การสื่อสาร “วิกฤตอัตลักษณ์” ในนวนิยายของ ฮารูกิ มูราคามิ และเรื่องสั้นแนวหลังสมัยใหม่ของไทย

นาวสาววัชรี เกวลกุล

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชานิเทศศาสตร์
คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2554

ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทคัดย่อและแฟ้มข้อมูลฉบับเต็มของวิทยานิพนธ์ตั้งแต่ปีการศึกษา 2554 ที่ให้บริการในคลังปัญญาจุฬาฯ (CUIR)
เป็นแฟ้มข้อมูลของนิสิตเจ้าของวิทยานิพนธ์ที่ส่งผ่านทางบัณฑิตวิทยาลัย
The abstract and full text of theses from the academic year 2011 in Chulalongkorn University Intellectual Repository(CUIR)
are the thesis authors' files submitted through the Graduate School.

COMMUNICATING “CRISIS OF IDENTITY” IN HARUKI MURAKAMI’S NOVELS AND IN POSTMODERN THAI SHORT STORIES

Miss Vatcharee Kevalakul

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for the Degree of Master of Arts (Communication Arts) Program in Communication Arts

Faculty of Communication Arts

Chulalongkorn University

Academic Year 2011

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	การสื่อสาร “วิกฤตอัตลักษณ์” ในนวนิยายของ ฮารูกิ มูราคามิ และเรื่องสั้นแนวหลังสมัยใหม่ของไทย
โดย	นางสาววัชรี เกวลกุล
สาขาวิชา	นิเทศศาสตร์
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	รองศาสตราจารย์ ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์

คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญามหาบัณฑิต

…….. คณบดีคณะนิเทศศาสตร์
(รองศาสตราจารย์ ดร. ยุบล เบ็ญจรงค์กิจ)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

……..…….. ประธานกรรมการ
(อาจารย์ ดร. จิรยุทธ์ สินธุพันธุ์)

……..…….... อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(รองศาสตราจารย์ ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์)

…….. กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(อาจารย์ ดร. วราภรณ์ ฉัตราติชาต)

วัชรี เกวลกุล : การสื่อสาร “วิกฤตอัตลักษณ์” ในนวนิยายของ ฮารูกิ มูราคามิ และเรื่องสั้นแนวหลังสมัยใหม่ของไทย. (COMMUNICATING “CRISIS OF IDENTITY” IN HARUKI MURAKAMI’S NOVELS AND IN POSTMODERN THAI SHORT STORIES) อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก : รศ. ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์, 310 หน้า.

การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษารูปลักษณ์การเล่าเรื่องในนวนิยายของ ฮารูกิ มูราคามิ และศึกษาสหบทการสื่อสาร “วิกฤตอัตลักษณ์” ในนวนิยายของ ฮารูกิ มูราคามิ ร่วมกับเรื่องสั้นแนวหลังสมัยใหม่ของกลุ่มนักเขียนไทย โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพจากการศึกษาตัวบทนวนิยายจำนวน 10 เรื่องของ ฮารูกิ มูราคามิ ในฉบับภาษาไทย ได้แก่ *สดับลมขับขาน, พินบอล,1973, แกะรอยแกะดาว, แดนฝันปลายขอบฟ้า, ด้วยรัก ความตาย และหัวใจสลาย, เริงระบำแดนสนธยา, การปรากฏตัวของหญิงสาวในคืนฝนตก, บันทึกนกไขลาน, คาฟกา วิฬาร นาคาตะ, ราตรีมหัศจรรย์* และเรื่องสั้นแนวหลังสมัยใหม่ของนักเขียนไทยจำนวน 3 คน ได้แก่ อนุสรณ์ ติปยานนท์, ปราบดา หยุ่น และ ฟ้า พูลวรลักษณ์ ที่เสนอวิกฤตอัตลักษณ์เป็นแก่นเรื่องหลัก ร่วมกับการวิจัยเอกสารและการสัมภาษณ์เจาะลึกผู้อ่านชาวไทยที่เป็นแฟนหนังสือของมูราคามิ

ผลการวิจัย พบว่า

1) รูปลักษณ์การเล่าเรื่องในนวนิยายของมูราคามิ เสนอกลุ่มตัวละครแบบฉบับเฉพาะตัวผู้เขียนอ้างอิงมิติความสัมพันธ์กับฉาก เพื่อผูกโครงเรื่องการหลบหนีจากอัตลักษณ์อันบกพร่องของตัวเอกชาย ตัวละครสาวรุ่น และตัวละครผู้ใกล้ชิดในพื้นที่ ‘บ้าน’ ภายใต้อิทธิพลจาก ‘บริบททางสังคม’ ของศัตรูชาย เข้าสู่ ‘ดินแดนในอุดมคติ’ ซึ่งตัวละครเชื่อว่ามีภาพสมบูรณ์ของอัตลักษณ์ดำรงอยู่ โดยมีตัวละครพิเศษช่วยเปิดทางเชื่อมให้ตัวเอกลุล่วงเข้าสู่โลกภายใน ‘จิต’ ซึ่งนวนิยายผูกเข้ากับคุณสมบัติอันเป็นพลวัตในรูปสัญญะของ ‘น้ำ’ ตามแนวคิดอัตลักษณ์แบบหลังสมัยใหม่นิยม ทั้งนี้ ยังมีมุมมอง-เสียงเล่าแบบอัตวิสัยของตัวเอกผู้เล่าเรื่อง ที่เปิดโอกาสให้เหล่าตัวละครกลายเป็นบริบทภายในเรื่องเล่าอ้างอิงซึ่งกันและกัน และสวมรอยระหว่างตัวละครได้

2) การเล่าเรื่องเพื่อสื่อสาร "วิกฤตอัตลักษณ์" ในนวนิยายของมูราคามิ เนื่องจากแนวคิดต่ออัตลักษณ์ของตัวละครมีความผิดเพี้ยนเสียเอง ได้แก่ แนวคิดอัตลักษณ์สวมใส่จากภายนอก แนวคิดชีวิตคือการแปลงโฉมครั้งแล้วครั้งเล่า แนวคิดการเคลื่อนย้ายอัตลักษณ์ออกจากความเป็นจริง และแนวคิดการเผชิญหน้ากับอัตลักษณ์คือความโดดเดี่ยว จึงยากต่อความพยายามที่เหล่าตัวละครจะกอบกู้อัตลักษณ์ของตนเอง

3) สหบทการสื่อสาร "วิกฤตอัตลักษณ์" ระหว่างนวนิยายของมูราคามิ กับเรื่องสั้นแนวหลังสมัยใหม่ของกลุ่มนักเขียนชาวไทย มีการเสนอปัจเจกในบทบาทของผู้หลบหนีและแสวงหาอัตลักษณ์ การใช้สัญญะร่วมในการสื่อความหมายถึงอัตลักษณ์ และการวิพากษ์วิกฤตอัตลักษณ์อันเนื่องจากบริบททางสังคมหลังสมัยใหม่

4) เอกลักษณ์ในนวนิยายของมูราคามิที่ครองใจนักอ่านชาวไทยได้คือ จินตนาการอันแปลกพิสดาร

สาขาวิชา นิเทศศาสตร์ ลายมือชื่อนิสิต.....

ปีการศึกษา 2554 ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาวิทยานินพธ์หลัก.....

5384695728 : MAJOR COMMUNICATION ARTS

KEYWORDS: COMMUNICATING / CRISIS OF IDENTITY / HARUKI MURAKAMI / POSTMODERN

VATCHAREE KEVALAKUL : COMMUNICATING “CRISIS OF IDENTITY” IN HARUKI MURAKAMI’S NOVELS AND IN POSTMODERN THAI SHORT STORIES. ADVISOR : ASSOC. PROF. TIRANAN ANAWAJSIRIWONGS, 310 pp.

The Purposes of this research are to study 1) the formalism of narration in HARUKI MURAKAMI’s novels and 2) the intertextuality of communicating “Crisis of Identity” between HARUKI MURAKAMI’s novels and postmodern Thai short stories. The qualitative research are performed using textual analysis from 10 Murakami’s Thai-translated novels; consist of *Hear the wind sing, Pinball,1973, A wild sheep chase, Hard-boiled wonderland and the end of the world, Norwegian wood, Dance dance dance, South of the border, west of the sun, The wind-up bird chronicle, Kafka on the shore, After dark*, and postmodern Thai short stories written by Anusorn Tipayanon, Prabda Yoon and Fa Poonvoralak, which presented “Crisis of Identity” for main theme. This study also uses documentary research and in-depth interview Thai readers of Murakami’s books.

The results of this research are as follows :

1) The narrative formalism in Murakami's novels presented specific Murakami’s characters type which interacted with setting; to plot the escaping of male-main character, young lady and closed-main character from 'Home' setting under controlled by male-enemy's ‘Social Context’. When male-main character entered his 'Imaginary-land', the setting he believed that’s keeping his own complete identity, he was connected into his internal world of ‘Mind’ by the special character. The novels presented the identity’s signifier in form of ‘Water’ because of its dynamic quality along to Postmodernism. By subjective male-main character telling, the story could support characters to take one’s place wrongfully and became to internal narrative context for each other.

2) Murakami’s novels narrated abnormal concepts of characters to communicate ‘Crisis of Identity’; including of External-clothes Identity concept, Transforming to Lose Identity concept, Moving Man’s Identity from Reality concept, and Identity’s Face with Loneliness concept. So it’s hard for characters to relief their identity from crisis.

3) The intertextuality of communicating ‘Crisis of Identity’ between Murakami’s novels and postmodern Thai short stories presented individual in role-play of ‘the escape’ and ‘the seeker’ for identity, using same signifier to signify identity, and criticized ‘Crisis of Identity’ in Postmodernity’s views.

4) Haruki Murakami’s novels attract Thai readers by their outstanding imagination stories.

