียวกับเกรเกอร์ แซมซา เนื่องจากสำหรับนาคาตะผู้ไม่ยึดติดหรือแม้กระทั่งไม่เข้าใจกรอบการมองโลกแบบสัจนิยมแล้ว เหตุการณ์ธรรมดาสามัญในชีวิตประจำวันหรือปรากฏการณ์มหัศจรรย์ล้วนมีค่าเท่าเทียมกันในสายตาของเขา ลักษณะอีกประการหนึ่งที่ *Kafka on the Shore* มีร่วมกับ "Metamorphosis" คือ ตัวบททั้งสองล้วนไม่ชี้นำว่าความเหนือจริงที่เกิดขึ้นกับตัวละครเอกมีไว้เพื่อเป็นภาพอุปมานิทัศน์ที่แสดงถึงความแปลกแยกของปัจเจกบุคคลจากสังคมทุนนิยม แม้ว่านัยยะดังกล่าวจะเป็นสิ่งที่สามารถตีความได้เช่นกันก็ตาม ผู้เล่าใน *Kafka on the Shore* บรรยายถึงฉากการสนทนาระหว่างนาคาตะและแมวพันธุ์ต่างๆในฐานะที่เป็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจริงเช่นเดียวกับเหตุการณ์แบบสัจนิยม ส่วนการวิพากษ์ระบบทุนนิยมนั้นสามารถตีความได้จากองค์ประกอบแวดล้อมอื่นๆมากกว่าจะกล่าวได้ว่าตัวบทใช้ความสามารถในการพูดคุยกับแมวของนาคาตะเป็นโครงสร้างเปลือกผิวที่ใช้อนุมานไปถึงเหตุการณ์อื่น ลักษณะที่ตัวบทให้ค่าว่าความมหัศจรรย์ในตัวนาคาตะเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นจริงพร้อมกับที่ไม่จงใจบ่งชี้ว่ามีนัยยะอื่นใดแอบแฝงอยู่ ก็เพียงพอที่จะทำให้ความมหัศจรรย์ดังกล่าวไม่เข้าข่ายของการอุปมานิทัศน์ ผนวกกับการใช้ความสามารถพิเศษนั้นได้อย่างง่ายดายและเป็นธรรมชาติท่ามกลางสิ่งแวดล้อมแบบสัจนิยมของนาคาตะเองก็ทำให้ความแปลกแยกภายในตัวเขาปรากฏเป็นรูปธรรมขึ้นบนพื้นฐานของสัจนิยมมหัศจรรย์

อย่างไรก็ตาม ความแตกต่างระหว่าง *Kafka on the Shore* และ "Metamorphosis" เกี่ยวกับปฏิกิริยาตอบสนองของตัวละครที่มีต่อความมหัศจรรย์นั้น ก็แสดงให้เห็นถึงลักษณะของการใช้ความเหนือจริงที่แตกต่างกันแต่สามารถนำไปสู่จุดหมายปลายทางเดียวกันซึ่งนั่นก็คือการวิพากษ์สัจนิยม ในขณะที่การ "กลาย" ของเกรเกอร์ถูกมองว่าผิดประหลาดและ "เป็นอื่น" การพูดคุยกับแมวของนาคาตะกลับเป็นเรื่องสามัญในสายตาของคนรอบข้าง เนื่องจากนาคาตะถูกมองว่าเป็นชายชราสติไม่ดี การพูดคุยกับแมวของเขาจึงเป็นสิ่งที่คนอื่นๆมองเลยผ่านไปอย่างไม่ประหลาดใจ แม้ว่าปฏิกิริยาตอบสนองดังกล่าวจะไม่ได้มีที่มาจากกระบวนทัศน์ที่มองความ

มหัศจรรย์ว่าเป็นเรื่องธรรมดาสามัญดังที่ปรากฏในงานแนวสัจนิยมมหัศจรรย์ชิ้นอื่นๆ แต่ก็สามารถอธิบายได้ว่าเนื่องจากมูราคามิสร้างโลกสัจนิยมภายในตัวบทให้เป็นภาพแทนที่สมจริงของโลกภายนอก เพราะฉะนั้นการที่ผู้คนในโลกสัจนิยมมีปฏิกิริยาตอบสนองต่อความมหัศจรรย์ราวกับเป็นเรื่องปกติจึงไม่น่าจะมีขึ้นได้ แต่ก็ไม่ได้หมายความว่าประเด็นดังกล่าวจะลดทอนความเป็นสัจนิยมมหัศจรรย์ของตัวบทลงไป ตรงกันข้ามมันกลับสะท้อนให้เห็นถึงความซับซ้อนยอกย้อนในการใช้พฤติกรรมที่เกิดขึ้นจริงของคนในโลกสัจนิยมมาวิพากษ์กระบวนทัศน์แบบสัจนิยมเอง ความมหัศจรรย์ที่เกิดขึ้นกับนาคาตะถูกมองว่าเป็นผลพวงของความบ้า โดยหารู้ไม่ว่านาคาตะสามารถพูดคุยกับแมวได้จริง การสร้างคำอธิบายให้กับตัวละครในลักษณะดังกล่าวแสดงให้เห็นถึงการแบ่งแยกของสัจนิยมซึ่งเชื่อว่าเรื่องที่หลุดจากกรอบของเหตุผลไม่สามารถเกิดขึ้นได้จริง และเมื่อสัจนิยมจำกัดกรอบของ "ความจริง" ให้เป็นเพียงสิ่งที่สามารถพิสูจน์ได้ด้วยอายตนะทั้งห้ารวมทั้งสามารถใช้ระบบเหตุผลในการเข้าถึงได้แล้ว สัจนิยมจึงไม่อาจอธิบายปรากฏการณ์ในรูปแบบอื่นซึ่งเกิดขึ้นจริงแต่หลุดจากกรอบของประสาทสัมผัสและเหตุผลได้ จนกระทั่งสรุปอย่างง่ายๆว่าเป็นความบ้าหรือเป็นความลวง ดังที่ "ความจริง" ที่เกิดขึ้นกับนาคาตะกลับถูกปฏิเสธว่าเป็น "ความบ้า" ด้วยเหตุนี้กระบวนทัศน์แบบสัจนิยมจึงไม่ใช่เครื่องมือที่ใช้เข้าถึงความจริงได้อย่างมีประสิทธิภาพ แต่กลับกลายเป็นสิ่งที่ผลักให้บุคคลลอยห่างจากความจริงนั้นเสียเอง

ทั้งความมหัศจรรย์ใน "Metamorphosis" ที่ถูกมองว่าแปลกแยก และ ความมหัศจรรย์ใน *Kafka on the Shore* ซึ่งคนทั่วไปใช้กรอบของสัจนิยมเข้ามาอธิบายจนทำให้กลายเป็นเรื่องธรรมดาสามัญนั้น ล้วนแล้วแต่นำไปสู่ผลลัพธ์เดียวกันคือการแสดงให้เห็นว่ากรอบคิดแบบสัจนิยมไร้ประสิทธิภาพ ในกรณีของ "Metamorphosis" การเกิดขึ้นอย่างเป็นรูปธรรมของความมหัศจรรย์ทำให้ผู้อ่านตระหนักว่าปรากฏการณ์ตามแบบสัจนิยมไม่ได้เป็น "ความจริง" เพียงหนึ่งเดียวที่ดำรงอยู่ในโลก หากแต่มีปรากฏการณ์อื่นๆอีกมากมายที่สามารถเกิดขึ้นได้จริงเช่นเดียวกัน ส่วน *Kafka on the Shore* ก็แสดงให้เห็นว่า คำอธิบายของสัจนิยมที่ปิดกั้น "ความจริง" ในรูปแบบอื่นๆได้เพิ่มขีดจำกัดให้กับการรับรู้ของบุคคล และทำให้เรายิ่งลอยห่างจาก "ความจริง" มากขึ้นไปอีก อาจกล่าวโดยสรุปได้ว่า ไม่ว่าความมหัศจรรย์จะถูกนำเสนอออกมาในลักษณะใด จะเป็นความธรรมดาสามัญหรือความเป็นอื่นในโลกของตัวบท แต่ถ้าหากสามารถนำเสนอสาระสำคัญตามแนวคิดของสัจนิยมมหัศจรรย์ได้ก็อาจจัดให้อยู่ในกลุ่มของรูปแบบการประพันธ์ดังกล่าวได้เช่นเดียวกัน *Kafka on the Shore* และ "Metamorphosis" เป็นตัวบทสองเล่มที่แสดงให้เห็นถึงรูปแบบของสัจนิยมมหัศจรรย์ในแนวทางที่แตกต่างและนำไปสู่ข้อสรุปที่ว่า การสร้างงานตามแบบสัจนิยมมหัศจรรย์นั้นไม่เคยมีสูตรสำเร็จ

ความสัมพันธ์ระหว่าง *Kafka on the Shore*, "In the Penal Colony" และ "Metamorphosis" เกิดขึ้นโดยมีประเด็นเกี่ยวกับความแปลกแยกเป็นตัวเชื่อมโยง ความแปลกแยกในตัวบททั้งสามล้วนถูกทำให้เป็นรูปธรรมขึ้นผ่านความเหนือจริงซึ่งพัฒนาจากสถานะของความเป็นอุปมานิทัศน์ใน "In the Penal Colony" กลายเป็นความมหัศจรรย์ที่เกิดขึ้นจริงใน "Metamorphosis" และ *Kafka on the Shore* เหล่านี้ล้วนแสดงให้เห็นถึงการปรับเปลี่ยนองค์ประกอบที่หยิบยืมมาจากตัวบทก่อนหน้าให้เข้ากับรูปแบบการประพันธ์ของตัวบทหลัก พร้อมกันนั้น นัยยะเกี่ยวกับความแปลกแยกจากสังคมทุนนิยมซึ่งแฝงอยู่ในตัวละครนาคาตะก็บ่งชี้ว่า ความเหนือจริงในงานสัจนิยมมหัศจรรย์มีประสิทธิภาพในการสื่อถึงความเป็นไปของสังคมรอบด้านเช่นเดียวกัน จึงทำให้รูปแบบการประพันธ์ดังกล่าวมีแง่มุมของความเป็นอุปมานิทัศน์เจือปนอยู่ด้วย และยังกลายเป็นคุณลักษณ์ประการหนึ่งซึ่งจำแนกสัจนิยมมหัศจรรย์ออกจากลัทธิเหนือจริง ดังที่ เวนดี บี ฟาริสกล่าวว่า หลังจากที่ได้ผ่านการวิเคราะห์แล้ว ความมหัศจรรย์ในงานสัจนิยมมหัศจรรย์มักจะเผยให้เห็นแรงจูงใจที่ซ่อนอยู่บื้องหลังซึ่งอาจจะเกี่ยวกับจิตสำนึก สังคม อารมณ์ หรือการเมือง (However, in contrast to the magical images constructed by Surrealism [...] magical realist image, [...] tend to reveal their motivations – psychological, social, emotional, political – after some scrutiny.(Faris, 1995:171)) แต่ถึงแม้จะสามารถตีความในเชิงอุปมานิทัศน์ได้ ก็ไม่ได้หมายความว่างานสัจนิยมมหัศจรรย์คืออนิทานอุปมานิทัศน์ในรูปแบบหนึ่ง เนื่องจากความเหนือจริงตามแบบของสัจนิยมมหัศจรรย์เพียงแต่เกิดขึ้นและดำรงอยู่เช่นนั้น ไม่ได้มีวัตถุประสงค์หลักในการใช้สื่อถึงมโนทัศน์หรือภาพนามธรรมอื่น