Field of Study : Communication Arts Student’s Signature……

Academic Year : 2011 Advisor’s Signature……

กิตติกรรมประกาศ

ขอขอบพระคุณคุณพ่อ คุณแม่ ครอบครัวเกวลกุล ที่สนับสนุนการศึกษาของลูกมาโดยตลอด และคอยกระตุ้นให้ลูกไม่หมดกำลังใจไปกลางคัน

ขอบพระคุณคณาจารย์ภาควิชาวาทวิทยาและสื่อสารการแสดง คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ที่ช่วยอบรมบ่มความรู้แก่ผู้วิจัยนับตั้งแต่ระดับปริญญาตรี โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ขอบพระคุณ รศ.ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ที่กรุณาสละเวลาให้คำแนะนำทั้งในแง่วิชาการ และนอกเหนือไปกว่าวิชาการ ความเอาใจใส่ที่อาจารย์มอบให้เสมอมาเป็นแรงผลักดันสำคัญทำให้ลูกศิษย์คนนี้กล้าที่จะมองเห็นโลกที่เปิดกว้างมากขึ้นแล้วค่ะ ขอบพระคุณ ดร.จิรยุทธ์ สินธุพันธุ์ ประธานกรรมการสอบ และ ดร.วราภรณ์ ฉัตราติชาต สำหรับคำแนะนำและมุมมองหลากหลาย ที่ทำให้ความบกพร่องทยอยอำลาไปจากวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ทีละน้อยจนมีหน้าตาสดใสสมบูรณ์ยิ่งขึ้น เป็นพิเศษขอบพระคุณ รศ.อวยพร พานิช สำหรับคำแนะนำแรกที่ทำให้ผู้วิจัยเลือกพัฒนาหัวข้อวิจัยเล็กๆ ต่อยอดมาเป็นวิทยานิพนธ์ฉบับนี้จนได้

ขอบคุณเจ้าหน้าที่คณะนิเทศศาสตร์ทุกท่าน สำหรับบริการข้อมูลและความช่วยเหลือตลอดการศึกษา

ขอบพระคุณคุณอธิชา มัญชุนากร กาบูล็อง และคุณดวงฤทัย เอสะนาชาตัง สำหรับข้อมูลและความเห็นเกี่ยวกับมูราคามิที่เป็นประโยชน์อย่างยิ่ง

ขอบคุณนิชธ์นาวิน สำหรับการแลกเปลี่ยนความคิดเห็นที่ช่วยให้ทฤษฎีสำหรับการวิจัยนี้ไม่คลุมเครือจนเกินความเข้าใจมากไปนัก ขอบคุณชลดา เพื่อนคนสำคัญที่พร้อมรับฟังและอยู่เคียงข้างมาโดยตลอด เส้นทางลุ่มๆดอนๆ ที่เราพยายามจะเดินมาด้วยกันนั้นสั้นจนน่าใจหายทีเดียว

ขอบคุณอภิชญา สำหรับการอ่านตรวจทานวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ที่เลยไกลไปกว่าแค่การพิสูจน์อักษร ขอบคุณคัทลียา ที่ช่วยสนับสนุนข้อมูลมูราคามิ และพยายามจะหาทางออกให้แก่ปัญหาทุกปัญหาของผู้วิจัย

ขอบคุณเพื่อนๆ คนสำคัญที่ไม่อาจเอ่ยนามได้ครบถ้วนในที่นี้ สำหรับความเอาใจใส่และกำลังใจที่มอบให้แก่ผู้วิจัย และที่ยิ่งไปกว่านั้นคือการกระตุ้นเตือนให้ผู้วิจัยตระหนักอยู่เสมอว่า "พื้นที่ว่าง" ซึ่งไม่มีวิกฤตอัตลักษณ์และมูราคามิมาเกี่ยวข้อง ยังมีอยู่

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จสมบูรณ์ด้วยน้ำใจจากทุกท่าน

หวังให้คำว่า "ขอบคุณ" นี้ เป็นคำที่มีความหมาย

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ
กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ
สารบัญ ..... ช
สารบัญตาราง ..... ฎ
สารบัญรูป ..... ฐ

บทที่

1 บทนำ 1
ที่มาและความสำคัญของปัญหา 1
ปัญหานำวิจัย 7
วัตถุประสงค์ของการวิจัย 8
ขอบเขตของการวิจัย 8
คำจำกัดความที่ใช้ในการวิจัย 9
ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 10
2 แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 11
แนวคิดเกี่ยวกับวรรณกรรมญี่ปุ่นยุคหลังสงครามโลกครั้งที่สอง 11
แนวคิดรูปลักษณ์นิยมกับการศึกษาเรื่องเล่า 14
แนวคิดหลังสมัยใหม่นิยมกับการประกอบสร้างอัตลักษณ์ 16
แนวคิดการเล่าเรื่องในวรรณกรรมหลังสมัยใหม่ 22
แนวคิดเรื่องสหบทกับการศึกษาวรรณกรรม 34
งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 36
3 วิธีดำเนินการวิจัย 42
ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง 42
การเก็บรวบรวมข้อมูล 47
การวิเคราะห์ข้อมูล 49
การนำเสนอข้อมูล 50

บทที่		หน้า
4	รูปลักษณ์นิยมในนวนิยายของ ฮารูกิ มูราคามิ เพื่อการสื่อสาร "วิกฤตอัตลักษณ์".....	51
	รูปลักษณ์การเล่าเรื่องในนวนิยายของ ฮารูกิ มูราคามิ	51
	ความเป็นไปได้อย่างไร้ขอบเขตในนวนิยายของ ฮารูกิ มูราคามิ	51
	การผูกโครงเรื่องด้วยตัวละครแบบฉบับมูราคามิ	52
	ตัวเอกชาย ผู้สงวนรักษาความเป็นปัจเจกยิ่งยวด	53
	ตัวละครสาวรุ่น ไฟฝันที่ขาดหายไปของตัวเอกชาย	56
	การหายสาบสูญของตัวละครผู้ใกล้ชิดตัวเอก	59
	ศัตรูชาย กับระบบสังคมทรงอำนาจ	63
	ตัวละครพิเศษ ผู้เปิดทางให้ตัวเอกเข้าสู่โลกของจิต	64
	มิติความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครกับฉาก	65
	ตัวเอก กับ บ้าน	66
	ศัตรูชาย กับ บริบทสังคม	68
	ตัวละครผู้ใกล้ชิดตัวเอก กับ ดินแดนในอุดมคติ	74
	บ้าน และดินแดนในอุดมคติ กับรูปสัญญะของห้องปิดตาย	78
	ความร่วมมือของตัวละครเพื่อกอบกู้อัตลักษณ์	80
	ตัวละครในฐานะ ตัวบท – บริบท ภายในเรื่องเล่าอ้างอิงซึ่งกันและกัน	80
	ตัวละครผู้ใกล้ชิดรับบทบาทดูดกลืนความขัดแย้งของตัวเอก	86
	ความไร้เอกภาพของนวนิยายจากมุมมองอัตวิสัยของผู้เล่า	101
	ตัวเอกเล่าเรื่องชีวิตตนเองแบ่งแยกเป็นหลายเรื่อง	101
	เรื่องเล่าจากหลายมุมมอง	104
	ตัวเอกหยิบยืมเรื่องเล่าจากตัวละครอื่นมาเล่าเรื่องชีวิตตนเอง	107
	การสวมรอยของตัวละครเข้าสู่เรื่องเล่าไร้เอกภาพ	112
	ตัวละครอื่นกับการคล้อยตามเรื่องเล่าของตัวเอก	112
	การสวมรอยเข้าสู่บทบาทผู้หลบหนี – ผู้ตามล่า	116
	นิยามอัตลักษณ์ ในรูปสัญญะแบบฉบับมูราคามิ	125
	บทบาทของ จิต ในการต่อเชื่อมสู่อัตลักษณ์	125
	คุณสมบัติทรงพลังของ จิต	129
	การสื่อสารมุมมองต่ออัตลักษณ์อันวิกฤตในนวนิยายของ ฮารูกิ มูราคามิ	134

บทที่		หน้า
4	อัตลักษณ์สวมใส่จากภายนอก	134
	อัตลักษณ์ไหลรี่ไปหา “ชื่อ”	134
	เราสวมใส่เสื้อผ้าแทนอัตลักษณ์	144
	อัตลักษณ์การดำรงอยู่พิสูจน์ได้จากหลักฐาน	149
	ชีวิตคือการแปลงโฉมครั้งแล้วครั้งเล่า	151
	เด็กชายหญิงกับแรกเริ่มสร้างอัตลักษณ์อันผิดพลาด	152
	อัตลักษณ์ที่ไม่เติบโตขึ้นพร้อมกับคนหนุ่มสาว	158
	การสูญเสียอัตลักษณ์กระทั่งกลวงเปล่าของผู้หยุดนิ่ง	163
	วิวัฒนาการเชิงอัตลักษณ์ของตัวละครสู่การตายดับ	168
	การเคลื่อนย้ายอัตลักษณ์ออกจากความเป็นจริง	177
	การเคลื่อนย้ายอัตลักษณ์โดยจินตนาการ	178
	อัตลักษณ์ของเราแปลกแยกจากอัตลักษณ์ของเรา	183
	อัตลักษณ์ที่เราจินตนาการขึ้นมีตัวละครอื่นร่วมอ้างอิง	186
	การเผชิญหน้ากับอัตลักษณ์คือความโดดเดี่ยว	191
	การหลอมรวมและแบ่งแยกคนอื่นออกจากอัตลักษณ์ของตัวเอก	191
	อัตลักษณ์ถูกบงการโดยชะตากรรม	193
5	วรรณกรรมแนวหลังสมัยใหม่กับสหบทการสื่อสาร “วิกฤตอัตลักษณ์” สู่สังคมไทย	200
	สหบทการสื่อสาร "วิกฤตอัตลักษณ์" ระหว่างนวนิยายของ ฮารูกิ มูราคามิ กับเรื่องสั้นแนวหลังสมัยใหม่ของกลุ่มนักเขียนไทย	200
	วิกฤตอัตลักษณ์ของปัจเจกผู้แสวงหาภาพสมบูรณ์	200
	ตัวเอกชายในคราบปัญญาชน	200
	ตัวเอกในฐานะปัจเจกผู้โดดเดี่ยว	201
	การเดินทางแสวงหาอัตลักษณ์	204
	การหลบหนีจากสภาวะวิกฤตเชิงอัตลักษณ์	207
	วิกฤตอัตลักษณ์จากการไม่อาจจำแนกตามเกณฑ์ด้านชาติพันธุ์	210
	นวนิยายของ ฮารูกิ มูราคามิ กับการก้าวข้ามพรมแดนชาติพันธุ์	210
	เรื่องสั้นของ อนุสรณ์ ติปยานนท์ กับการเชิดชูความเป็นเอเชีย	212
	ความหลากหลายทางวัฒนธรรมในเรื่องสั้นของ ปราบดา หยุ่น	217