3.4.3 The Tale of Genji: ภาพสะท้อน "ความจริงอันมหัศจรรย์" ในสังคมญี่ปุ่นยุคขนบ

The Tale of Genji หรือ *Genji Monogatari* เป็นวรรณคดีโบราณที่ถูกประพันธ์ขึ้นในสมัยเฮอันโดยมูราซากิ ชิกิบุ สุภาพสตรีชั้นสูงในราชสำนัก ใจความสำคัญของเรื่องผูกโยงอยู่กับประวัติชีวิตของเจ้าชายเกนจินับตั้งแต่เยาว์วัยจนกระทั่งถึงบั้นปลาย วิลเลียม เจ พิวเอ็ท (William J. Puette, 1983:51-52) นักวิจัยผู้ศึกษาวรรณคดีเรื่องดังกล่าวให้ความเห็นว่า เหตุการณ์ต่างๆที่ปรากฏใน *The Tale of Genji* ล้วนมีเค้าโครงมาจากความเป็นไปภายในชีวิตของผู้ประพันธ์เอง อย่างไรก็ตาม วรรณคดีเรื่องนี้มีความพิเศษตรงที่ว่าถูกประพันธ์ขึ้นเป็นร้อยแก้ว ขัดกับขนบการสร้างงานสมัยนั้นที่มักจะใช้รูปแบบของร้อยกรอง ไม่เพียงเท่านั้น ลักษณะการเล่าเรื่องโดยใช้มุมมองของผู้เล่าบุรุษที่สามและมีมุมมองแบบรู้แจ้ง สลับกับการสอดแทรกบทสนทนาของตัวละครอยู่เป็นระยะทำให้ *The Tale of Genji* มีรูปแบบคล้ายคลึงกับนวนิยาย ประกอบกับลักษณะของการสะท้อนภาพวิถีชีวิตในราชสำนักรวมทั้งความคิดความเชื่อของผู้คนในสมัยเฮอันอย่างละเอียดและตรงไปตรงมา จึงทำให้วรรณคดีเรื่องนี้ถูกกล่าวขวัญถึงในฐานะที่เป็น "นวนิยายสัจนิยม" แห่งสมัยเฮอัน และใน

ขณะเดียวกันก็เป็นเสมือนเอกสารทางประวัติศาสตร์ที่ทำให้คนรุ่นหลังรับทราบถึงธรรมเนียมประเพณี รวมทั้งความเป็นอยู่ในสมัยเฮอันอีกด้วย

3.4.3.1 "วิญญาณที่ยังมีชีวิต": รูปธรรมของความแปลกแยกในยุคขนบ

ใน *Kafka on the Shore* มูราคามิสร้างความสัมพันธ์ระหว่างงานของเขากับ *The Tale of Genji* โดยการหยิบยืมองค์ประกอบมหัศจรรย์ว่าด้วย "ปรากฏการณ์วิญญาณที่ยังมีชีวิต" มาใช้ คาฟกาได้พบกับวิญญาณของมิสซาเอกิผู้ยังคงมีชีวิต และตกหลุมรักวิญญาณนั้นอย่างถอนตัวไม่ขึ้น ในขณะเดียวกันกับที่วิญญาณของคาฟกาเองก็สามารถโบยบินออกจากร่างแล้วแทรกเข้าไปในตัวนาคาตะเพื่อลงมือสังหารโคอิจิ ทามุระ ได้ เมื่อนำลักษณะดังกล่าวไปศึกษาเปรียบเทียบกับต้นฉบับพบว่า แม้จะหยิบยืมเค้าโครงของความมหัศจรรย์มาใช้แต่มูราคามิก็ได้ปรับเปลี่ยนรายละเอียดบางประการ กระบวนการดัดแปลงและปรับเปลี่ยนคือสิ่งจำเป็นที่ผู้เขียนต้องทำเมื่อหยิบยืมองค์ประกอบในงานยุคโบราณมาใช้กับงานร่วมสมัย เนื่องจากตัวบทต้นฉบับย่อมจะสร้างองค์ประกอบต่างๆขึ้นมาบนพื้นฐานของความคิดความเชื่อ ตลอดจนบริบททางสังคมในสมัยนั้น ซึ่งปัจจัยต่างๆเหล่านี้ย่อมเปลี่ยนแปลงไปเมื่อมาถึงยุคร่วมสมัย ดังนั้น ผู้เขียนจึงต้องปรับเปลี่ยนองค์ประกอบเดิมนั้นเสียก่อนเพื่อให้สอดคล้องกับความเป็นไปในยุคปัจจุบันที่แวดล้อมตัวบทอยู่ และมูราคามิเลือกที่จะปรับเปลี่ยนความมหัศจรรย์ใน *The Tale of Genji* ให้สอดคล้องกับลักษณะสัจนิยมมหัศจรรย์มากยิ่งขึ้น การปรับเปลี่ยนดังกล่าวบ่งชี้ว่า *The Tale of Genji* มีองค์ประกอบพื้นฐานหลายประการที่สอดรับกับแนวคิดของสัจนิยมมหัศจรรย์เป็นทุนเดิมอยู่แล้ว เนื่องจากภาพของสังคมในสมัยเฮอันที่วิถีชีวิตของผู้คนผูกพันอยู่กับเรื่องเหนือธรรมชาติ คล้ายคลึงกับโลกภายในตัวบทสัจนิยมมหัศจรรย์ที่ความเหนือจริงและความมหัศจรรย์ผสมปนเปกันอยู่ในชีวิตประจำวัน เพียงแต่ *The Tale of Genji* มีสถานะคล้ายเอกสารทางประวัติศาสตร์ซึ่งยืนยันว่าสังคมดังกล่าวเคยดำรงอยู่จริงในสมัยโบราณ ไม่ได้เป็นเพียงพื้นที่ในจินตนาการซึ่งเกิดจากการประกอบสร้างทางวรรณศิลป์ของนักเขียนเท่านั้น

ปรากฏการณ์วิญญาณที่ยังมีชีวิตใน *The Tale of Genji* ปรากฏขึ้นเมื่อท่านหญิงอาโออิ มเหสีเอกของเจ้าชายเกนจิทรงครรภ์ และในขณะนั้นมีงานพระราชพิธีสำคัญซึ่งเจ้าชายเกนจิถูกกำหนดให้อยู่ร่วมขบวนแห่ ท่านหญิงอาโออิในฐานะมเหสีเอกได้รับสิทธิให้ชมขบวนอยู่ด้านหน้า ตลอดจนปฏิกิริยาของผู้คนที่แสดงความเคารพต่อเธออย่างสูงก็ทำให้ท่านหญิงโระกุโจผู้เป็นชู้รักของเจ้าชายเกนจิเกิดความริษยา นับจากวันพระราชพิธี ท่านหญิงอาโออิก็ถูกรบกวนด้วยวิญญาณร้ายที่เข้ามาสิงสู่และทรมานเธอจากภายใน ในขณะที่ท่านหญิงโระกุโจเองก็มีความรู้สึกว่า

เธอ "แปลกแยก" จากตัวเอง รวมทั้งไม่สามารถควบคุม "ตัวตน" ด้านที่แปลกแยกไปนั้นได้ ดังที่ภายในตัวบทกล่าวไว้

> She had herself for a long while been suffering from the most disconcerting sensations. Often she felt as though her whole personality had in some way suddenly altered. It was as though she were a stranger to herself (Murasaki Shikibu, 1987:166) .

ตัวตนที่แปลกแยกของท่านหญิงโระกุโจควบคุมไม่ได้มากยิ่งขึ้นเมื่อเธอฝันไปว่าตนก้าวเข้าไปในห้องๆหนึ่งที่เต็มไปด้วยเสียงสวดมนต์และกลิ่นธูป เธอพบหญิงผู้หนึ่งนอนอยู่ซึ่งในความฝันเธอรับรู้ว่าเป็นท่านหญิงอาโออิ ก่อนที่จะตรงเข้าไปทำร้ายอีกฝ่ายอย่างรุนแรงชนิดที่ท่านหญิงโระกุโจเองก็ไม่คาดฝันว่าตนจะสามารถทำได้

> "Snatching her by the arm, she had dragged and mauled the prostrate figure with an outburst of brutal fury such as in her waking life would have been foreign to her" (Murasaki Shikibu, 1987:164).

ความฝันดังกล่าวทำให้ท่านหญิงโระกุโจตระหนักว่าเธอหมดสิ้นอำนาจในการควบคุมความคิดของตนโดยสิ้นเชิง ไม่เพียงเท่านั้น หลักฐานจากการกระทำของด้านที่แปลกแยกก็ปรากฏให้เธอรับรู้อย่างชัดเจน เนื่องจากในตอนตื่นนอน ร่างกายและเส้นผมของเธอจะกรุ่นไปด้วยควันธูปซึ่งถึงแม้ว่าจะชำระล้างเท่าไรก็ไม่จางไป และแม้ว่าในเวลาต่อมาเสียงล่ำลือจากผู้อื่นจะทำให้เธอทราบว่าท่านหญิงอาโออิกำลังถูกทรมานโดย "วิญญาณที่ยังมีชีวิต" ของตัวเธอเองและพยายามจะหยุดเหตุการณ์ดังกล่าว แต่เธอก็ไม่สามารถทำได้จนเป็นผลให้ท่านหญิงอาโออิเสียชีวิตในที่สุด

นัยยะที่แฝงอยู่ในปรากฏการณ์ดังกล่าวคือความเชื่อที่ว่าตัวตนของมนุษย์ไม่ได้มีเพียงหนึ่งเดียวและสามารถควบคุมได้ทั้งหมด บุคคลสามารถแปลกแยกจากตัวเองและซ้ำร้ายไปกว่านั้นอาจจะไม่มีอำนาจในการจัดการควบคุมด้านที่แปลกแยกของตนได้อีกด้วย สาเหตุที่มูราคามิเลือกหยิบยกปรากฏการณ์วิญญาณที่ยังมีชีวิตมาใช้อาจตีความได้สองประการ ประการแรกคือลักษณะของความมหัศจรรย์ที่เน้นย้ำว่าอัตลักษณ์ของบุคคลมีความหลากหลายนั้นได้ช่วยตั้งคำถามกับกรอบความคิดแบบสัจนิยมที่มักจะกล่าวว่าอัตลักษณ์เป็นเรื่องของปัจเจกที่มีความตายตัวแน่นอน ความเหนือจริงที่แสดงให้เห็นถึงจุดบกพร่องของโลกทัศน์แบบสัจนิยมจึงเหมาะสมที่จะนำมาประยุกต์ใช้ในตัวบทแนวสัจนิยมมหัศจรรย์ ส่วนสาเหตุประการที่สองคือ สภาวะของท่าน

หญิงโระกุโจที่ไม่อาจควบคุมความคิดหรือตัวตนอีกด้านของเธอได้นั้น สอดคล้องกับสภาวะของคนในสังคมสมัยใหม่ที่อิทธิพลจากปัจจัยภายนอกต่างๆเข้ามามีบทบาทในการดำเนินชีวิตของพวกเขาอย่างมากจนกระทั่งทำให้รู้สึกว่าตนสิ้นไร้อำนาจในการจัดการควบคุมสิ่งต่างๆ แม้แต่เรื่องของ "ตัวตน" ซึ่งเป็นเรื่องภายในและเป็นเรื่องเฉพาะบุคคลก็ไม่อาจบังคับควบคุมได้ จะเห็นได้ว่าในยุคปฏิรูปเมจิซึ่งเป็นยุคที่กระแสแห่งความเปลี่ยนแปลงไหลบ่าเข้ามานั้น ตัวละครในนวนิยายหรือเรื่องสั้นแนวแฟนตาสติกมักจะต้องเผชิญหน้ากับด้านที่แปลกแยกของตนซึ่งหลุดออกมาทำสิ่งที่เลวร้ายและตัวละครเองไม่สามารถทัดทานได้ องค์ประกอบในลักษณะนี้เป็นหลักฐานถึงความรู้สึกสิ้นไร้อำนาจที่บุคคลในสมัยนั้นประสบเมื่อตระหนักว่า ตนไม่อาจหยุดยั้งกระแสของความเปลี่ยนแปลงได้ กลายเป็นความรู้สึกไม่มั่นคงและไม่ปลอดภัย แม้แต่ตัวตนของเราเองก็กลายเป็นสิ่งที่ไม่น่าไว้วางใจและอาจทำร้ายเราได้ทุกเมื่อ

ลักษณะอีกประการหนึ่งที่ทำให้ความมหัศจรรย์จาก *The Tale of Genji* สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของการใช้ความมหัศจรรย์ใน *Kafka on the Shore* เป็นอย่างดีคือ ความเหนือจริงใน *The Tale of Genji* มีสถานะเป็นเหมือนองค์ประกอบแบบสมจริง กล่าวคือ ปรากฏการณ์วิญญาณที่ยังมีชีวิตเป็นสิ่งที่คนในสมัยเฮอันรับรู้ว่าสามารถเกิดขึ้นได้ แม้ว่าจะไม่ใช่เหตุการณ์ธรรมดาสามัญที่เกิดขึ้นในชีวิตประจำวันก็ตาม[9] *The Tale of Genji* เป็นภาพสะท้อนความคิดความเชื่อของชาวญี่ปุ่นในยุคโบราณที่คุ้นชินกับปรากฏการณ์บางอย่างซึ่งดู "มหัศจรรย์" ในสายตาของคนยุคปัจจุบัน และหากผู้อ่าน *Kafka on the Shore* มีความสนใจในปรากฏการณ์วิญญาณที่ยังมีชีวิตจนกระทั่งสืบค้นย้อนกลับไปยังตัวบทต้นทาง ก็จะได้พบกับนัยยะที่ว่าการตัดสินสิ่งใดสิ่งหนึ่งว่าเป็น "ความมหัศจรรย์" หรือ "ความจริง" นั้นมิได้ขึ้นอยู่กับมุมมองเพียงอย่างเดียว หากแต่เชื่อมโยงอยู่กับความเป็นไปในสังคมและยุคสมัยซึ่งมีอิทธิพลในการประกอบสร้างมุมมองขึ้นมาอีกทอดหนึ่งด้วย ไม่เพียงเท่านั้น การนำ *Kafka on the Shore* ไปอ้างอิงกับ *The Tale of Genji* ยังแสดงให้เห็นว่าโลกทัศน์แบบสัจนิยมที่คนในยุคปัจจุบันเชื่อว่าเป็น "ความจริง" นั้น ที่แท้แล้วเป็นสิ่งที่เพิ่งเกิดขึ้นใหม่และเข้ามามีอิทธิพลในสังคมท้องถิ่นได้ไม่นาน ในขณะที่ความมหัศจรรย์และเรื่องเหนือธรรมชาติต่างๆคือกรอบการมองที่ผู้คนเคยยอมรับนับถือมาก่อน นัยยะที่ว่าความมหัศจรรย์คือ "ความจริง" ในรูปแบบหนึ่งปรากฏขึ้นเมื่อเจ้าชายเกนจิได้พูดคุยกับวิญญาณของท่านหญิงโระกุโจผู้เข้ามาสิงสู่ในร่างของท่านหญิงอาโออิ และช่วยขจัดความสงสัยของตัวละครที่ว่าปรากฏการณ์ดังกล่าวเป็นเพียงความเชื่องมงายที่เล่าขานต่อกันมาและไม่อาจเกิดขึ้นได้

---

9 การสะท้อนถึงวิถีชีวิตที่ผูกพันอยู่กับ "ความจริงอันมหัศจรรย์" จนกระทั่งทำให้ไม่เห็นว่าเป็นสิ่งที่ผิดแปลกสอดคล้องกับแนวคิดของอเลโค การ์เปนเตียร์ (Alejo Carpentier) ที่ว่าด้วย "The Marvelous Real" ของคนในท้องถิ่นละตินอเมริกัน

> Once or twice he had heard people suggest that something of this kind might be happening; but he had always rejected the idea as hideous and unthinkable, believing it to be the malicious invention of some unprincipled scandalmonger, and had even denied that such 'possession' ever took place. Now he had seen one with his own eyes. Ghastly, unbelievable as they were, such thing did happen in real life (Murasaki Shikibu, 198:166).

ภายในตัวบทแสดงให้เห็นว่าแม้ตัวละครจะแสดงความลังเลสงสัยเมื่อต้องประสบกับความมหัศจรรย์ แต่ท้ายที่สุดแล้วก็ไม่อาจปฏิเสธได้ว่าความมหัศจรรย์นั้นเกิดขึ้นจริง ทว่าสิ่งที่ทำให้ *The Tale of Genji* แตกต่างไปจาก *Kafka on the Shore* คือตัวละครไม่พยายามแสวงหาคำอธิบายให้กับเหตุการณ์ที่อยู่นอกกรอบของเหตุผล เนื่องจากระบบเหตุผลนิยมยังคงไม่ปรากฏขึ้นในยุคนั้น อาจกล่าวได้ว่าการนำ *Kafka on the Shore* ไปอ้างอิงกับ *The Tale of Genji* ซึ่งถูกประพันธ์ขึ้นในสมัยที่โลกทัศน์แบบสัจนิยมและระบบเหตุผลยังไม่มีอิทธิพลเช่นปัจจุบันได้สะท้อนให้เห็นถึงสถานะของกรอบคิดทั้งสองซึ่งเป็นเพียงวิธีการมองโลกแบบหนึ่ง

ความมหัศจรรย์ในสมัยเฮอันไม่เพียงแต่เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นจริงในรูปแบบหนึ่งเท่านั้น หากแต่ยังมีน้ำหนักและมีความสำคัญพอที่จะส่งผลกระทบต่อสถานะทางสังคมของบุคคลอีกด้วย ความคิดของท่านหญิงโระกุโจเมื่อได้ทราบว่าวิญญาณที่ยังมีชีวิตของเธอคอยคุกคามท่านหญิงอาโออิ แสดงให้เห็นถึงสภาพสังคมที่ให้ค่าความมหัศจรรย์และเหตุการณ์สัจนิยมอย่างเท่าเทียมกัน กล่าวคือ ความผิดที่บุคคลกระทำผ่านกระบวนการเหนือธรรมชาติบางอย่างถือว่ามีความผิดบาปร้ายแรงพอๆกับการทำร้ายกันด้วยวิธีการตามแบบสัจนิยม ดังที่ปรากฏในบทบรรยาย

> That after his death a man's ghost should pursue his enemies is a thing which seems to be of constant occurrence, yet even this is taken as a sign that dead man was of a fiendishly venomous and malignant character and his reputation is utterly destroyed. 'what then will become of me if it is thought while I still alive I have been guilty of so hideous a crime?' (Murasaki Shikibu, 1987:164).

ความคิดของท่านหญิงโระกุโจคล้ายคลึงกับคาฟกาเมื่อเขารู้สึกผิดบาปอย่างร้ายแรงที่ "วิญญาณ" ของตนลงมือฆ่าโคอิจิ ทามูระรวมทั้งเหตุการณ์ที่ตัดสินใจข่มขืนซากุระในความฝัน แตกต่างกันตรงที่ว่าปฏิกิริยาของคาฟกาเป็นสิ่งที่มูราคามิสร้างขึ้นมาเพื่อทำให้เส้นแบ่งระหว่างความจริงและ

ความฝันพร่าเลือนลงไป โดยที่บุคคลภายในโลกนอกตัวบทย่อมไม่รู้สึกเช่นเดียวกับคาฟกาเนื่องจากเหตุการณ์มหัศจรรย์ยังคงถูกจัดให้อยู่ในกรอบของ "ความลวง" ที่ไม่สามารถเหลื่อมซ้อนกับ "ความจริง"ได้ ทว่าใน *The Tale of Genji* ปฏิกิริยาของท่านหญิงโระกุโจคือภาพแทนที่สมจริงของคนในสมัยเฮอัน เนื่องจากการแก้แค้นของวิญญาณอาฆาตคือความเป็นไปได้หนึ่งซึ่งมีตัวอย่างให้เห็นบ่อยครั้ง ด้วยเหตุนี้สังคมญี่ปุ่นในสมัยเฮอันจึงเป็นเสมือนโลกในตัวบทสัจนิยมมหัศจรรย์ที่ให้ค่าระหว่างความจริงแบบสัจนิยมและเรื่องราวเหนือธรรมชาติอย่างเท่าเทียมกัน การที่มูราคามิเลือกอ้างถึงวรรณคดีเรื่องดังกล่าว[10] อาจกำลังแสดงให้เห็นว่าโลกที่ไม่แบ่งแยกระหว่าง "ความจริง" และ "ความมหัศจรรย์" ไม่ได้ดำรงอยู่แค่เพียงในนิยายเท่านั้น หากแต่เคยดำรงอยู่จริงและมีหลักฐานให้เห็นในวรรณคดีชิ้นสำคัญของชาติ

ด้วยลักษณะที่สอดรับกันหลายประการดังที่กล่าวไปแล้วข้างต้น ทำให้ *The Tale of Genji* มีสถานะเป็นตัวบทต้นทางที่ช่วยสร้างความมหัศจรรย์พร้อมทั้งนำเสนอแนวคิดที่สอดคล้องกับตัวบทหลักอย่าง *Kafka on the Shore* ได้เป็นอย่างดี แต่อย่างไรก็ตาม ลักษณะที่แตกต่างบางประการก็ยืนยันถึงการปรับเปลี่ยนองค์ประกอบให้สอดคล้องกับลักษณะตลอดจนแนวคิดของสัจนิยมมหัศจรรย์มากยิ่งขึ้น

---

10 มูราคามิอ้างถึง *The Tale of Genji* ในฉากที่ คาฟกาสนทนากับโอชิมะ เกี่ยวกับปรากฏการณ์วิญญาณที่ยังมีชีวิต ใน *Kafka on the Shore* บทที่ 23 หน้า 235 โอชิมะเล่าถึงบ่อเกิดของปรากฏการณ์วิญญาณที่ยังมีชีวิตซึ่งมีสาเหตุมาจากจิตริษยาที่ท่านหญิงโระกุโจมีต่อท่านหญิงอาโออิ โอชิมะบรรยายถึงรายละเอียดต่างๆในนวนิยายจนกระทั่งมาจบที่ข้อสรุปซึ่งแสดงให้เห็นว่า ในสมัยเฮอันนั้น ปรากฏการณ์เหนือจริงอย่างวิญญาณที่ยังมีชีวิตเป็นทั้งความมหัศจรรย์และเป็นทั้งสื่อที่ใช้บ่งบอกถึงสภาพภายในของตัวบุคคล "ความมืดภายใน" สามารถปรากฏขึ้นอย่างเป็นรูปธรรมในโลกภายนอกเพราะทั้งสองอาณาบริเวณนี้เป็นสิ่งที่ไม่อาจแยกขาดจากกันได้

> The physical darkness outside and the inner darkness of the soul were mixed together, with no boundary separating the two. They were directly linked. [...] In Murasaki Shikibu's time living spirit were both a grotesque phenomenal and a natural condition of the human heart that was right there with them. People of that period probably couldn't conceive of these two types of darkness as separate from each other (Murakami, 2005:236).