บทที่		หน้า
5	เรื่องสั้นของ ฟ้า พูลวรลักษณ์ กับการไม่แยแสต่อเกณฑ์ความเป็นชาติพันธุ์	218
	วิกฤตอัตลักษณ์จากการไม่อาจจำแนกตามเกณฑ์ด้านเพศ	219
	นวนิยายของ ฮารูกิ มูราคามิ กับวาทกรรมชายเป็นใหญ่	219
	เรื่องสั้นของ อนุสรณ์ ติปยานนท์ กับประวัติศาสตร์ในคราบความเป็นหญิง	221
	เรื่องสั้นของ ปราบดา หยุ่น กับการสืบทอดตัวตนในอุดมคติจากพ่อสู่ลูก	225
	ความสมดุลแห่งอัตลักษณ์ชาย - หญิงในเรื่องสั้นของ ฟ้า พูลวรลักษณ์	226
	วิกฤตอัตลักษณ์จากโลกาภิวัตน์ทางการสื่อสาร	230
	สื่อมวลชนกับการผลิตซ้ำรูปแบบอัตลักษณ์แห่งความรุนแรงในเรื่องสั้นของ อนุสรณ์ ติปยานนท์	230
	สื่อพรากสายสัมพันธ์จากปัจเจกในเรื่องสั้นของ ปราบดา หยุ่น	232
	ปฏิสัมพันธ์ผ่านสื่อโยกคลอนอัตลักษณ์ภายในในเรื่องสั้นของ ฟ้า พูลวรลักษณ์	234
	วิกฤตอัตลักษณ์ภายใต้อิทธิพลของบริบททางสังคม	235
	กฎหมาย กับการล่มสลายของจิตสำนึก	235
	ทุนนิยมผลิตตัวตนไร้อัตลักษณ์	238
	วิกฤตอัตลักษณ์ของผู้ถูกมองภายใต้อำนาจของผู้มอง	239
	ชะตากรรมที่ถูกกำหนดโดยพระเจ้าในนวนิยายของมูราคามิ และเรื่องสั้นของ อนุสรณ์ ติปยานนท์	239
	ตัวตนที่ปราศจากพระเจ้าผู้เฝ้ามองในเรื่องสั้นของ ปราบดา หยุ่น	241
	อัตลักษณ์กำหนดโดยเจตจำนงเสรีในเรื่องสั้นของ ฟ้า พูลวรลักษณ์	242
	สรุปสหบทการสื่อสาร “วิกฤตอัตลักษณ์” ระหว่างนวนิยายของ ฮารูกิ มูราคามิ กับเรื่องสั้นแนวหลังสมัยใหม่ของกลุ่มนักเขียนไทย	243
	เอกลักษณ์ในนวนิยายของ ฮารูกิ มูราคามิ ในมุมมองของนักอ่านไทย	244
6	สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ	257
	สรุปผลการวิจัย	258
	อภิปรายผลการวิจัย	275
	ข้อจำกัดในการวิจัย	283
	ข้อเสนอแนะทางวิชาการ	284

หน้า

รายการอ้างอิง 286
ภาคผนวก 292
ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์ 310

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 1 กรอบแนวคิดการวิจัย 36
ตารางที่ 2 รายชื่อนักเขียนเรื่องสั้นเข้ารอบสุดท้ายรางวัลซีไรต์ ประจำปี 2545, 2551, 2554 ... 44
ตารางที่ 3 วิถีปัจเจกของตัวเอกชาย 56
ตารางที่ 4 ตัวละครสาวรุ่นจำลองแบบจากตัวเอกชาย 59
ตารางที่ 5 ความบกพร่องเชิงอัตลักษณ์ของหญิงคนรัก 62
ตารางที่ 6 ศัตรูชายกับการก่อกวนวิถีปัจเจกของตัวเอก 64
ตารางที่ 7 แสดงมิติความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครกับฉาก 79
ตารางที่ 8 แสดงบทบาท – บริบทภายในเรื่องเล่าระหว่างตัวเอกและตัวละครผู้ใกล้ชิด 85
ตารางที่ 9 ตัวละครผู้ใกล้ชิดดูดกลืนความขัดแย้งออกจากเรื่องเล่าของตัวเอก 100
ตารางที่ 10 เรื่องชีวิตหลายเรื่องของตัวเอกเจ้าของเรื่อง 103
ตารางที่ 11 เรื่องเล่าผสานมุมมอง 106
ตารางที่ 12 ตัวเอกเล่าเรื่องชีวิตตนเองจากเรื่องเล่าของตัวละครอื่น 111
ตารางที่ 13 การสวมรอยเข้าสู่บทบาทผู้หลบหนี – ผู้ตามล่าอัตลักษณ์ 125
ตารางที่ 14 รูปสัญญะของอัตลักษณ์แบบฉบับมูราคามิ 133
ตารางที่ 15 อัตลักษณ์อันโดดเดี่ยวของตัวเอก 193
ตารางที่ 16 มุมมองต่ออัตลักษณ์อันวิกฤตในนวนิยายของ ฮารูกิ มูราคามิ 198
ตารางที่ 17 บทบาทของตัวเอกผู้เผชิญวิกฤตอัตลักษณ์ 243
ตารางที่ 18 สัญญะร่วมสื่อความหมายอัตลักษณ์ 243
ตารางที่ 19 วิกฤตอัตลักษณ์ภายใต้โลกทัศน์หลังสมัยใหม่ 244

สารบัญรูป

หน้า

รูปที่ 1 ข้อมูลผู้ถูกใจ Facebook Page ของสำนักพิมพ์กำมะหยี่ 245

บทที่ 1
บทนำ

ที่มาและความสำคัญของปัญหา

Jean-Francois Lyotard นักคิดหลังสมัยใหม่นิยมชาวฝรั่งเศส ได้มองวรรณกรรมในฐานะที่เป็นภาคแสดงรูปแบบหนึ่งของเรื่องเล่า (narrative) (Crome and Williams ed., 2006: 118) ซึ่งมีบทบาทสองด้านที่ยอกย้อนกันเอง กล่าวคือ บทบาทของวรรณกรรมในการนำเอากรอบมโนทัศน์เกี่ยวกับ “ชีวิต” ที่เป็นผลผลิตตกทอดทางวัฒนธรรมจากรุ่นสู่รุ่นของคนในแต่ละสังคมมาเสนอ และบทบาทของวรรณกรรมในการเป็นฝ่ายหล่อหลอมมโนทัศน์เกี่ยวกับ “ชีวิต” ให้แก่คนในแต่ละสังคมเสียเอง (Crome and Williams ed., 2006: 114) บทบาทด้านหลังนี้จึงเผยให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างกรอบมโนทัศน์ “ชีวิต” ที่ผูกพันอย่างลึกซึ้งอยู่กับยุคสมัยทางปรัชญาความคิดว่าด้วยความจริงแท้เกี่ยวกับชีวิต กระทั่งการเปลี่ยนแปลงทางปรัชญาความคิดของยุคสมัยหนึ่งไปสู่อีกยุคสมัยใหม่หนึ่ง สามารถอาศัยวรรณกรรมเป็นเครื่องมือเพื่อการปลูกฝังมโนทัศน์เกี่ยวกับ “ชีวิต” ใหม่ให้กับผู้เสพวรรณกรรมในสังคมได้

ในวรรณกรรมยุคสมัยใหม่ซึ่งมุ่งนำเสนอว่าความจริงเป็นสิ่งที่มีอยู่แล้วอย่างเป็นธรรมชาติ และด้วยศักยภาพของมนุษย์จึงสามารถแสวงหาวิธีการอันหลากหลายเพื่อการเข้าถึงความจริงหนึ่งเดียว ประจักษ์ถึงภาพสมบูรณ์ของชีวิตในอุดมคติได้นั้น กลับกลายมาเป็นวรรณกรรมที่ปรัชญาหลังสมัยใหม่นิยม (Postmodernism) ทำการวิพากษ์ตอบโต้ ด้วยการอ้างถึงความจริงว่าเป็นเพียงสิ่งที่ถูกสถาปนาขึ้นโดยผู้ใช้อำนาจ ตามทัศนะเรื่องวาทกรรมเชิงอำนาจของ Michel Foucault เท่านั้น ทั้งยังสอดคล้องกับทัศนะของ Roland Barthes ที่ว่าด้วยการสื่อสารความหมายนัยประหวัด (connotative meaning) ของผู้สร้างสารด้วยความพยายามที่จะอำพรางให้เสมือนว่าเป็นความหมายนัยตรง (denotative meaning) (กาญจนา แก้วเทพ, 2548: 115-116) เพื่อกลบเกลื่อนเนื้อหาสารที่แฝงเร้นด้วยอัตวิสัยของตน ภาพความจริงซึ่งวรรณกรรมสมัยใหม่เสนอโดยเน้นถึงความเป็นปกติธรรมดานี้ จึงถูกปรัชญาหลังสมัยใหม่นิยมมองว่าเป็นการประกอบสร้างความจริงของวรรณกรรมสมัยใหม่ อันสืบเนื่องมาจากอุดมการณ์การเชิดชูอัตลักษณ์อันโดดเด่นและเหนือกว่าของ “ชาติ” และ “ชนชั้น” ของตน โดยกลวิธีการแบ่งแยก กีดกัน กดทับอัตลักษณ์ของ

ชาติและชนชั้นอื่นๆ ไม่ให้ปรากฏขึ้นมาในเรื่องเล่าหลักของสังคม (metanarrative / grand-narrative) หรือในที่นี้คือตัวบทวรรณกรรมสมัยใหม่เอง เพื่อเป็นการธำรงรักษาไว้ซึ่งอำนาจอยู่ในที ดังนั้น บทบาทของวรรณกรรมยุคหลังสมัยใหม่ (Postmodern Literature) ซึ่งเกิดขึ้นจากแนวความคิดวิพากษ์การประกอบสร้างความจริงแบบสมัยใหม่ตามปรัชญาหลังสมัยใหม่นิยม จึงมีการสื่อสารด้วยการปรับไปให้ความสำคัญกับการนำเสนอเรื่องเล่าจากภาคส่วนเล็กๆของสังคม (micronarrative) เพื่อเปิดพื้นที่ให้โอกาสกับความหลากหลายในสังคมได้แสดงตัว เป็นการลดทอนอำนาจของเรื่องเล่ากระแสหลัก ขณะเดียวกันก็ไม่ได้มีจุดมุ่งหมายเพื่อประกอบสร้างความจริงอื่นใดขึ้นใหม่ เรื่องเล่าซึ่งเปิดช่องให้กับความแตกต่างได้แสดงออกนี้ ไม่ได้สะท้อนถึงความพยายามที่จะแบ่งแยกทางสังคมดังเช่นในวรรณกรรมสมัยใหม่ ทว่า การนำเสนอความแตกต่างนั้นๆ มีจุดมุ่งหมายก็เพื่อบ่งนัยถึงสภาพที่อัตลักษณ์ของส่วนย่อยๆในทางสังคมมิอาจหลอมรวมเป็นเนื้อเดียวกันได้ และจากความแตกต่างจำนวนมหาศาลนี้เองที่พรมแดนของความเป็นชาติและชนชั้นถูกวรรณกรรมหลังสมัยใหม่ทำให้พร่าเลือนลงไปในสภาพสังคมแบบหลังสมัยใหม่ (Postmodernity) ที่ซึ่งคนในสังคมถูกกระแสบริโภคนิยมที่มาพร้อมกับโลกาภิวัตน์กลืนกินจนกระทั่งเผชิญหน้ากับปัญหาความแตกต่างระหว่างตนเองกับสังคมในระดับขั้นที่ลึกกว่าการจำแนกชาติหรือชนชั้นเสียแล้ว หากเป็นความรู้สึกแปลกแยกของอัตบุคคลผู้ตระหนักถึงภาวะจวนเจียนจะสูญเสียคุณค่าและความหมายไปจากชีวิตของตนเอง จึงต้องหันมาบริโภคสินค้าเพื่อหวังให้การบริโภคนั้นช่วยแสดงความหมายระบุตัวตนของตนเองขึ้นใหม่ (นิธิ เอียวศรีวงศ์, 2547: 75) อันเป็นลักษณะซึ่งงานวิจัยนี้ใช้คำว่า “วิกฤตอัตลักษณ์”