3.4.3.2 จาก *The Tale of Genji* สู่ *Kafka on the Shore*: กระบวนการปรับเปลี่ยนให้สอดรับกับสัจนิยมมหัศจรรย์

องค์ประกอบที่ถูกปรับเปลี่ยนไปใน *Kafka on the Shore* คือ ลักษณะของการ "เข้าสิง" ซึ่งส่งผลต่อแนวคิดเกี่ยวกับอัตลักษณ์ เมื่อวิญญาณของท่านหญิงโระกุโจล่องลอยออกจากร่าง เธอเข้าไปสิงสู่ในร่างของท่านหญิงอาโออิและสนทนากับเจ้าชายเกนจิ ภายในตัวบทแสดงให้เห็นว่าบุคคลที่อยู่ต่อหน้าเจ้าชายเกนจิในขณะนั้นคือท่านหญิงโระกุโจ ซึ่งหมายความว่ากระบวนการเข้าสิง (Possession) เป็นวิธีการหนึ่งที่ช่วยให้ตัวตนของบุคคลสามารถหยิบยืมหรือมีอำนาจควบคุมร่างกายของผู้อื่นเท่านั้น ส่วนตัวตนหรืออัตลักษณ์ของผู้เข้าสิงและผู้ถูกเข้าสิงก็ยังคงเป็นสิ่งที่แยกขาดจากกันเช่นเดิม ดังที่ปรากฏในตัวอย่าง

> She spoke wistfully, tenderly; and still in the same tone recited the verse, 'bind thou, as the seam of a skirt is braided, this shred, that from my soul despair and loneliness have sundered.' The voice in which these words were said was not Aoi's ; nor was the manner hers. He knew someone whose voice was very like that. Who was it? Why, yes, surely only she – the Lady Rokujo (Murasaki Shikibu, 1983:165).

จิตวิญญาณและร่างกายแม้ว่าจะเป็นสองสิ่งที่ทำงานสัมพันธ์กัน ทว่าส่วนที่มีความสำคัญและเป็นศูนย์รวมของความรู้สึกนึกคิดหรือปัจจัยอื่นๆที่ประกอบขึ้นตามมาเป็น "อัตตา" หรือตัวตนของบุคคลนั้นคือจิตในขณะที่ร่างกายมีสถานะเป็นที่พักอาศัยหรือ "เสื้อผ้า" ที่จิตนำมาสวมใส่เพียงชั่วคราวเท่านั้น ด้วยเหตุนี้บุคคลจึงสามารถแลกเปลี่ยนและหยิบยืมร่างกายของกันและกันได้ โดยตัวตนของคนทั้งคู่ก็ยังคงมีพรมแดนที่แยกขาดจากกันอย่างชัดเจนอยู่เช่นเดิม ดังนั้นการเข้าสิงจึงเป็นความมหัศจรรย์ที่ยังคงตอกย้ำให้เห็นถึงพรมแดนของอัตลักษณ์ระหว่างบุคคลซึ่งยังคงเสถียรอยู่เช่นเดิม ขัดแย้งกับวัตถุประสงค์ของสัจนิยมมหัศจรรย์ซึ่งต้องการวิพากษ์พรมแดนนั้น ด้วยเหตุนี้มูราคามิจึงหยิบยกเอาองค์ประกอบดังกล่าวมาปรับเปลี่ยนโดยเพิ่มความ "กำกวม"เข้าไป ความกำกวมนั้นไม่ได้เกิดจากความลังเลสงสัยซึ่งเกิดจากการไม่อาจตัดสินได้ว่าปรากฏการณ์เหนือจริงนั้นสามารถอธิบายได้ด้วยระบบเหตุผลตามแบบสัจนิยมหรือเป็นความมหัศจรรย์จริงดังเช่นในงานแนวแฟนตาสติก หากแต่เกิดจากการที่ผู้อ่านไม่อาจตัดสินได้ว่าใครเป็นผู้ลงมือฆ่าโคอิจิ ทามูระระหว่างนาคาตะและคาฟกา เนื่องจากในขณะนั้นตัวตนของบุคคลทั้งสองเข้ามาผสมผสานกันจนแยกไม่ออก ภายในตัวบทได้สร้างคำใบ้หลายอย่างที่ทำให้ทราบว่าแม้นาคาตะจะเป็นผู้กระทำการฆาตกรรม และในขณะนั้นเขามีสติรับรู้เหตุการณ์ต่างๆอย่างครบถ้วน แต่ในขณะเดียวกันก็ไม่ใช่

นาคาตะเพียงผู้เดียวที่ลงมือฆ่าโคอิจิ ทามูระ เนื่องจากมีตัวตนของคาฟกาเข้ามาเจือปนอยู่ด้วย พิจารณาจากข้อเท็จจริงภายในตัวบทที่ว่าคาฟกาหมดสติไปอย่างไร้สาเหตุในตอนที่เกิดเหตุการณ์ และตื่นขึ้นมาพบว่ามีเลือดควงใหญ่เปื้อนอยู่บนอกเสื้อ ในขณะที่ไม่พบร่องรอยใดๆทั้งสิ้นบนตัวนาคาตะ

เมื่อนำไปเปรียบเทียบกับกรณีของ *The Tale of Genji* ความกำกวมนี้ดำรงอยู่ไม่นานเนื่องจากมีการอธิบายอย่างชัดเจนถึงความฝันของท่านหญิงโระกุโจ นอกจากนั้นตัวเจ้าชายเกนจิยังเคยประสบกับ "วิญญาณที่ยังมีชีวิต" ของท่านหญิงโระกุโจซึ่งๆหน้า ด้วยเหตุนี้จึงทำให้ผู้อ่านสามารถแบ่งแยกได้อย่างชัดเจนว่าบุคคลที่สนทนากับเจ้าชายเกนจิคือท่านหญิงโระกุโจไม่ใช่ท่านหญิงอาโออิ แตกต่างจากใน *Kafka on the Shore* ที่มีเพียงคราบเลือดบนอกเสื้อของคาฟกาเท่านั้นที่ทำให้ผู้อ่านทราบเป็นนัยว่าเขามีส่วนเกี่ยวข้องในการสังหารโคอิจิ ทามูระ รวมไปถึงคำพูดของนาคาตะผู้อ่านไม่ออกเขียนไม่ได้แต่กลับใช้คำพูดในเชิงเปรียบเปรยว่าเขารู้สึกไม่เป็นตัวของตัวเองอีกต่อไป ("I don't feel like myself anymore" (Murakami, 2005:156)) สิ่งที่นาคาตะพูดไม่ได้มีความหมายในเชิงเปรียบเทียบ หากแต่เป็นการบรรยายความรู้สึกจริงๆของเขาเนื่องจากคาฟกาได้แทรกเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งในตัวของ นาคาตะ ณ ช่วงเวลาที่เกิดการฆาตกรรม รายละเอียดที่แตกต่างเหล่านี้ล้วนแสดงให้เห็นถึงกระบวนการปรับเปลี่ยนความมหัศจรรย์ จากแต่เดิมที่ตอกย้ำว่าอัตลักษณ์ของบุคคลเป็นสิ่งที่มีเส้นแบ่งชัดเจนแน่นอน ให้สามารถวิพากษ์พรมแดนนั้นด้วยการทำให้เส้นแบ่งพร่าเลือนลงไปได้ ซึ่งเท่ากับว่าเป็นการปรับเปลี่ยนรูปแบบความมหัศจรรย์เดิมให้สอดคล้องกับแนวคิดของสัจนิยมมหัศจรรย์มากยิ่งขึ้น

หากพิจารณาลักษณะร่วมที่ว่าในตัวบททั้งสองล้วนปรากฏองค์ประกอบแบบสมจริงและเหนือจริงแล้ว *The Tale of Genji* และ *Kafka on the Shore* ก็ถือได้ว่ามีรูปแบบการประพันธ์ที่คล้ายคลึงกันในระดับหนึ่ง การใช้ปรากฏการณ์วิญญาณที่ยังมีชีวิตเป็นสื่อเชื่อมต่อ *Kafka on the Shore* เข้ากับ *The Tale of Genji* แสดงให้เห็นถึงลักษณะ Architextuality ในแง่ที่ว่าตัวบทที่มีรูปแบบการประพันธ์คล้ายคลึงกันได้ส่งอิทธิพลต่อกันผ่านการหยิบยืมองค์ประกอบมหัศจรรย์ แต่อย่างไรก็ตาม *The Tale of Genji* ก็มีความแตกต่างจาก *Kafka on the Shore* ซึ่งเป็นงานในแนวสัจนิยมมหัศจรรย์ตรงที่ว่า ความเหนือจริงใน *The Tale of Genji* เป็นเรื่องที่คนในสมัยเฮอันเห็นเป็นเรื่องธรรมดาสามัญ และมูราซากิ ชิกิบุ ผู้ประพันธ์วรรณคดีเรื่องดังกล่าวถ่ายทอดออกมาโดยไม่เห็นว่าเป็นเรื่องผิดประหลาด มิได้เป็นการจงใจใช้ความมหัศจรรย์เพื่อตั้งคำถามกับกรอบความคิดของผู้อ่านเช่นนวนิยายสัจนิยมมหัศจรรย์ในยุคปัจจุบัน