ในผลงานวรรณกรรม ทั้งประเภทนวนิยาย และเรื่องสั้น แทบทุกเรื่องของ *ฮารูกิ มูราคามิ* ดูเหมือนจะปรากฏเรื่องราว (Story) และแก่นเรื่อง (Theme) สอดคล้องกับเรื่องเล่าของวรรณกรรมหลังสมัยใหม่ และมีการสื่อสาร “วิกฤตอัตลักษณ์” ดังกล่าวนี้อย่างเด่นชัด ฮารูกิ มูราคามิ ได้นำเสนอภาพของคนญี่ปุ่นร่วมสมัยผ่านตัวละครเอก/ตัวเอก ซึ่งมักสร้างชุดวาทกรรมอธิบายถึงความแปลกแยกของตนเองออกจากกลุ่มสังคมที่ตนสังกัด มุ่งวิพากษ์ตนเองว่ามีลักษณะบกพร่องเว้าแหว่งทางอัตลักษณ์อยู่เสมอ จึงถูกสภาพแวดล้อมภายในเรื่องเล่าผลักดันให้ต้องกระทำการแสวงหาคุณค่าและความหมายในชีวิตของตนเอง หรือก็คือการสืบค้นลึกลงไปในภายในจิตสำนึกและจิตใต้สำนึกซึ่งจวนเจียนจะสูญหายในการดำรงอยู่ของอัตบุคคลท่ามกลางกระแสการเปลี่ยนแปลงทางสังคม แม้บทสรุปภารกิจการแสวงหาของตัวเอกมีอันต้องประสบความล้มเหลว หากทว่า ขั้นตอนของการแสวงหานั้นก็ไม่ได้ยุติลงเพียงเมื่อเรื่องเล่าในวรรณกรรมยุติ จึงเห็นได้ว่า

โครงเรื่องดังกล่าวนี้เป็นรูปแบบเรื่องเล่าสากลซึ่งผลิตสร้างขึ้นมาตอบรับกับปรัชญาหลังสมัยใหม่นิยมซึ่งไม่มีบทสรุปสมบูรณ์ให้แก่ภายหลังวิกฤตอัตลักษณ์ยุตินั่นเอง

นอกจากนี้ เรื่องเล่าในวรรณกรรมของ ฮารูกิ มูราคามิ ยังมีความน่าสนใจอีกประการหนึ่ง คือ ความเป็นวรรณกรรมญี่ปุ่น แม้ไม่ใช่ในทางวัฒนธรรม แต่ก็มีการปรากฏร่องรอยของประเด็นทางสังคมญี่ปุ่น รวมถึงสัญญะและการสื่อสารความหมายดังที่เคยถูกนำเสนอในวรรณกรรมญี่ปุ่นยุคก่อนหน้า*ให้เห็นอยู่บ้าง โดยอาจมีความแตกต่างกันไปในแง่ของการให้ความหมายใหม่ ดังเช่น การนำเสนอภาพสงครามแบบซ้ำแล้วซ้ำอีกในฐานะที่เป็นบทเรียนแห่งความผิดพลาดในอดีต ซึ่งเป็นเป้าหมายในการสื่อสารของวรรณกรรมญี่ปุ่นยุคหลังสงครามโลกครั้งที่สอง เพื่อวิพากษ์ลัทธิชาตินิยมแบบผิดๆที่ปลุกเร้าอุดมการณ์สละชีพเพื่อสงคราม อันส่งผลกระทบให้ครอบครัวแหลกสลายและทิ้งความบอบช้ำไว้ภายในจิตใจของคนญี่ปุ่นอย่างฝังรากลึก วรรณกรรมยุคนี้จึงสะท้อนภาพของตัวละครที่คับแค้นใจต่อความเป็นชาติที่พัฒนาขึ้นอย่างรวดเร็วของตนเอง แต่กลับละเลยการเยียวยาด้านจิตใจของคนในชาติอย่างสิ้นเชิง (นัยนา จิตรรังสรรค์, 2532: 208 ; พิสินี ฐิตวิริยะ, 2548: 155-186) ทว่า ในงานวรรณกรรมของ ฮารูกิ มูราคามิ ซึ่งมักมีการอ้างอิงถึงเหตุการณ์ในภาวะสงครามอยู่ประปราย กลับเป็นการมองความรุนแรงครั้งอดีตจากสายตาของคนที่นำตัวเองไปยืนอยู่ในวงนอก ไม่ว่าจะเป็นตัวละครหนุ่มสาวที่เรียนรู้เรื่องสงครามผ่านทางหนังสือนิยาย หรือจากคำบอกเล่าของตัวละครอื่นที่แม้เคยเข้าร่วมในสงครามมาก่อนแต่กลับไม่เคยเข้าใจถึงสภาวะแท้จริงของสงครามที่ตนเองเผชิญอยู่ในขณะนั้นเลย โดยเหตุที่วรรณกรรมของ ฮารูกิ มูราคามินำเอาเหตุการณ์สงครามมาใช้นี้ก็เพื่อจะวิพากษ์ในประเด็นของความขาด ความไม่รู้ เกี่ยวกับประวัติศาสตร์ของชาติตนเองเสียมากกว่า กล่าวคือ เมื่อภาพความรุนแรงดูคล้ายกับไม่ใช่เรื่องที่มีความเกี่ยวข้องกับตัวละครอีก จึงไม่มีความจำเป็นใดที่จะต้องจดจำ และความบอบช้ำทางจิตใจอันเป็นผลของสงครามก็อยู่ห่างเกินกว่าที่ตัวละครจะร่วมรู้สึก แต่ระยะห่างและช่วงที่ขาดหายไปนี้เองส่งผลทำให้วรรณกรรมของเขาสะท้อนความโหยหาต่ออัตลักษณ์ที่หลงเหลือเพียงบางเบาของคนในชาติญี่ปุ่นยุคปัจจุบันออกมา กระทั่งกลายเป็นความคลางแคลงใจต่อตัวตนไร้รากของปัจเจกผู้ดำรงอยู่สืบไปในระบบไร้ระเบียบของสังคมบริโภคนิยมเอง

---

* ยุคก่อนหน้า ในที่นี้หมายความถึง วรรณกรรมในยุคสมัยใหม่ของญี่ปุ่นที่เริ่มมีการวิพากษ์เรื่องสงครามและการเปิดประเทศเป็นแนวทางหลัก หรือเทียบได้กับยุคสมัยเมจิ (1868-1912) สมัยไทโช (1912-1925) และสมัยโชวะ (1926-1985) ส่วนวรรณกรรมของ ฮารูกิ มูราคามิ จัดเป็นวรรณกรรมร่วมสมัย ซึ่งเทียบได้กับสมัยเฮเซ (1989-ปัจจุบัน) ตามการแบ่งยุคสมัยของวรรณกรรมญี่ปุ่นโดย Susan J. Napier (1996)

ด้วยเจตนารมณ์ของ ฮารูกิ มูราคามิ ที่ต้องการเขียนวรรณกรรมเพื่อจะสื่อสารกับสังคมสากลได้ เขาจึงแสดงทัศนะต่อการใช้ภาษาในการประพันธ์วรรณกรรมไว้ว่า ควรใช้ภาษาญี่ปุ่นที่อ่านได้ง่ายแต่ทรงพลัง สามารถชักนำความรู้สึกของผู้อ่านให้คล้อยตามได้ ทั้งยังช่วยสร้างประสบการณ์พิเศษขึ้นในการรับรู้ที่เป็นส่วนตัวของผู้อ่านแต่ละคนกับหนังสือ (ปราย พันแสง, 2550: 212)

> *"ผมคิดว่าสิ่งที่พวกนักเขียนญี่ปุ่นรุ่นใหม่กำลังพยายามทำกันอยู่ก็คือการสร้างภาษาของพวกเราขึ้นใหม่ พวกเรานิยมชมชื่น ประทับใจความสวยงามและความนุ่มนวลหลักแหลมของภาษาที่คุณมิชิม่า*ใช้ แต่ทว่าวันคืนเหล่านั้นมันได้ผ่านไปแล้ว เราควรจะสร้างสรรค์สิ่งใหม่ๆขึ้นมา และสิ่งที่พวกเรากำลังทำอยู่ในฐานะนักเขียนร่วมรุ่น ก็คือพยายามฝ่าฟันสิ่งกีดขวางแห่งความแปลกแยกออกมาให้ได้ เพื่อว่าเราจะสามารถพูดกับส่วนอื่นๆที่เหลือของโลกด้วยภาษาของเราอีกครั้ง"*

เพื่อขจัดอุปสรรคที่เคยกีดกันผู้อ่านซึ่งไม่ใช่เจ้าของภาษาญี่ปุ่นออกเสียจากความเข้าใจเนื้อหาในวรรณกรรมญี่ปุ่นไป วรรณกรรมของ ฮารูกิ มูราคามิ จึงเขียนขึ้นด้วยภาษาญี่ปุ่นที่ไม่เน้นความสละสลวยหรือความเคร่งครัดต่อไวยากรณ์ของภาษานัก เพื่อให้ง่ายต่อการถอดความแปลงไปเป็นภาษาอื่นๆอย่างเปิดกว้าง ความหมายที่เคยหลอมรวมเป็นเนื้อเดียวกับไวยากรณ์ทางภาษาอันวิจิตรของญี่ปุ่นตามที่นักประพันธ์ชาวญี่ปุ่นรุ่นก่อนหน้า อาทิ เคนซาบุโร โอเอะ, ทานิซากิ จุนอิชิโร, ยูกิโอะ มิชิม่า ฯลฯ ยึดถืออย่างเคร่งครัดไม่มีอีกต่อไป ภาษาแบบ ฮารูกิ มูราคามิ นั้นสามารถให้ความหมายแบบใหม่ได้ครั้งแล้วครั้งเล่าในการอ่านของผู้อ่าน ไม่ว่าตัวภาษาเองจะมีรูปลักษณ์หน้าตาเป็นของชาติอื่นใดก็ตาม

โดยสถานภาพนักประพันธ์ของ ฮารูกิ มูราคามิ นั้น เขาได้รับฉายาว่าเป็น "นักเขียน postmodern ของญี่ปุ่น" (ไชยันต์ ไชยพร, 2550: 160) และได้รับการรับรองจากรางวัลวรรณกรรมระดับสากลมากมาย อาทิ รางวัลเกียรติยศ ฟรันซ์ คาฟคา ครั้งที่ 6 ปี 2006 มอบโดยสาธารณรัฐเชค, รางวัลเยรูซาเล็ม ปี 2009 มอบโดยประเทศอิสราเอล, รางวัล International Catalunya Prize ปี 2010 มอบโดยรัฐบาลแคว้นคาทาโลเนีย ประเทศสเปน เนื่องจาก

---

* ยูกิโอะ มิชิม่า นักเขียนวรรณกรรมญี่ปุ่นแนวขนบ

คณะกรรมการลงความเห็นว่า "*ผลงานของเขาก้าวข้ามสภาพแวดล้อมทางวัฒนธรรม และตัวเขาเองได้กลายเป็นบุคคลอ้างอิงในโลกวรรณกรรม*" (สำนักพิมพ์กำมะหยี่, 2554)