3.4.4 Oedipus the King และทฤษฎีโศกนาฏกรรมกรีก: สัจนิยมมหัศจรรย์และการเล่นล้อกับขนบของรูปแบบการประพันธ์อื่น

หากคุณลักษณ์ประการหนึ่งของสัจนิยมมหัศจรรย์คือการก้าวข้ามรูปแบบการประพันธ์แบบสัจนิยมด้วยการนำความเหนือจริงมาผสมผสานเข้าไปในโครงสร้างซึ่งไม่สมควรจะปรากฏในงานเขียนแนวสัจนิยมโดยทั่วไปแล้ว ความสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นระหว่าง *Oedipus the King* และ *Kafka on the Shore* ซึ่งเกิดจากการแต่งเติมหรือปรับเปลี่ยนองค์ประกอบก็มีลักษณะคล้ายคลึงกับคุณลักษณ์ดังกล่าวของสัจนิยมมหัศจรรย์เช่นกัน เนื่องจากการปรับเปลี่ยนนั้นนำไปสู่ผลลัพธ์สองประการ ประการแรกคือการแสดงให้เห็นว่ารูปแบบการประพันธ์ของตัวบทต้นทางนั้นเลื่อนไหล ตลอดจนองค์ประกอบสำคัญที่เป็นเอกลักษณ์และคอยแบ่งแยกตัวบทต้นทางออกจากรูปแบบการประพันธ์อื่นๆก็ถูกทำให้พร่าเลือนลงไป ส่วนประการที่สองคือความเป็นสัจนิยมมหัศจรรย์ถูกสร้างขึ้นจากพรมแดนที่พร่าเลือนนั้น หลักฐานที่ช่วยยืนยันสมมติฐานดังกล่าวปรากฏให้เห็นผ่านการหยิบยกลักษณะเสียดล้อ[11] (Irony) ตามแบบโศกนาฏกรรมกรีกมาใช้ใน *Kafka on the Shore* มูราคามิประกอบสร้างชะตากรรมของคาฟกาขึ้นบนพื้นฐานของการเสียดล้อมาตั้งแต่แรก ยกตัวอย่างเช่นการหนีออกจากบ้านเพื่อหลบหลีกจากคำสาปของเด็กหนุ่มกลับเป็นจุดหักเหสำคัญที่ส่งให้คาฟกาไปพบกับแม่และพี่สาวและทำให้คำสาปกลายเป็นจริงขึ้นมา หรือการทำคำสาปให้กลายเป็นจริงกลับไม่ได้ทำให้ตัวเอกประสบกับความหายนะอย่างที่ควรจะเป็น แต่กลับกระตุ้นให้เขาหันหน้าเผชิญกับปัญหาและเอาชนะปมจากอดีตฝังใจได้ในที่สุด สาเหตุที่นำไปสู่ผลซึ่งตรงข้ามกันโดยสิ้นเชิงคือลักษณะของการเสียดล้อ ความน่าสนใจอยู่ตรงที่ว่า การนำมาใช้นั้นสวนทางกับทฤษฎีว่าด้วยองค์ประกอบหลักของโครงเรื่อง (Plot) ตามแนวโศกนาฏกรรมกรีกอย่างเห็นได้ชัด และเหตุผลของการปรับเปลี่ยนแฝงอยู่ในแนวคิดพื้นฐานของการเสียดล้อซึ่งสอดคล้องกับสัจนิยมมหัศจรรย์ นอกจากนั้น การนำบทบาทหน้าที่ของนักร้องหมู่ (Chorus) มาฉายทับลงไปบนตัวของอีกาซึ่งเป็นภาคมหัศจรรย์ของคาฟกาก็แสดงให้เห็นถึงการนำองค์ประกอบหนึ่งในโศกนาฏกรรมกรีกมาผสมผสานเข้ากับความเหนือจริงได้อย่างแนบเนียน การวิเคราะห์รายละเอียดต่างๆเหล่านี้จะนำไปสู่ข้อสรุปที่ว่า ความเป็นสัจนิยมมหัศจรรย์ใน *Kafka on the Shore* นั้นมีที่มาจากการก้าวข้ามขีดจำกัดของโศกนาฏกรรมกรีกซึ่งถือได้ว่าเป็นรูปแบบการประพันธ์หนึ่งอีกด้วย

---

[11] ในพจนานุกรมศัพท์วรรณกรรมอังกฤษ-ไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน ใช้คำภาษาไทยว่า "การแฝงนัย" แต่ในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ใช้คำว่า "การเสียดล้อ" เพื่อให้สื่อความหมายถึงคุณลักษณ์ที่คืองามแต่กลับนำไปสู่ผลลัพธ์ที่เลวร้าย หรือสาเหตุประการหนึ่งกลับนำไปสู่ผลที่สวนทางกับความคาดหวัง

ในบทความชื่อ *'Beyond "Pure" Literature: Mimesis, Formula, and the Postmodern in the Fiction of Murakami Haruki'* สเตร็ชเชอร์ตั้งข้อสังเกตว่างานของมูราคามิมีแนวโน้มที่จะก้าวข้ามขนบของรูปแบบการประพันธ์ต่างๆ กล่าวคือ เมื่อพิจารณาจากโครงสร้างของตัวบทที่มูราคามิสร้างขึ้นมักจะมีลักษณะสอดคล้องตามขนบของงานเขียนชนิดนั้นๆ แต่เมื่อวิเคราะห์ให้ลึกลงไปจะพบกับคุณสมบัติที่ขัดแย้งกับขนบอย่างเห็นได้ชัด สเตร็ชเชอร์ยกตัวอย่างนวนิยายเรื่อง *Hard-Boiled Wonderland and the End of the World* ซึ่งเมื่อมองจากภายนอกจะมีความคล้ายคลึงกับนวนิยายในแนวสืบสวนสอบสวน ขนบของงานเขียนประเภทนี้คือการออกตามหาความจริงของตัวเอกผู้ในที่สุดก็จะได้พบกับความกระจ่าง ทว่าในตอนจบของ *Hard-Boiled Wonderland and the End of the World* กลับสะท้อนให้เห็นถึงความสับสนคลุมเครือเกี่ยวกับอนาคตของตัวเอกผู้ซึ่งไม่สามารถหาคำตอบให้กับความแปลกประหลาดต่างๆที่เกิดขึ้นกับชีวิตของเขาได้เลยแม้แต่น้อย หรือใน *Norwegian Wood* ซึ่งมีโครงสร้างคล้ายกับนวนิยายแนวพาฝัน ขนบของงานเขียนประเภทนี้คือการสะท้อนถึงนัยยะที่ว่าความรัก (ในเชิงชู้สาวที่เกิดขึ้นระหว่างเพศตรงข้าม) ย่อมมีอานุภาพและได้รับชัยชนะเหนือทุกสิ่งทุกอย่าง แต่ใน *Norwegian Wood* กลับยกตัวเอกชายให้เป็นศูนย์กลางและดูเหมือนตัวละครจะเลือกกลับไปหาหญิงสาวที่มีความสามารถในการตอบสนองทางเพศ มากกว่าจะยึดมั่นในความรักเชิงอุดมคติต่อตัวเอกหญิง เหล่านี้เป็นลักษณะที่สวนทางกับขนบของนวนิยายพาฝันอย่างเห็นได้ชัด

สเตร็ชเชอร์ (1998:370) ให้ข้อสังเกตว่าในงานของมูราคามิไม่ได้มีเพียงเนื้อหาเท่านั้นที่สะท้อนให้เห็นถึงความเป็นหลังสมัยใหม่ผ่านการเลื่อนไหลขององค์ประกอบผนวกกับความกำกวมของเหตุการณ์ต่างๆ การกำหนดของโครงสร้างให้อ้างอิงกับรูปแบบการประพันธ์แบบใดแบบหนึ่ง ก่อนจะผสมผสานลักษณะย้อนแย้งกับขนบของรูปแบบการประพันธ์นั้นลงในภายหลัง ก็เป็นอีกปัจจัยหนึ่งที่แสดงถึงความเลื่อนไหลตามแนวคิดหลังสมัยใหม่ได้เช่นเดียวกัน หากสัจนิยมมหัศจรรย์เป็นรูปแบบที่ตั้งอยู่ "ระหว่างกลาง" กับงานเขียนในรูปแบบอื่นๆที่มีการนำความเหนือจริงมาใช้เป็นส่วนประกอบแล้ว มูราคามิก็มีแนวโน้มที่จะสร้างงานเขียนของเขาให้อยู่ในภาวะ "ระหว่างกลาง" เช่นนั้นมาตั้งแต่ต้น ลักษณะดังกล่าวปรากฏอีกครั้งใน *Kafka on the Shore* และมีความน่าสนใจตรงที่ว่าการเล่นล้อกับรูปแบบการประพันธ์ครั้งนี้มีกระบวนการสหบทเข้ามาเกี่ยวข้องด้วย กล่าวคือ มูราคามิได้นำองค์ประกอบจากโศกนาฏกรรมกรีกมาปรับเปลี่ยนให้สวนทางกับขนบของรูปแบบการประพันธ์ดังกล่าว และพร้อมกันนั้นก็สามารถสนับสนุนความเป็นสัจนิยมมหัศจรรย์ของตัวบทไปด้วยในคราวเดียวกัน

หลักฐานที่ยืนยันถึงแนวคิดข้างต้นปรากฏให้เห็นเมื่อมูราคามินำลักษณะเสียดล้อ (Irony) มาใช้ในบริบทของ *Kafka on the Shore* ทั้งตัวบทต้นทาง *(Oedipus the King)* และตัวบท

หลัก (*Kafka on the Shore)* ล้วนบอกเล่าเรื่องราวของตัวละครชายผู้หลีกหนีจากบ้านหรือถิ่นเกิดของตนเพื่อหลีกเลี่ยงจากคำสาป ทว่าการเดินทางครั้งนั้นกลับเป็นจุดเริ่มต้นที่ทำให้ตัวละครต้องประสบชะตากรรมที่เขาต้องการหลีกหนี ลักษณะเสียดล้อของตัวบททั้งสองปรากฏในข้อเท็จจริงที่ว่าตัวละครพยายามที่จะหลีกหนีบางสิ่งแต่ความพยายามนั้นกลับผลักดันให้พวกเขาเข้าใกล้สิ่งที่ต้องการหลีกหนีโดยไม่รู้ตัว

แต่อย่างไรก็ตาม ความแตกต่างระหว่าง *Kafka on the Shore* และ *Oedipus the King* อยู่ตรงที่ลักษณะเสียดล้อใน *Oedipus the King* มีไว้เพื่อตอกย้ำอำนาจของชะตากรรมที่มีเหนือมนุษย์ แม้ว่าลักษณะเสียดล้อจะแสดงให้เห็นถึงความไม่สมเหตุสมผลของชีวิต เนื่องจากสาเหตุประการหนึ่งกลับนำไปสู่ผลในอีกรูปแบบหนึ่งที่สวนทางกัน หากแต่ลักษณะเสียดล้อที่ซักพาอีดิปุสให้ประสบกับชะตากรรมซึ่งเป็นเสมือน "แผน" ที่ถูกกำหนดไว้ล่วงหน้าแล้วนั้น ก็แสดงให้เห็นว่าแม้ชีวิตจะยอกย้อนและไร้เหตุผลมากเพียงไร แต่ถึงที่สุดแล้วก็ย่อมเป็นไปตาม "แผน" ที่ถูกกำหนดไว้แล้ว และ "แผน" นั้นสามารถใช้อธิบายความสลับซับซ้อนของชีวิตได้ ด้วยเหตุนี้ ชีวิตซึ่งดำเนินไปตามชะตากรรมที่ถูกกำหนดไว้แล้วของอีดิปุสจึงยังหลีกไม่พ้นกรอบของตรรกะแบบเหตุผล ที่ถึงแม้ความสัมพันธ์ระหว่างเหตุกับผลนั้นจะไม่ปรากฏแน่ชัด แต่ก็ยังมีแบบแผนบางประการที่คอยกำกับให้ชีวิตเป็นไปตามแผนที่ถูกวางขึ้นล่วงหน้า