เมื่อพิจารณากระแสตอบรับจากภาคมวลชน ผลงานวรรณกรรมของ ฮารูกิ มูราคามิ ยังติดอันดับหนังสือขายดีในตลาดหนังสือถึงหลายต่อหลายเรื่องด้วยกัน จนอาจยกย่องให้เป็น "ศาสดาเบสต์เซลเลอร์"* จากสถิติยอดจำหน่ายหนังสือ *Norwegian Wood* (1987) ในต้นฉบับภาษาญี่ปุ่น ดูจะเป็นนวนิยายเรื่องแรกที่แนะนำชื่อ ฮารูกิ มูราคามิ ให้เป็นที่รู้จักในระดับชาติ โดยการก้าวเข้าสู่ตลาดมวลชน (pop culture) ของญี่ปุ่นได้สำเร็จ จากเดิมที่งานเขียนของเขาเคยเป็นที่นิยมในผู้อ่านเฉพาะกลุ่มเท่านั้น *Norwegian Wood* ซึ่งแท้จริงแล้วเป็นผลงานนวนิยายลำดับที่ห้าของเขา เปิดตัวในญี่ปุ่นด้วยยอดจำหน่ายสูงถึง 1 ล้านเล่มภายในระยะเวลาอันรวดเร็ว จวบจนถึงปัจจุบันยอดจำหน่ายรวมทั้งสิ้นกว่า 4 ล้านเล่ม วรรณกรรมของ ฮารูกิ มูราคามิ มีการแปลเป็นภาษาอื่นมากถึงกว่า 40 ภาษา (ปราย พันแสง, 2550: 49) ได้รับความสนใจอย่างท่วมท้นจากประเทศต่างๆ ทั้งในแถบเอเชีย อาทิ เกาหลี ฮ่องกง จีน ไทย ฯลฯ และประเทศในยุโรป อาทิ อิตาลี ฝรั่งเศส สวีเดน เชค เยอรมนี ฯลฯ รวมถึงประเทศรัสเซีย และอเมริกาด้วย กระแสตอบรับที่ดีจากผู้อ่านในหลากหลายประเทศทั่วโลกบ่งชี้ถึงการเป็นที่ยอมรับอย่างเป็นสากล

ผลงานนวนิยายเรื่องใหม่ล่าสุดของ ฮารูกิ มูราคามิ เรื่อง *1Q84* ซึ่งมีด้วยกันทั้งหมด 3 เล่มจบ เปิดตัวในต้นฉบับภาษาญี่ปุ่นกับสำนักพิมพ์ชินโชฉะ (Shinchosha) เมื่อเดือนพฤษภาคม 2009 โดยวางจำหน่ายเป็นชุดเล่ม 1-2 คู่กัน หนังสือจำนวน 100,000 ชุดแรกสามารถจำหน่ายหมดภายในเวลาเพียง 10 วัน ส่งผลให้มีการพิมพ์เพิ่มและขายได้นับล้านเล่ม ส่วน *1Q84* เล่ม 3 วางจำหน่ายในเดือนเมษายน 2010 มียอดพิมพ์ครั้งแรกสูงถึง 700,000 เล่ม (กรุงเทพธุรกิจออนไลน์, 2553) อันเนื่องจากปรากฏการณ์ความตื่นตัวของกลุ่มผู้อ่านชาวญี่ปุ่นจำนวนมากที่เฝ้ารอคอยหนังสือเล่มจบของนวนิยายเรื่องนี้ อีกทั้งบรรดาสื่อต่างๆทั้งในญี่ปุ่น และสื่อต่างชาติต่างให้ความสนใจ มีการเชิญนักวิจารณ์วรรณกรรมมาให้ความเห็นทั้งทางโทรทัศน์ หนังสือพิมพ์ นิตยสาร และเว็บไซต์ต่างๆมากมาย (กรุงเทพธุรกิจออนไลน์, 2553)

---

* ชื่อหนังสือรวบรวมบทความชุด Murakami Study (2550) ตีพิมพ์ครั้งแรกในคอลัมน์ 'ปราย พันแสง' นิตยสารมติชนสุดสัปดาห์ ฉบับที่ 1195-1232 ระหว่างวันที่ 11 กรกฎาคม 2546 – 26 มีนาคม 2547

วรรณกรรมของ ฮารูกิ มูราคามิ เผยแพร่ในประเทศไทยเป็นครั้งแรกในปี 2002 (พ.ศ. 2545) โดยสำนักพิมพ์แม่ไก่ขยัน มติชนหนุนหลัง ในสำนวนแปลของ นพดล เวชสวัสดิ์ จากต้นฉบับภาษาอังกฤษเป็นภาษาไทย มีหนังสือรวมเรื่องสั้นที่ตีพิมพ์กับสำนักพิมพ์กายมารุตในปี 2003 (พ.ศ. 2546) ปัจจุบันหนังสือเหล่านี้หาซื้อแทบไม่ได้ในท้องตลาดแล้ว สำนักพิมพ์กำมะหยี่จึงเตรียมแผนการขอลิขสิทธิ์งานเขียนครบชุดของ ฮารูกิ มูราคามิ มาตีพิมพ์ใหม่ โดยปัจจุบัน (มกราคม พ.ศ. 2555) ดำเนินการแปลและตีพิมพ์หมวดนวนิยายครบเรื่องแล้วทั้งสิ้น 6 เรื่อง หมวดรวมเรื่องสั้นแปลโดยกลุ่ม “แฟนมูราคามิรวมหัว”* จำนวน 3 ชุด หมวดสารคดีอีก 1 เรื่อง สำหรับนวนิยายเรื่องล่าสุด *1Q84* ซึ่งแปลจากต้นฉบับภาษาญี่ปุ่นได้วางจำหน่ายเล่ม 1 และ 2 แล้วในเดือนตุลาคม 2011 (พ.ศ. 2554) และสำนักพิมพ์กำมะหยี่มีกำหนดการวางจำหน่ายเล่ม 3 ในเดือนมีนาคม 2012 (พ.ศ. 2555) จึงเห็นถึงสัญญาณบางอย่างจากภาคผู้ขับเคลื่อนแวดวงวรรณกรรมของไทย ประกอบกับนักวิจารณ์วรรณกรรมของไทยทั้งมือสมัครเล่นและมืออาชีพต่างก็ให้ความสนใจเผยแพร่งานเขียนของนักเขียนชาวอาทิตย์อุทัยผู้นี้เพื่อสื่อสารกับกลุ่มผู้อ่านชาวไทยเช่นกัน ทั้งนี้ยังมีนักเขียนชาวไทยหลายคนที่เป็นแฟนหนังสือของ ฮารูกิ มูราคามิ อาทิ โตมร ศุขปรีชา, ดนัย คงสุวรรณ์, คมสัน นันทจิต, กิตติพงศ์ สนธิสัมพันธ์, นฆ ปักษนาวิน และนักเขียนแนวหลังสมัยใหม่ชาวไทยที่ได้รับแรงบันดาลใจจากงานเขียนของ ฮารูกิ มูราคามิ อาทิ อนุสรณ์ ติปยานนท์†, ปราบดา หยุ่น‡ รวมถึงกลุ่มแฟนคลับผู้ติดตามอ่านงานวรรณกรรมของ ฮารูกิ มูราคามิ ชาวไทยเองก็มีการติดต่อ พบปะสื่อสารกัน ผ่านชุมนุมออนไลน์ทั้งที่จัดตั้งขึ้นเองและจัดตั้งโดยสำนักพิมพ์กำมะหยี่

กล่าวได้ว่า วรรณกรรมของ ฮารูกิ มูราคามิ เป็นกรณีศึกษาของวรรณกรรมหลังสมัยใหม่ที่มีบทบาทสะท้อนและขณะเดียวกันก็หล่อหลอมกรอบมโนทัศน์ “ชีวิต” เรื่องตัวตนแห่งความแปลก

---

* กลุ่มนักเขียนและนักแปลที่รวมตัวกันเฉพาะกิจ ภายใต้โครงการแปลเรื่องสั้นของ ฮารูกิ มูราคามิ สำหรับจัดทำรวมเล่มเรื่องสั้นของสำนักพิมพ์กำมะหยี่ เรื่อง “เส้นแสงที่สูญหาย เราร้องไห้เงียบงัน” ผู้แปล: ปาลิดา พิมพะกร, วิวัฒน์ เลิศวิวัฒน์วงศา, ธนรรถวร จตุรงควาณิช, มัทนา จาตุรแสงไพโรจน์, โตมร ศุขปรีชา เรื่อง “คำสาปร้านเบเกอรี่” ผู้แปล: วชิรา, นาลันทา คุปต์, ไกรวุฒิ จุลพงศธร, จินนี่ สาระโกเศศ, สิงห์ สุวรรณกิจ, อนุสรณ์ ติปยานนท์ และเรื่อง “ปีศาจแห่งเล็กซิงตัน” ผู้แปล: ธนพล เศตะพราหมณ์, ยอดมนุษย์หญิง, ดนัย คงสุวรรณ์, คมสัน นันทจิต, กิตติพงศ์ สนธิสัมพันธ์, ปราบดา หยุ่น, นฆ ปักษนาวิน

† นักเขียนเรื่องสั้นแนวหลังสมัยใหม่ผู้ได้รับฉายา “มูราคามิเมืองไทย” (บุญชิต ฟักมี, 2554 ; ไอแอมวิกเตอร์, 2553)

‡ นักเขียนวรรณกรรมหลังสมัยใหม่ เคยออกหนังสือในชื่อ “เขียนถึงญี่ปุ่น” ซึ่งกล่าวถึงฮารูกิ มูราคามิ ในมุมมองนักอ่านชาวไทย (ขอบกวนทั้งชุดนอน, 2551) และเป็นนักเขียนที่มีผู้ให้ความเห็นว่ามีผลงานเขียนคล้ายคลึงงานของ ฮารูกิ มูราคามิ (เว็บบอร์ดทีวีบูรพา จำกัด, 2553 ; หมอเมฆ, 2553 ; บอยด์ชาน, 2551)