ในทางตรงกันข้าม ลักษณะเสียดล้อใน *Kafka on the Shore* กลับชี้ให้เห็นว่าชีวิตไม่สามารถจัดเข้าสูตรสำเร็จในรูปแบบใดๆได้ แม้ว่าจะมี "แบบแผน" ที่สลับซับซ้อนยอกย้อนมากเพียงไร ก็ไม่อาจเทียบได้กับความแปรเปลี่ยนผกผันของชีวิต ความเป็นไปของคาฟกานั้นสลับซับซ้อนและไร้เหตุผลจนเกินกว่าจะพูดได้ว่าชีวิตของเขาเป็นไปตามชะตากรรมในรูปแบบใดรูปแบบหนึ่งซึ่งถูกกำหนดไว้แล้วอย่างชัดเจน การหนีจากคำสาปของคาฟกากลับซักพาเขาไปสู่การทำคำสาปให้เป็นจริง และต่อมาภายหลังการทำคำสาปให้กลายเป็นจริงกลับนำไปสู่การสะสางปมปัญหาและการชำระล้างทางจิตวิญญาณ ความยอกย้อนครั้งแล้วครั้งเล่าทำให้กล่าวได้ว่าความเป็นไปในชีวิตของเด็กหนุ่มหลุดจากความเป็นเหตุเป็นผลและแบบแผนโดยสิ้นเชิง การหลุดจากชะตากรรมซึ่งอีกนัยหนึ่งคือแบบแผนของชีวิตนั้นมีสาเหตุสำคัญมาจากการตัดสินใจเลือกของคาฟกา ซึ่งสวนทางกับแนวคิดของโศกนาฏกรรมกรีกที่ว่ามนุษย์ย่อมไม่มีสิทธิเลือกชะตากรรม ไม่ว่าจะเป็นตอนที่เด็กหนุ่มตัดสินใจข่มขืนซากุระในความฝัน หรือตอนที่เลือกมุ่งหน้าเข้าป่าเพื่อเผชิญหน้าและสู้กับความหวาดกลัวในใจตนจนกระทั่งได้พบกับหมู่บ้านมหัศจรรย์ รวมทั้งในตอนท้ายเรื่องที่คาฟกาตัดสินใจกลับมาใช้ชีวิตอยู่ในโลกสัจนิยม ก็ล้วนแล้วแต่แสดงให้เห็นว่าคนเรานั้นมีสิทธิเลือกและยังต้องเลือกอยู่ตลอดเวลา คาฟกาไม่ใช่อีดิปุสผู้ไม่รู้ความจริงเกี่ยวกับชาติกำเนิดของตนและความประจวบเหมาะของเหตุการณ์ต่างๆพัดพาให้เขาลงมือกระทำตามคำสาปบน

พื้นฐานของความไม่รู้ ตรงกันข้าม เด็กหนุ่มกลับรู้อยู่ตลอดเวลาว่าเขาคือใครและถูกสาปไว้ว่าอย่างไร เมื่อเป็นเช่นนี้ ชีวิตที่สวนทางกับชะตากรรมและสถานะของการเป็นผู้เลือกของคาฟกาจึงแตกต่างกับกรณีของอีดิปุสและทฤษฎีโศกนาฏกรรมกรีก

อาจกล่าวโดยสรุปได้ว่า ลักษณะเสียดล้อใน *Oedipus the King* มีไว้เพื่อตอกย้ำอำนาจของโชคชะตาที่มีเหนือมนุษย์ ส่วนลักษณะเสียดล้อใน *Kafka on the Shore* กลับนำเสนอว่าความเป็นไปในชีวิตของบุคคลเป็นเรื่องที่สลับซับซ้อนอีกทั้งยัง "ไร้เหตุผล" เกินกว่าจะพูดได้ว่าถูกกำหนดให้เป็นไปในรูปแบบใดรูปแบบหนึ่งอย่างชัดเจน ไม่เพียงเท่านั้น ลักษณะเสียดล้อใน *Kafka on the Shore* ยังนำไปสู่การ "ชำระล้างทางจิตวิญญาณ" (Catharsis) สวนทางกับทฤษฎีโศกนาฏกรรมกรีกของอาริสโตเติลที่ระบุว่าองค์ประกอบของโครงเรื่องสามประการ[12] คือปัจจัยสำคัญที่ผลักดันให้เรื่องดำเนินไปจนกระทั่งพาผู้อ่านไปสู่การชำระล้างทางจิตวิญญาณในที่สุด มูราคามิกำหนดให้โอชิมะกล่าวถึงอีดิปุสเพื่อเทียบเคียงกับชะตากรรมของคาฟกา รวมทั้งตีความหาปรัชญาเกี่ยวกับการพัฒนาทางจิตวิญญาณที่แฝงอยู่ในนั้น

> "Irony?"
>
> Oshima gazes deep into my eyes. "Listen Kafka. What you are experiencing now is the motif of many Greek tragedies. Man doesn't choose fate. Fate chooses man. That's the basic Worldview of Greek drama. And the

---

12 ส่วนสำคัญสามประการของโครงเรื่อง (Three elements of plot) ตามแนวคิดของอาริสโตเติล ได้แก่

1. Peripeteia อาริสโตเติลให้คำอธิบายไว้ว่า "A peripeteia occurs when the course of events take a turn to the opposite in the way described" (Aristotle, 1989:64). Peripeteia คือจุดหักเหภายในเนื้อเรื่องที่ผิดจากความคาดหมายของผู้อ่าน ซึ่งจะนำไปสู่การเร้าความรู้สึกประหลาดใจอย่างรุนแรง เนื่องจากเชื่อว่าเรื่องราวที่สามารถกระทบใจรวมทั้งสร้างความรู้สึกอันเข้มข้นให้กับผู้อ่านได้เท่านั้นจึงจะทำให้เกิดการชำระล้างทางจิตวิญญาณ
2. Recognition หรือ "A change from ignorance to knowledge" (Aristotle, 1989:64). หมายถึงการค้นพบความจริงบางอย่างที่ถูกปกปิดมาช้านาน และความจริงนั้นมีลักษณะเหนือความคาดหมายอันจะทำให้เกิดการหักเหของเรื่อง (peripeteia) ขึ้นตามมา
3. Pathos อาริสโตเติลกล่าวว่า pathos คือ "[...] an act involving destruction or pain, for example death on stage and physical agonies and wounding and so on" (Aristotle, 1989:65). Pathos เป็นการนำเสนอความเจ็บปวดหรือความทุกข์ทรมานของตัวละคร โดยมีวัตถุประสงค์ในการกระตุ้นอารมณ์สงสารและความหวาดกลัวเนื่องจากเชื่อว่าอารมณ์ทั้งสองลักษณะนี้มีความเข้มข้นรุนแรงพอที่จะทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงขึ้นภายในจิตสำนึกได้ และเมื่อผนวกเข้ากับการหักเหทิศทางของเรื่องให้ผิดไปจากความคาดหมายก็จะยิ่งทำให้ผู้ชมมีปฏิกิริยาตอบสนองมากยิ่งขึ้นด้วยเช่นกัน

sense of tragedy – according to Aristotle – comes, ironically enough, not from the protagonist's weak points but from his good qualities. Do you know what I'm getting at? People are drawn deeper into tragedy not by their defects but by their virtues. Sophocles' *Oedipus Rex* being a great example. Oedipus is drawn into tragedy not because of laziness or stupidity, but because of his courage and honesty. So an inevitable irony results."

"But it's a hopeless situation."

"That depends," Oshima says. "Sometimes it is. But irony deepens a person, helps them mature. It's the entrance to salvation on a higher plane, to a place where you can find a more universal kind of hope. That's why people enjoy reading Greek tragedies even now, why they're considered prototypical classics" (Murakami, 2005:209-210).

โอชิมะกล่าวว่าลักษณะเสียดล้อหรืออีกนัยหนึ่งคือความแปรผันยอกย้อนในชีวิตของคนเราเป็นสิ่งที่จะทำให้มนุษย์มีความลึกซึ้งและกลายเป็นคนโดยสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น การเสียดล้อที่นำไปสู่การชำระล้างทางจิตวิญญาณของคาฟกาคือการเสียดล้อครั้งที่สองซึ่งเกิดขึ้นหลังจากที่เด็กหนุ่มเชื่อว่าเขาได้ทำคำสาปทั้งหมดให้กลายเป็นจริงขึ้นมา การปฏิบัติตามคำสาปไม่ได้นำเขาไปสู่ความหายนะดังเช่นที่เกิดกับอีดิปุส หากแต่ทำให้คาฟกาตระหนักได้ว่าการปฏิบัติตามไม่ได้นำไปสู่การหลุดพ้นจากความเลวร้ายอย่างที่คิด ตรงกันข้ามคำสาปกลับฝังลงไปในจิตวิญญาณของเขาอย่างหยั่งลึกและแน่นหนามากขึ้นกว่าเดิม ดังที่เสียงของอีกากล่าวว่า "That curse is branded on your soul even deeper than before" (Murakami, 2005:404). สำนึกดังกล่าวทำให้คาฟกาเดินทางเข้าไปในป่า และถึงแม้ว่าจะถูกหลอกหลอนด้วยสภาพอันผิดประหลาดของป่าที่แวดล้อมอยู่รอบด้านซึ่งสามารถตีความได้ว่าเกิดจากความกลัวและหวาดระแวงในใจของตัวละครเอง เช่นอุปาทานของคาฟกาที่รู้สึกราวกับว่ามีคนคอยติดตามและจ้องจะทำร้าย (...I get the feeling something, somewhere, is watching me, listening to me, holding its breath, blending into the background, watching my every move (Murakami, 2005:401)). คาฟกาก็ไม่ถอยหลังกลับ จนกระทั่งได้พบกับทหารนิรนามสองนายผู้นำทางเขาสู่หมู่บ้านมหัศจรรย์ ณ ที่นั้น เด็กหนุ่มได้พบกับมิสซาเอกิผู้ตายไปแล้วจากโลกสัจนิยมและได้ปรับความเข้าใจเกี่ยวกับแม่ของเขาเสียใหม่ ก่อนที่จะตัดสินใจกลับมาใช้ชีวิตในโลกสัจนิยมอีกครั้ง อาจกล่าวได้ว่า การเดินทางเข้าไปในป่าคือจุดเริ่มต้นที่ทำให้ตัวละครสามารถก้าวข้ามความรู้สึกในทางลบต่างๆซึ่งสั่งสมมานาน ไม่ว่าจะเป็นความหวาดกลัวต่อคำสาป ความรู้สึกผิดที่ตนตัดสินใจปฏิบัติตามคำสาปนั้น ความไม่เข้าใจและความโกรธแค้นที่มีต่อแม่ รวมทั้งความรู้สึก