แยกที่กำลังเป็นภาวะความรู้สึกร่วมของปัจเจกชนในยุคร่วมสมัย โดยการสื่อสารเรื่อง “วิกฤตอัตลักษณ์” ผ่านการเล่าเรื่องในวรรณกรรมของเขานี้ เป็นปรากฏการณ์หนึ่งของวรรณกรรมญี่ปุ่นที่สามารถก้าวข้ามพรมแดนทางภาษาและวัฒนธรรม สามารถสื่อสารกับสังคมสากลได้เป็นผลสำเร็จ ดังเห็นได้จากความนิยมชมชอบของกลุ่มนักอ่านหลากชาติหลายภาษา และกระทั่งสถาบันพิจารณารางวัลวรรณกรรมในระดับสากลต่างก็ยอมรับว่านักประพันธ์นาม ฮารูกิ มูราคามิ ผู้นี้ได้กลายเป็น “*บุคคลอ้างอิงในโลกวรรณกรรม*” ของยุคสมัยเสียแล้ว จึงไม่น่าแปลกใจเลยที่การเผยแพร่วรรณกรรมของ ฮารูกิ มูราคามิ สู่กลุ่มนักอ่านชาวไทยจะได้รับการตอบรับเป็นอย่างดี ทั้งนี้เมื่อมองแนวทางการเล่าเรื่องของกลุ่มนักเขียนเรื่องสั้นแนวหลังสมัยใหม่ชาวไทยนับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2545 ที่รวมเรื่องสั้นชุด *ความน่าจะเป็น* ของ ปราบดา หยุ่น ได้รับรางวัลซีไรต์ในฐานะงานเขียนแนวหลังสมัยใหม่ที่ชัดเจนที่สุดในยุคร่วมสมัยของไทยเป็นต้นมา (รื่นฤทัย สัจจพันธุ์, 2547: 690) จนถึงภาพรวมของเรื่องสั้นที่ส่งเข้าประกวดรางวัลซีไรต์ประจำปี พ.ศ. 2551 ในความเห็นของ รศ.ยุรฉัตร บุญสนิท (2551 อ้างถึงใน นิรันดร์ศักดิ์ บุญจันทร์, 2551) ประธานคณะกรรมการคัดเลือก “นำเสนอวิถีชีวิตของคนในลักษณะที่เป็นปัจเจก วัตถุสิ่งของย่อยที่สัมพันธ์กับคน ลงไปถึงรายละเอียดของอารมณ์มนุษย์ภายหลังเผชิญความโศกเศร้าและหายนะ เป็นภาพฟ้องความพิกลพิการของสังคมร่วมสมัย เห็นความรู้สึกโดดเดี่ยวของมนุษย์ นักเขียนส่วนใหญ่มีความเห็นร่วมกันในเรื่องระบบทุนนิยมว่าเป็นสาเหตุสำคัญ” จะเห็นได้ว่ากระแสนิยมหนึ่งที่กลุ่มนักเขียนแนวหลังสมัยใหม่ของนำมาใช้ในการเล่าเรื่องคือ การสื่อสาร “วิกฤตอัตลักษณ์”

การวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยจะศึกษาในสองประเด็นหลัก คือ ศึกษารูปลักษณ์และการเล่าเรื่องเพื่อสื่อสาร “วิกฤตอัตลักษณ์” จากวรรณกรรมประเภทนวนิยายของ ฮารูกิ มูราคามิ ร่วมกับการศึกษาสหบทการสื่อสาร "วิกฤตอัตลักษณ์" ระหว่างนวนิยายของ ฮารูกิ มูราคามิ กับเรื่องสั้นแนวหลังสมัยใหม่ของนักเขียนชาวไทย

ปัญหานำวิจัย

1. นวนิยายของ ฮารูกิ มูราคามิ มีรูปลักษณ์ในการเล่าเรื่องอย่างไร
2. นวนิยายของ ฮารูกิ มูราคามิ มีการเล่าเรื่องเพื่อสื่อสาร “วิกฤตอัตลักษณ์” อย่างไร
3. เรื่องสั้นแนวหลังสมัยใหม่ของนักเขียนชาวไทยมีการสื่อสาร “วิกฤตอัตลักษณ์” ในลักษณะที่เป็นสหบทร่วมกับนวนิยายของ ฮารูกิ มูราคามิ หรือไม่อย่างไร

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษารูปลักษณ์การเล่าเรื่องในนวนิยายของ ฮารูกิ มูราคามิ
2. เพื่อศึกษาการเล่าเรื่องเพื่อสื่อสาร “วิกฤตอัตลักษณ์” ในนวนิยายของ ฮารูกิ มูราคามิ
3. เพื่อศึกษาสหบทการสื่อสาร “วิกฤตอัตลักษณ์” ระหว่างนวนิยายของ ฮารูกิ มูราคามิ กับเรื่องสั้นแนวหลังสมัยใหม่ของกลุ่มนักเขียนชาวไทย

ขอบเขตของการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ศึกษาเฉพาะผลงานวรรณกรรมประเภทนวนิยายของ ฮารูกิ มูราคามิ ที่มีการแปลและตีพิมพ์เป็นฉบับภาษาไทยครบเรื่องแล้วภายในปี พ.ศ. 2554 จำนวน 10 เรื่อง ดังนี้

1. *สดับลมขับขาน* (พ.ศ. 2545) จากเรื่อง Hear the Wind Sing (1979)
   แปลโดย นพดล เวชสวัสดิ์ สำนักพิมพ์แม่ไก่ขยัน
2. *พินบอล,1973* (พ.ศ. 2545) จากเรื่อง Pinball, 1973 (1980)
   แปลโดย นพดล เวชสวัสดิ์ สำนักพิมพ์แม่ไก่ขยัน
3. *แกะรอยแกะดาว* (พ.ศ. 2551) จากเรื่อง A Wild Sheep Chase (1982)
   แปลโดย นพดล เวชสวัสดิ์ สำนักพิมพ์กำมะหยี่
4. *แดนฝันปลายขอบฟ้า* (พ.ศ. 2547) จากเรื่อง Hard-Boiled Wonderland and the End of the World (1985) แปลโดย นพดล เวชสวัสดิ์ สำนักพิมพ์แม่ไก่ขยัน
5. *ด้วยรัก ความตาย และหัวใจสลาย* (พ.ศ. 2551) จากเรื่อง Norwegian Wood (1987)
   แปลโดย นพดล เวชสวัสดิ์ สำนักพิมพ์กำมะหยี่
6. *เริงระบำแดนสนธยา* (พ.ศ. 2547) จากเรื่อง Dance Dance Dance (1988)
   แปลโดย นพดล เวชสวัสดิ์ สำนักพิมพ์แม่ไก่ขยัน
7. *การปรากฏตัวของหญิงสาวในคืนฝนตก* (พ.ศ. 2554) จากเรื่อง South of the Border, West of the Sun (1992) แปลโดย โตมร ศุขปรีชา สำนักพิมพ์กำมะหยี่
8. *บันทึกนกไขลาน* (พ.ศ. 2549) จากเรื่อง The Wind-Up Bird Chronicle (1992-1995)
   แปลโดย นพดล เวชสวัสดิ์ สำนักพิมพ์แม่ไก่ขยัน
9. *คาฟกา วิหาร นาคาตะ* (พ.ศ. 2549) จากเรื่อง Kafka on the Shore (2002)
   แปลโดย นพดล เวชสวัสดิ์ สำนักพิมพ์แม่ไก่ขยัน

10. *ราตรีมหัศจรรย์* (พ.ศ. 2551) จากเรื่อง After Dark (2004)
แปลโดย นพดล เวชสวัสดิ์ สำนักพิมพ์กำมะหยี่

ร่วมกับการศึกษาวรรณกรรมประเภทเรื่องสั้นแนวหลังสมัยใหม่จากนักเขียนชาวไทยที่เคยมีรายชื่อเข้าชิงรอบสุดท้ายรางวัลซีไรต์ ปี พ.ศ. 2545, 2551, 2554 และมีการสื่อสาร “วิกฤตอัตลักษณ์” เป็นแก่นเรื่องหลักในงานเขียน เฉพาะเรื่องที่มีการตีพิมพ์แบบรวมเล่มภายใต้ชื่อผู้เขียนเดียวกันครั้งแรกในช่วงปี พ.ศ. 2545-2554 ดังนี้

1. เรื่องสั้นเขียนโดย อนุสรณ์ ติปยานนท์ จำนวน 19 เรื่อง จากรวมเรื่องสั้นชุด *ลอนดอนกับความลับในรอยจูบ* (พ.ศ. 2547) สำนักพิมพ์เคหวัตถุ, รวมเรื่องสั้นชุด *H2O ปรากฏการณ์แตกตัวของน้ำบนแผ่นกระดาษ* (พ.ศ. 2548) สุดสัปดาห์สำนักพิมพ์, รวมเรื่องสั้นชุด *เคหวัตถุ* (พ.ศ. 2550) สำนักพิมพ์เคหวัตถุ และรวมเรื่องสั้นชุด *นิมิตต์วิกาล* (พ.ศ. 2554) สำนักพิมพ์เคหวัตถุ

2. เรื่องสั้นเขียนโดย ปราบดา หยุ่น จำนวน 13 เรื่อง จากรวมเรื่องสั้นชุด *กระทบไหล่เขา* (พ.ศ. 2547) สำนักพิมพ์ระหว่างบรรทัด, *นอนใต้ละอองหนาว* (พ.ศ. 2549) สำนักหนังสือไต้ฝุ่น, *แสงสลาย* (พ.ศ. 2552) สำนักหนังสือไต้ฝุ่น และรวมเรื่องสั้นชุด *ดาวดึกดำบรรพ์* (พ.ศ. 2554) สำนักหนังสือไต้ฝุ่น

3. เรื่องสั้นเขียนโดย ฟ้า พูลวรลักษณ์ จำนวน 10 เรื่อง จากรวมเรื่องสั้นชุด *7 เรื่องสั้นของฟ้า* (พ.ศ. 2553) สำนักพิมพ์ใบไม้สีเขียว (ตีพิมพ์ครั้งแรก พ.ศ. 2547 สำนักพิมพ์ a book) และรวมเรื่องสั้นชุด *24 เรื่องสั้นของฟ้า* (พ.ศ. 2553) สำนักพิมพ์ใบไม้สีเขียว

คำจำกัดความที่ใช้ในการวิจัย

วรรณกรรมหลังสมัยใหม่ หรือ *วรรณกรรมโพสต์โมเดิร์น* หมายถึง เรื่องแต่งหรือเรื่องเล่าที่ผู้ประพันธ์อาศัยแนวความคิดของปรัชญาหลังสมัยใหม่นิยมมาใช้ในการสร้างสรรค์ หรือเป็นเรื่องที่สามารถนำเอาปรัชญาหลังสมัยใหม่นิยมมาใช้อธิบายรูปแบบและเนื้อหาของการสร้างสรรค์เรื่องเล่านั้นได้

ร่วมสมัย หมายถึง ยุคหลังสมัยใหม่ที่มาพร้อมกับปรัชญาหลังสมัยใหม่นิยมในศตวรรษที่ 21 ซึ่งมีแนวความคิดวิพากษ์ปรัชญาสมัยใหม่นิยม ซึ่งในงานวิจัยนี้นำมาใช้เรียกยุคของวรรณกรรมหลังสมัยใหม่ และหมายรวมถึงกลุ่มผู้ประพันธ์และผู้อ่านวรรณกรรมหลังสมัยใหม่ด้วย

ตัวตน หมายถึง สำนึกในความเป็น บุคคล ซึ่งสามารถเป็นผู้กระทำการต่างๆ สามารถรับรู้ทางปัญญาและอารมณ์ได้