ที่ว่าตนไม่ต้องการเชื่อมต่อกับสังคม เมื่ออารมณ์และอคติเหล่านี้หมดไป ก็เปรียบเหมือนกับว่าคาฟกาได้ชำระล้างจิตวิญญาณของเขาเสียใหม่ก่อนที่จะกลับสู่สังคมอีกครั้ง

หากใช้แง่มุมของทฤษฎีโศกนาฏกรรมกรีกมาทำความเข้าใจนวนิยายเรื่อง *Kafka on the Shore* ก็จะพบว่าสิ่งที่กระทบใจผู้อ่านจนอาจถึงขั้นนำพาไปสู่การชำระล้างทางจิตวิญญาณนั้นมิได้ผูกโยงอยู่กับลักษณะ "หักมุม" (Peripeteia) ของเรื่องเนื่องจากลักษณะดังกล่าวมีส่วนสัมพันธ์กับการล่วงรู้ถึงความจริงบางอย่างซึ่งสวนทางกับความคาดหวังที่ตัวบทปูพื้นให้กับผู้อ่านมาตั้งแต่ต้นเรื่อง (Recognition) สำหรับ *Kafka on the Shore* ซึ่งไม่มี "ความจริง" ในรูปแบบใดรูปแบบหนึ่งให้ผู้อ่านยึดมั่นได้แล้ว กระบวนการดังกล่าวจึงเกิดขึ้นไม่ได้ ส่วนการสร้างให้ตัวละครเผชิญกับความเจ็บปวดทุกข์ทรมานอย่างแสนสาหัส (Pathos) จนกระตุ้นให้ผู้อ่านเกิดความสงสารก็ไม่ปรากฏเช่นเดียวกัน ในทางตรงข้าม คาฟกากลับเป็นตัวละครที่สะท้อนให้เห็นถึงความเจ็บปวดกดดันอันหยั่งรากลึกและแฝงตัวอยู่ในความนิ่งเงียบ มากกว่าจะแสดงออกมาอย่างรุนแรงและเร่งเร้าความรู้สึกของผู้ชม ดังนั้นการชำระล้างทางจิตวิญญาณ (Catharsis)ของตัวละครเอกจึงผูกโยงอยู่กับลักษณะเสียดล้อและผ่านการแสดงตัวอย่างอันชัดเจนเช่นนั้นอาจคาดหวังให้ผู้อ่านเกิดปฏิกิริยาตอบสนองซึ่งสามารถนำไปสู่การพัฒนาทางจิตได้ด้วยเช่นกัน

อาจกล่าวโดยสรุปได้ว่าแม้ *Kafka on the Shore* จะหยิบยืมแนวคิดจากทฤษฎีโศกนาฏกรรมกรีกและบทละครเรื่อง *Oedipus the King* มาใช้ แต่ก็มีการปรับเปลี่ยนที่นำไปสู่การก้าวข้ามกรอบทฤษฎีของรูปแบบการประพันธ์ดังกล่าว ไม่เพียงเท่านั้น กรณีของคาฟกาที่สวนทางกับขนบของโศกนาฏกรรมกรีกที่ว่าชะตากรรมเป็นผู้เลือกมนุษย์และมนุษย์ไม่มีสิทธิเลือกชะตากรรม ก็สะท้อนให้เห็นถึง "ขนบ" ของการสร้างงานเขียนยุคหลังสมัยใหม่ซึ่งก็คือการไม่ยึดติดกับขนบใดขนบหนึ่งนั่นเอง พร้อมกันนั้นก็แสดงให้เห็นว่าทฤษฎีเป็นอีกสิ่งหนึ่งที่เลื่อนไหลและนักเขียนสามารถปรับเปลี่ยนให้มีความยืดหยุ่นยิ่งขึ้น

การนำลักษณะเสียดล้อมาใช้ในรูปแบบที่แตกต่างจากกรอบทฤษฎียังมีบทบาทในการสนับสนุนแนวคิดของสัจนิยมมหัศจรรย์ซึ่งเป็นรูปแบบการประพันธ์ที่ควบคุมองค์ประกอบส่วนต่างๆของเรื่องอีกด้วย เนื่องจากวัตถุประสงค์ของการเสียดล้อนั้นคือการนำเสนอผลลัพธ์ที่สวนทางกับความคาดหวังของผู้ชม ทั้งนี้ก็เพื่อกระตุ้นความสงสารและความหวาดกลัวซึ่งเป็นอารมณ์ที่ปรากฏในทฤษฎีโศกนาฏกรรมกรีกว่าสามารถทำให้เกิดการชำระล้างทางจิตวิญญาณได้ การเสียดล้อคือส่วนประกอบสำคัญที่ช่วยให้บทละครแต่ละเรื่องเข้าถึงความหมายของการเป็นโศกนาฏกรรมดังที่อาริสโตเติลได้ให้นิยามไว้ว่า ละครโศกนาฏกรรมไม่เพียงแต่เป็นการลอกเลียนแบบของชุดการกระทำที่มีความสมบูรณ์ในตัวเท่านั้น หากแต่จะต้องเป็นสิ่งที่กระตุ้นความหวาดกลัวและความ

สงสารขึ้นในตัวผู้ชมอีกด้วย อารมณ์ดังกล่าวจะก่อตัวขึ้นก็ต่อเมื่อสิ่งต่างๆผิดไปจากความคาดหมาย แต่อย่างไรก็ตามความพลิกผันนั้นก็มีสาเหตุมาจากการกระทำที่มีมาก่อนนั่นเอง (Tragedy is a mimesis not only of a complete action, but also of things arousing pity and fear, emotion most likely to be stirred when things happen unexpectedly but because of each other. (Aristotle, 1989:63)) ในแง่หนึ่ง แม้ว่าการเสียดล้อจะแสดงให้เห็นถึงความพลิกผันของตรรกะเชิงเหตุผล เนื่องจากสาเหตุรูปแบบหนึ่งกลับไม่นำไปสู่ผลอย่างที่ควรจะเป็นแต่กลับนำมาซึ่งสิ่งอื่นที่สวนทางกับต้นเหตุโดยสิ้นเชิง ดังเช่นความยึดมั่นในคำสัตย์และความมีจิตสำนึกอันสูงส่งของอีดิปุสกลับกลายเป็นปัจจัยที่ทำให้เขาประสบกับความหายนะ แต่คำนิยามที่อาริสโตเติลกล่าวไว้ก็แสดงให้เห็นว่าความพลิกผันไม่ได้เกิดขึ้นอย่างเลื่อนลอยทว่ากลับมีต้นเหตุจากการกระทำที่เกิดขึ้นก่อนแล้ว เพียงแต่เป็นผลลัพธ์ในรูปแบบที่คาดไม่ถึงเท่านั้น ด้วยเหตุนี้ แนวคิดพื้นฐานของลักษณะเสียดล้อจึงเกี่ยวโยงอยู่กับความสัมพันธ์เชิงเหตุผลในลักษณะที่ว่า ยังคงมีความ "เป็นเหตุเป็นผล" ในรูปแบบอื่นที่เราคาดไม่ถึง เนื่องจากสาเหตุและผลลัพธ์ไม่เพียงแต่ขาดความสอดคล้องกันเท่านั้นหากแต่ยังสวนทางกันโดยสิ้นเชิงอีกด้วย ลักษณะเสียดล้อที่เกิดขึ้นกับตัวละครในโศกนาฏกรรมจึงบ่งชี้ว่ามักจะมีตรรกะแบบอื่นที่เราไม่คุ้นเคยเข้ามาควบคุมจัดการความเป็นไปในชีวิตเสมอ และเมื่อความเป็นเหตุเป็นผลในแบบที่แปลกออกไปจากความเคยชินปรากฏขึ้น เมื่อนั้นเราก็จะได้พบกับอีกด้านหนึ่งของความจริงที่คาดไม่ถึง แนวคิดดังกล่าวสอดคล้องกับสัจนิยมมหัศจรรย์ในลักษณะที่ว่าเหตุการณ์แปลกประหลาดที่เกิดขึ้นท่ามกลางโลกสัจนิยมก็อาจจะตั้งอยู่บนพื้นฐานของความสัมพันธ์ในเชิงเหตุผลเช่นกัน หากแต่ "ความเป็นเหตุเป็นผล" นั้นไม่ได้เป็นไปตามความหมายของ "เหตุผล" ดังที่สัจนิยมนิยามไว้ กล่าวโดยสรุปได้ว่า ทั้งลักษณะเสียดล้อและสัจนิยมมหัศจรรย์ต่างชี้ให้เห็นว่า ทั้ง "ความจริง" และ "ความเป็นเหตุเป็นผล" ไม่ได้มีเฉพาะแง่มุมที่สัจนิยมนำเสนอออกมาอย่างชัดเจนตายตัวจนราวกับว่าเป็นสูตรสำเร็จเท่านั้น ในทางกลับกัน ทั้งสองสิ่งกลับเต็มไปด้วยความสลับซับซ้อนและบางครั้งถึงกับย้อนแย้งในตัวเองได้อย่างคาดไม่ถึง

องค์ประกอบในโศกนาฏกรรมกรีกอีกประการหนึ่งที่มูราคามินำมาประยุกต์ใช้ใน *Kafka on the Shore* คือบทบาทของ "Koros" หรือนักร้องหมู่ที่คอยบอกเล่าส่วนของเรื่องราวซึ่งตัวละครไม่สามารถเล่าได้ หน้าที่ของนักร้องหมู่มีอยู่ด้วยกันหลายประการ ไม่ว่าจะเป็นการบรรยายสภาพภายในใจของตัวละคร หรือในบางครั้งก็พยายามโน้มน้าวชักจูงและเข้าไปมีอิทธิพลเหนือตัวละคร ดังเช่นที่ปรากฏใน *Oedipus the King* บทบาทหนึ่งของนักร้องหมู่คือการเตือนสติอีดิปุสไม่ให้ตัดสินใจทำสิ่งที่ผิดพลาด ในตอนที่อีดิปุสเชื่อว่าเครออนเป็นผู้ทรยศและจะลงมือสังหารอีกฝ่าย บทร้องของนักร้องหมู่ที่ขอร้องไม่ให้อีดิปุสด่วนตัดสินเพื่อหลีกเลี่ยงความผิดพลาด ("My lord, he speak with caution, to avoid grave error. Hasty judgment is not sure." (Sophocles, 1958:68)) ช่วยยับยั้งไม่ให้ตัวละครลงมือฆ่าญาติและเพื่อนผู้ซื่อสัตย์

บทบาทของนักร้องหมู่ถูกนำมาปรับใช้ใน *Kafka on the Shore* โดยมูราคามิปรับเปลี่ยนให้มีความมหัศจรรย์มากยิ่งขึ้น นักร้องหมู่ไม่ได้ปรากฏในรูปลักษณ์ของกลุ่มนักร้องประสานเสียงเนื่องจากไม่สอดคล้องกับลักษณะของนวนิยายซึ่งเป็นรูปแบบการประพันธ์ที่ไม่ได้มุ่งเน้นในการจัดแสดงบนเวที หากแต่ถูกปรับเปลี่ยนให้แฝงอยู่ในบทบาทของอีกาผู้เป็นภาคมหัศจรรย์ของคาฟกา เสียงของเขาที่ดังอยู่เบื้องหลังตัวละครมีหน้าที่คล้ายคลึงกับบทบาทของนักร้องหมู่ในโศกนาฏกรรมกรีกบางครั้งเสียงของอีกาดังขึ้นเพื่อบอกเล่าเรื่องราวที่คาฟกาไม่สามารถเล่าได้ เช่นในตอนที่เขาร่วมประเวณีกับมิสซาเอกิและซากุระ หรือเพื่อเตือนสติให้ตัวละครหวนกลับมาทบทวนเรื่องราวที่ผิดพลาด และในบางคราวก็ทำหน้าที่เป็นผู้บรรยายสภาพภายในใจของคาฟกา คำพูดของโอชิมะที่กล่าวถึงบทบาทหน้าที่ของนักร้องหมู่เป็นเสมือนคำใบ้ให้ผู้อ่านทราบว่ามูราคามิอาจได้รับอิทธิพลจากทฤษฎีโศกนาฏกรรมกรีกและใช้พื้นแนวคิดเกี่ยวกับนักร้องหมู่มาประกอบสร้างบทบาทของอีกา

> "*Koros?* What's that"
>
> "That's what they called the chorus they used in Greek plays. It stands at the back of the stage and explain in unison the situation or what the characters are feeling deep down inside. Sometimes they even try to influences the characters. It's a very convenient device. Sometimes I wish I had my own chorus standing behind me" (Murakami, 2005:163).