อัตบุคคล หมายถึง บุคคลที่ถูกนิยามว่าเป็นประเภทใดประเภทหนึ่ง มีลักษณะหนึ่งๆ สัมพันธ์กับสังคมวัฒนธรรมที่บุคคลนั้นสังกัดอยู่

อัตลักษณ์ หมายถึง คำนิยามเกี่ยวกับตนเอง เป็นการตอบคำถามว่า เราคือใคร จัดอยู่ในประเภทใด มีลักษณะเป็นอย่างไร โดยลักษณะดังกล่าวนี้มีความผูกพันลึกซึ้งอยู่กับ *จิตสำนึก* และ *จิตใต้สำนึก*

วิกฤตอัตลักษณ์ หมายถึง ห้วงแห่งการเปลี่ยนแปลงทางอัตลักษณ์ ซึ่งยังให้เกิดความรู้สึกสับสนแก่อัตบุคคลในสังคมหลังสมัยใหม่ ไม่อาจระบุอัตลักษณ์ที่แท้จริงของตนได้ ซึ่งในงานวิจัยนี้สื่อความถึง *อัตลักษณ์แบบหลังสมัยใหม่* หรือ อัตลักษณ์ตามนิยามของแนวความคิดหลังสมัยใหม่นิยม

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. เพื่อเป็นองค์ความรู้เรื่องการสื่อสาร “วิกฤตอัตลักษณ์” โดยผ่านรูปแบบและกลวิธีสร้างสรรค์เรื่องเล่าในวรรณกรรมแนวหลังสมัยใหม่ ซึ่งเป็นกระแสนิยมที่ปรากฏในงานวรรณกรรมตะวันออกในระดับสากล และในงานวรรณกรรมของนักประพันธ์ชาวไทยยุคร่วมสมัย
2. เพื่อเป็นฐานต่อยอดในการศึกษาการสื่อสารของวรรณกรรมแนวหลังสมัยใหม่ในประเด็นอื่นๆต่อไป หรือการศึกษาการสื่อสาร “วิกฤตอัตลักษณ์” ในสื่อจินตคดีหลังสมัยใหม่ประเภทอื่นๆ
3. เพื่อให้นักประพันธ์สามารถนำรูปลักษณ์การเล่าเรื่องในวรรณกรรมของ ฮารูกิ มูราคามิ ซึ่งมีลักษณะอันโดดเด่น เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว และมีสุนทรียภาพไปประยุกต์ใช้เป็นแนวทางสำหรับสร้างสรรค์วรรณกรรมได้
4. เพื่อเป็นแนวทางสำหรับนักบันเทิงคดีนำไปเอาองค์ความรู้เรื่องการสื่อสาร “วิกฤตอัตลักษณ์” นี้ไปประยุกต์ใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานผ่านทางสื่อประเภทอื่นๆต่อไป

บทที่ 2
แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

งานวิจัยเรื่อง การสื่อสาร “วิกฤตอัตลักษณ์” ในนวนิยายของ ฮารูกิ มูราคามิ และเรื่องสั้นแนวหลังสมัยใหม่ของไทย ได้นำแนวคิด ทฤษฎี มาใช้เป็นแนวทางในการวิเคราะห์ ดังนี้

1. แนวคิดเกี่ยวกับวรรณกรรมญี่ปุ่นยุคหลังสงครามโลกครั้งที่สอง
2. แนวคิดรูปลักษณ์นิยมกับการศึกษาเรื่องเล่า
3. แนวคิดหลังสมัยใหม่นิยมกับการประกอบสร้างอัตลักษณ์
4. แนวคิดการเล่าเรื่องในวรรณกรรมหลังสมัยใหม่
5. แนวคิดเรื่องสหบทกับการศึกษาวรรณกรรม
6. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

1. แนวคิดเกี่ยวกับวรรณกรรมญี่ปุ่นยุคหลังสงครามโลกครั้งที่สอง

วรรณกรรมญี่ปุ่นที่จัดว่าอยู่ในยุคหลังสงครามโลกครั้งที่สอง ถึงแม้จะยังไม่มีการตกลงระบุขอบเขตกันอย่างแน่ชัด แต่นักวรรณกรรมญี่ปุ่นบางคนเห็นว่าควรจะหมายถึงวรรณกรรมที่แต่งขึ้นในช่วงไม่กี่ปีภายหลังสงครามยุติ* เพราะงานเขียนเหล่านั้นได้สะท้อนสภาพชีวิตผู้คน ค่านิยม สภาพสังคม ที่ได้รับผลกระทบจากสงครามโลกครั้งที่สองโดยตรง ร่วมกับการเปลี่ยนแปลงประเทศจากระบอบจักรพรรดิ์เป็นเสรีนิยมประชาธิปไตยอย่างรวดเร็ว ทำให้ระบบทุนนิยมไหลทะลักเข้ามาสู่ญี่ปุ่น ในสภาวะที่สภาพจิตใจของชาวญี่ปุ่นจำนวนมากเองยังรู้สึกบอบช้ำอย่างสาหัส

อาทร ฟุ้งธรรมสาร (2528) ได้จำแนกทิศทางวรรณกรรมญี่ปุ่นยุคหลังสงครามโลกครั้งที่สองตามลำดับการเข้ามามีบทบาทของกลุ่มนักประพันธ์ เป็น 6 กลุ่ม ดังต่อไปนี้

1.1 กลุ่มนักประพันธ์อาวุโส หรือกลุ่มนักประพันธ์มือเก่า (Taika no Fukkatsu) เป็นกลุ่มนักประพันธ์ที่เคยมีผลงานและมีชื่อเสียงมาตั้งแต่ยุคก่อนสงครามแล้ว นักประพันธ์กลุ่มนี้

---

* วรรณกรรมญี่ปุ่นยุคหลังสงครามโลกครั้งที่สอง รวมอยู่ในวรรณกรรมญี่ปุ่นยุคโชวะ (1926-1989) จัดว่าเป็นวรรณกรรมยุคสมัยใหม่ยุคสุดท้าย ก่อนเปลี่ยนสู่วรรณกรรมร่วมสมัยในยุคเฮเซ

ไม่ได้มีการรวมกลุ่มกันเพื่อสร้างงานวรรณกรรมแต่อย่างใด หากเป็นการเขียนวรรณกรรมในลักษณะแยกเดี่ยว ตัวใครตัวมัน ยึดตามอุดมการณ์ของตนเอง ซึ่งมีเนื้อหาวิพากษ์วรรณกรรมที่ได้รับการตีพิมพ์ในช่วงสงครามว่า การเสนอเนื้อหาการปลุกปั่นเพื่อนร่วมชาติให้ไปรบเพื่อจะตายในสงคราม สละชีพเพื่อชาตินั้น เป็นแนวความคิดที่ไม่ถูกต้อง อีกทั้งยังแสดงความไม่พอใจที่สงครามได้นำมาซึ่งการถูกลิดรอนสิทธิเสรีภาพของความคิดที่แตกต่าง อาทิ นาโอย่า ชิงะ "*พระจันทร์สีเทา*" (1946), ฮาคุโจ มาซามุเนะ "*ภัยสงคราม*" (1946), สุนาริ คาวาบาตะ "*นกกระเรียนพันตัว*" (1949), ทานิซากิ จุนอิชิโร "*พี่น้องมากี่โอะคะ*" (1943-1948) ฯลฯ

1.2 กลุ่มนักประพันธ์ Decadence หรือกลุ่มมองโลกในแง่ร้าย (Buraiha) เป็นกลุ่มนักประพันธ์ที่เขียนงานวรรณกรรมขึ้นจากแนวคิดร่วมของกลุ่ม ซึ่งแสดงบทบาทในการท้าทายประนามกฎเกณฑ์ ขนบธรรมเนียมของสังคมว่าไม่สามารถนำไปสู่ชีวิตที่พึงปรารถนาได้ ในขณะเดียวกันกลุ่มก็ไม่มีการเสนอแนวทางแก้ไขหรือทางออกที่ดีกว่าด้วย ดังนั้น วรรณกรรมของกลุ่มนี้จึงสะท้อนให้เห็นถึงความสิ้นหวังของสังคมเมื่อสงครามยุติ และคนญี่ปุ่นขาดไร้ที่พึ่ง อาทิ อังโงะ ซากางุชิ "*ทฤษฎีแห่งการตกต่ำ*" "*ปัญญาอ่อน*" (1906-1955), โอซามุ ดาไซ "*ตะวันลับ*" (1947) "*สิ้นความเป็นคน*" (1948) ฯลฯ

1.3 กลุ่มนักประพันธ์หน้าใหม่กลุ่มที่ 1 หรือ กลุ่มวรรณกรรมญี่ปุ่นใหม่ (Shin Nihon Bungakukai) ก่อตั้งโดยนักประพันธ์และนักการเมืองใต้ดินที่เคยฝักใฝ่ลัทธิคอมมิวนิสต์ บางคนก็เคยเป็นนักประพันธ์ในกลุ่ม "วรรณกรรมชนชั้นกรรมาชีพ"* เมื่อก่อตั้งกลุ่มขึ้นมาใหม่นี้แม้จะคงแนวคิดสร้างวรรณกรรมเพื่อชนชั้นกรรมาชีพไว้ แต่ก็ปรับทัศนะไปในทางประชาธิปไตยมากขึ้นกว่าก่อน แต่โดยภาพรวมยังคงเป็นวรรณกรรมที่แสดงความเห็นวิพากษ์การเมือง รวมถึงการย้อนกลับสู่อดีตเพื่อวิพากษ์กลุ่มแปรพักตร์เปลี่ยนอุดมการณ์ทางการเมืองว่าแม้จะเป็นทางออกเพื่อรักษาชีวิตรอด แต่ก็ทิ้งความรู้สึกผิดตกค้างไว้ภายในใจด้วย อาทิ ชิเงะฮารุ นากาโน "*เหล้า 5 ถ้วย*" (1947) "*เพลงอำลา*" (1939) "*จิตวิญญาณ*" (1954), ยูริโกะ มิราโมโต้ "*ป้ายบอกทาง*" (1947) ฯลฯ

1.4 กลุ่มนักประพันธ์หน้าใหม่กลุ่มที่ 2 หรือ กลุ่มวรรณกรรมสมัยใหม่ (Kindai Bungaku) เป็นกลุ่มนักประพันธ์ที่ได้รับอิทธิพลสืบต่อมาจากกลุ่ม "วรรณกรรมชนชั้นกรรมาชีพ"

---

* กลุ่มนักประพันธ์วรรณกรรมชนชั้นกรรมาชีพ เคยมีบทบาทในช่วง 1915-1936 ซึ่งถูกปราบปรามและได้สลายตัวไปในสมัยสงคราม เป็นกลุ่มที่ผูกแนวคิดของคอมมิวนิสต์เข้ากับงานวรรณกรรม (อาทร ฟุ้งธรรมสาร, 2528 : 18)