โอชิมะกล่าวว่านักร้องหมู่เป็น "เครื่องอำนวยความสะดวก" (convenient device) ซึ่งอาจทำให้ชีวิตของเขาง่ายดายยิ่งขึ้นถ้าหากมีเสียงจากเบื้องหลังคอยให้ความเห็นหรือแนะนำเกี่ยวกับสิ่งต่างๆ แต่ถ้าหากมองจากแง่มุมของนักเขียน การสร้างองค์ประกอบที่มีบทบาทคล้ายคลึงกับนักร้องหมู่จะช่วยให้สามารถบอกเล่าปรากฏการณ์ที่เป็นนามธรรมและเกิดขึ้นเฉพาะในห้วงความคิดหรือจิตสำนึกของตัวละครเอกได้ดีขึ้น ประกอบกับ *Kafka on the Shore* เป็นนวนิยายที่มีวัตถุประสงค์ข้อหนึ่งในการสะท้อนสภาพจิตอันสลับซับซ้อนของตัวละครท่ามกลางความบิดเบี้ยวแปรผันของสังคมสมัยใหม่ ดังนั้นแนวคิดพื้นฐานเกี่ยวกับนักร้องหมู่จึงเป็นเครื่องอำนวยความสะดวกที่เป็นประโยชน์ต่อการนำเสนออย่างมากเมื่อผู้เขียนสามารถหาวิธีการปรับใช้ให้เข้ากับรูปแบบของนวนิยายได้ ไม่เพียงเท่านั้น การนำองค์ประกอบจากโศกนาฏกรรมกรีกมาประยุกต์ใช้ในนวนิยายแนวสัจนิยมมหัศจรรย์ยังแสดงให้เห็นถึงการผสมผสานที่ทำให้พรมแดนระหว่างรูปแบบการประพันธ์ทั้งสองพร่าเลือนลงไป ซึ่งเท่ากับเป็นการหวนกลับไปตอกย้ำสมมติฐานที่ว่า *Kafka on the Shore* เกิดขึ้นบนพื้นฐานของการเหลื่อมซ้อนกันระหว่างรูปแบบการประพันธ์อันหลากหลาย ซึ่งแสดงให้เห็นว่าการสร้างงานไม่จำเป็นต้องอ้างอิงอยู่กับขนบใดขนบหนึ่ง แต่สามารถนำเอาเอกลักษณ์จาก

รูปแบบการประพันธ์ต่างๆมาผสมผสานเข้าด้วยกันเพื่อช่วยให้สามารถนำเสนอสารได้อย่างมีประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้น

ความสัมพันธ์ระหว่าง *Kafka on the Shore* และ *Oedipus the King* เกิดขึ้นบนพื้นฐานของสหบทประเภท Hypertextuality ซึ่งเกิดขึ้นเมื่อความเข้าใจตัวบทต้นทางเป็นส่วนสำคัญที่จะนำไปสู่การทำความเข้าใจตัวบทหลัก ประเด็นเกี่ยวกับชะตากรรมและคำสาปที่ได้รับมาจาก *Oedipus the King* ไม่เพียงแต่เป็นเค้าโครงให้กับการสร้างความมหัศจรรย์ใน *Kafka on the Shore* เท่านั้น แต่ยังเป็นเสมือนการเปิดพื้นที่ให้ผู้เขียนสามารถนำองค์ประกอบจากโศกนาฏกรรมกรีกมาเล่นล้อให้แตกต่างไปจากกรอบทฤษฎีหรือขนบของรูปแบบการประพันธ์ดังกล่าว

3.5 บทสรุป: นัยยะสำคัญของความสัมพันธ์ระหว่างสหบทและสัจนิยมมหัศจรรย์ใน *Kafka on the Shore*

เราไม่อาจกล่าวได้ว่า ลักษณะสหบทใน *Kafka on the Shore* สามารถจัดเข้าประเภทของสหบทตามกรอบทฤษฎีของเฌราร์ด เฌอแน็ตได้อย่างตายตัว เนื่องจากกระบวนการสหบทนั้นไม่เพียงแต่แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างตัวบทหลักกับงานเขียนชิ้นก่อนหน้าเพียงเท่านั้น หากแต่ความสัมพันธ์นั้นยังได้รับอิทธิพลจากสัจนิยมมหัศจรรย์ซึ่งเป็นกรอบที่มูราคามิเลือกมาใช้นำเสนอเรื่องราวอีกด้วย การตีความ *Kafka on the Shore* จึงขึ้นอยู่กับการสืบหาสายสัมพันธ์ระหว่างตัวบทหลักและตัวบทก่อนหน้าประการหนึ่ง และการศึกษาว่าองค์ประกอบเดิมถูกนำมาปรับเปลี่ยนให้สอดรับกับแนวคิดและลักษณะของสัจนิยมมหัศจรรย์ได้อย่างไรอีกประการหนึ่ง แต่หากจะใช้กรอบทฤษฎีว่าด้วยการจำแนกประเภทของสหบทมาอธิบายความสอดคล้องระหว่างลักษณะสัจนิยมมหัศจรรย์กับกระบวนการสหบทที่ปรากฏใน *Kafka on the Shore* แล้วก็จะนำไปสู่คำอธิบายที่ชัดเจนยิ่งขึ้นว่า ตัวบทดังกล่าวแสดงให้เห็นถึงการผสมผสานระหว่างลักษณะสหบทสองประเภทคือ Hypertextuality และ Architextuality เข้าด้วยกัน เนื่องจากมูราคามิได้หยิบยืมองค์ประกอบมหัศจรรย์จากตัวบทอื่นมาใช้ ทว่าการนำเสนอความมหัศจรรย์นั้นก็ต้องสอดคล้องกับลักษณะสัจนิยมมหัศจรรย์อันเป็นกรอบใหญ่ที่คอยควบคุมการสร้างองค์ประกอบต่างๆภายในตัวบทด้วย

พัฒนาการของมูราคามิเป็นนัยะสำคัญอีกประการหนึ่งที่สะท้อนผ่านกระบวนการสหบท โดยเฉพาะอย่างยิ่งการนำเสนอความมหัศจรรย์ซึ่งมีแนวโน้มจะกลายเป็นสิ่งที่ "แยกไม่ออก" จากความเป็นจริงมากยิ่งขึ้น ลักษณะดังกล่าวแตกต่างจากตัวบทก่อนหน้าของผู้เขียนที่ถึงแม้ว่าจะมีการให้รายละเอียดต่อความเหนือจริงอย่างชัดเจนมากเพียงไร ก็จะมีปัจจัยบางประการภายในตัวบท

ที่แบ่งแยกความจริงและความมหัศจรรย์ให้ออกห่างจากกันในระดับหนึ่ง องค์ประกอบมหัศจรรย์ต่างๆจากตัวบทก่อนหน้าของมูราคามิเองได้ถูกนำมาหลอมรวมกับ "ความจริง" ภายในตัวบทอย่างแนบเนียนมากยิ่งขึ้น ลักษณะดังกล่าวส่งอิทธิพลให้ *Kafka on the Shore* กลายเป็นเรื่องเล่าที่ไม่ผูกติดอยู่กับการนำเสนอเหตุการณ์อย่างชัดเจนตายตัวหรือยึดมั่นอยู่กับมุมมองใดมุมมองหนึ่ง ความเลื่อนไหล ความหลากหลาย และความรู้สึกที่ว่าเราไม่สามารถชี้ชัดตัดสินเรื่องราวภายในตัวบทไปในทิศทางใดทิศทางหนึ่งได้นั้นเป็นผลจากการสลายขั้วระหว่างความจริงและความมหัศจรรย์ซึ่งเป็นลักษณะการนำเสนอที่ดูเหมือนว่ามูราคามิจะทดลองใช้ใน *Kafka on the Shore* เป็นครั้งแรก อาจกล่าวให้ถึงที่สุดได้ว่า ระดับของความเป็นสัจนิยมมหัศจรรย์ที่เพิ่มมากขึ้นไม่เพียงแต่ส่งผลกระทบต่อการสร้างองค์ประกอบต่างๆตลอดจนการนำเสนอแนวคิดของตัวบทเท่านั้น หากแต่ยังสะท้อนให้เห็นถึงโลกทัศน์ของผู้เขียนเองที่ดูเหมือนจะตระหนักว่า ความมหัศจรรย์ที่ยังคงมีสถานะเป็น "ขั้วตรงข้าม" ของความจริงไม่ได้มีประสิทธิภาพเพียงพอที่จะสะท้อนความเป็นไปของสังคมภายนอก ซึ่งกลายเป็นพื้นที่ที่รูปแบบต่างๆของ "ความจริง" ผสมปนเปกันอย่างหลากหลายจนเกินกว่าจะยึดจับได้ด้วยมุมมองเดียว

การผสมผสานทั้งในแง่ของรูปแบบการประพันธ์ (สัจนิยมกับมหัศจรรย์) และในแง่ของอิทธิพลจากตัวบทต่างๆ (สหบท) ได้ทำให้ *Kafka on the Shore* นำเสนอการเหลื่อมซ้อนระหว่างความจริงกับความมหัศจรรย์ได้อย่างลุ่มลึกและแฝงไปด้วยนัยยะต่างๆเกี่ยวกับความเป็นไปในสังคมรอบด้าน การวิเคราะห์ในบทต่อไปจะมุ่งตอบคำถามที่ว่า นัยยะที่แฝงอยู่เบื้องหลังความมหัศจรรย์คืออะไรและเพราะเหตุใดผู้เขียนจึงต้องใช้ความมหัศจรรย์เป็นสื่อในการนำเสนอ "ความจริง" ดังที่เป็นอยู่ในสังคมปัจจุบันนั้นเปลี่ยนแปลงไปอย่างไรจึงไม่สามารถถ่ายทอดอย่างตรงไปตรงมาตามแบบสัจนิยมได้อีก