เช่นเดียวกัน แต่มีความคิดเห็นแบบใหม่ว่า วรรณกรรมเป็นเรื่องของปัจเจกบุคคล ควรปลอดจากอิทธิพลภายนอก โดยเฉพาะอิทธิพลทางการเมือง หรือก็คือวรรณกรรมควรมุ่งนำเสนอในเชิงศิลปะสะท้อนภาพภายในจิตใจของมนุษย์ภายหลังเผชิญสภาวะอันเลวร้ายมากกว่าต้องการนำเสนอภาพของระบบอำนาจในสังคม จึงมีการนำเสนอในแนวเหนือจริงค่อนข้างมาก อาทิ ฮิโรชิ โนม่า “*ภาพมืด*” (1946) “*จันทร์แดงบนใบหน้า*” (1947), อูเมซากิ ฮารุโอะ “*เกาะซากุระ*” (1946), โชเฮอิ โอโอกะ “*บันทึกของเชลยศึก*” (1946) *“ไฟลามทุ่ง”* (1951), ยูกิโอะ มิชิม่า “*คำสารภาพของหน้ากาก*” “*คินคาคุจิ*” (1956), อาเบะ โคโบ “*กำแพง*” (1951) “*สตรีบนเนินทราย*” (1962) ฯลฯ

1.5 กลุ่มนักประพันธ์หน้าใหม่กลุ่มที่ 3 (Daisan no Shinjin) โดยภาพรวมนักประพันธ์กลุ่มนี้ไม่มีลักษณะเฉพาะเป็นพิเศษ แต่เขียนงานออกมาในช่วงหลังกลุ่มนักประพันธ์หน้าใหม่กลุ่มที่ 1 และ 2 คือในช่วงปี 1951-1955 จึงจัดรวมไว้ด้วยกัน อาทิ โชทาโร ยาสุโอกะ “*ความสุขอัปยศ*” (1953) “*ทัศนียภาพชายหาด*” (1960), จุนโนะสุเกะ โยชิยูกิ “*ห่าฝน*” (1954) ฯลฯ

1.6 ยุคหลังกลุ่มนักประพันธ์หน้าใหม่กลุ่มที่ 3 เป็นช่วงที่คนในสังคมญี่ปุ่นเริ่มไม่ตระหนักถึงความสูญเสียจากสงคราม ร่องรอยจากสงครามถูกบูรณะจนแทบไม่เหลือให้เห็นแล้ว เนื่องจากเป็นระยะเวลาทิ้งช่วงห่างนานกว่าสิบปี อุดมการณ์ต่างๆอ่อนกำลังลง เศรษฐกิจขยายตัวรวดเร็ว วรรณกรรมจึงสะท้อนภาพปัญหาทางสังคมรูปแบบใหม่ๆที่ส่งผลกระทบต่อจิตใจคนญี่ปุ่นที่ปรับตัวตามไม่ทันเศรษฐกิจ ลดทอนคุณค่าทางจิตใจความเป็นมนุษย์ลงไป จิตสำนึกน้อยลง เช่น ปัญหาคนชรา ปัญหาความไม่สอดคล้องของบทบาทของสมาชิกในครอบครัว ปัญหาสิ่งแวดล้อมเป็นพิษ อาทิ ชินทาโร อิชิฮาร่า “*ฤดูแห่งความรุนแรง*” (1955), ชิชิโร ฟูกาซาว่า “*สุดทางที่นารายาม่า*” (1956), เคนซาบุโร่ โอเอะ “*งานประหลาด*” (1957) “*ตายฟุ่มเฟือย*” (1957) ฯลฯ

แนวคิดนี้แสดงให้เห็นถึงแนวทางการสร้างสรรค์วรรณกรรมของญี่ปุ่นในยุคภายหลังสงครามโลกครั้งที่สอง ที่บรรดาผู้ประพันธ์ต่างมุ่งให้ความสำคัญต่อการสะท้อนภาพความเป็นญี่ปุ่นลงสู่วรรณกรรมเป็นหลัก ผ่านการหยิบยกปัญหาความเสื่อมทางศีลธรรมในจิตใจของคนซึ่งขัดแย้งกับการพัฒนาอย่างก้าวกระโดดของประเทศมานำเสนอ มุมมองของนักประพันธ์ยุคนี้ล้วนแล้วแต่วิพากษ์สังคมญี่ปุ่นในแง่ที่บีบคั้นคนในสังคมให้เกิดความรู้สึกบอบช้ำทางจิตใจ เนื่องจากไม่อาจปรับตัวตามบทบาทใหม่ที่ระบบสังคมตีกรอบให้สวมได้ทัน วรรณกรรมจึงสะท้อนอุดมการณ์ของการเรียกร้องเสรีภาพให้กับคนญี่ปุ่นได้หลุดพ้นจากความเป็นทาสของระบบสังคม ซึ่งเมื่อนำมา

เปรียบเทียบกับแนวทางการสร้างสรรค์วรรณกรรมของ ฮารูกิ มูราคามิ ที่เกิดขึ้นในภายหลัง และถือเป็นจุดเริ่มแรกของยุควรรณกรรมหลังสมัยใหม่ของญี่ปุ่น จะพบว่าวรรณกรรมของเขาสื่อสารกับคนญี่ปุ่นในยุคร่วมสมัยผู้ไม่ได้รู้สึกอึดอัดขัดข้องใจกับบทบาทของตนเองอีกต่อไปแล้ว ในทางตรงกันข้ามคนญี่ปุ่นร่วมสมัยกลับรู้สึกพึงพอใจกับบทบาทซึ่งเปี่ยมด้วยเสรีภาพของตนเองในสังคมเสียด้วยซ้ำ วรรณกรรมของ ฮารูกิ มูราคามิ จึงปรับไปที่การวิพากษ์ภาวะดื่มด่ำในเสรีภาพของคนญี่ปุ่นยุคร่วมสมัย ซึ่งเป็นภาวะการรับรู้เดียวกันของปัจเจกชนในสังคมสากล ว่ายังคงไม่ใช่ความเสรีที่แท้จริง อนึ่ง แนวคิดนี้จะนำมาใช้ในการศึกษาการสืบทอดของแนวคิด ความเชื่อ และสัญญะที่เคยปรากฏในวรรณกรรมญี่ปุ่นยุคหลังสงครามโลกครั้งที่สอง มาสู่การเล่าเรื่องในวรรณกรรมของ ฮารูกิ มูราคามิ ในลักษณะที่มีการหยิบยืมมาเพื่อสร้างความหมายใหม่ด้วย

2. แนวคิดรูปลักษณ์นิยมกับการศึกษาเรื่องเล่า

รูปลักษณ์นิยม (Formalism) เป็นแนวทางหนึ่งในการวิจารณ์ศิลปะที่ก่อตัวขึ้นมาในช่วงต้นคริสตศตวรรษที่ 20 มีอีกชื่อเรียกหนึ่งคือ นววิจารณ์/การวิจารณ์แนวใหม่ (New Criticism) อันสืบเนื่องมาจากทัศนะของรูปลักษณ์นิยมที่เห็นขัดแย้งและต้องการเข้ามาแทนที่การวิจารณ์ศิลปะในแนวเก่า หรือก็คือ แนวปฏิฐานนิยม ที่สนใจสิ่งที่อยู่ภายนอกตัวบท อาทิ บริบทด้านประวัติศาสตร์ สังคมวัฒนธรรม และด้านชีวประวัติของผู้สร้างงาน ในฐานะที่เป็นปัจจัยสำคัญสู่การผลิตสร้างความหมายของตัวบท อีกทั้งรูปลักษณ์นิยมยังเห็นแย้งต่อการวิจารณ์ศิลปะแนวประพันธกร ซึ่งทุ่มความสนใจไปที่อัจฉริยภาพของศิลปินผู้สร้างสรรค์ผลงานมากกว่าจะสนใจความมีสุนทรียภาพของตัวบทเอง รูปลักษณ์นิยมจึงเสนอให้การวิจารณ์ศิลปะปรับความสนใจมาที่ตัวบท (text) เป็นศูนย์กลาง

ทั้งนี้ รูปลักษณ์นิยม แตกต่างไปจากการวิเคราะห์ตัวบทแบบแยกส่วนระหว่าง “รูปแบบ” (form) และ “เนื้อหา” (content) ออกจากกัน กล่าวคือ แนวคิดรูปลักษณ์นิยมเชื่อว่า “แก่นสาระ” (Theme) ของตัวบทที่เป็นศิลปะนั้น ต้องมองรวมเป็นหนึ่งเดียว และองค์รวมดังกล่าวนี้เองคือแบบแผนการประกอบสร้างทุกสิ่งภายในตัวบทนั้น รวมเรียกได้ว่า “รูปลักษณ์” (morphology) อันหมายความถึง มิติทุกด้าน ทุกองค์ประกอบ และทุกส่วนของงาน ซึ่งดำรงอยู่ในฐานะที่เป็นความสัมพันธ์ซึ่งกันและกันระหว่างองค์ประกอบต่างๆ ระหว่างองค์ประกอบกับตัวงานโดยรวม ไม่

อาจแบ่งแยกส่วนใดส่วนหนึ่งออกจากกันอย่างเด็ดขาดได้ การนำเอาแนวคิดรูปลักษณ์นิยมมาใช้ในการวิจารณ์วรรณกรรม จึงต้องมององค์ประกอบต่างๆภายในเรื่องเล่า ไม่ว่าจะเป็นภาษาหรือสำนวนในการบรรยายเรื่อง การใช้โวหารภาพพจน์ประเภทต่างๆ โครงเรื่อง ฉากสถานที่ บรรยากาศ บุคลิกลักษณะ การกระทำ และคำพูดของตัวละคร ฯลฯ ในฐานะที่ต่างมีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกัน รวมอยู่ด้วยกันอย่างมีเอกภาพ และนำไปสู่การสื่อสารแก่นเรื่อง (Theme) ของวรรณกรรม ซึ่งตามแนววิจารณ์นี้มองว่าเป็นผลสัมฤทธิ์ของงานศิลปะซึ่งมีสุนทรีภาพในตัวเอง

โดยแนวคิดรูปลักษณ์นิยมได้เสนอให้ศึกษาวรรณกรรม ด้วยการแสวงหาหัวใจของความเป็นวรรณกรรม ซึ่งประกอบไปด้วยหลักสำคัญคือ (ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์ และคณะ, 2547: 16-20)

2.1 การทำให้แปลก (defamilarization) ในที่นี้หมายถึง การทำให้แปลกไปจากความคุ้นเคย หรือจากสิ่งไม่อาจประสบพบเห็นได้ในชีวิตจริง เนื่องจากว่าวรรณกรรมซึ่งเป็นศิลปะแขนงหนึ่งนั้นย่อมมีหน้าที่สำคัญเพื่อการกอบกู้สัมผัสแห่งชีวิตที่คนเราได้สูญเสียไป เพื่อให้เราได้รู้สึกถึงสรรพสิ่ง และมีประสบการณ์เชิงสุนทรียะ ดังนั้น การทำให้แปลกในวรรณกรรมจึงเรียกร้องการทำงานจากผู้อ่านให้เอาชนะความยาก และเรียนรู้ที่จะปรับกติกาการอ่านที่ตนเองคุ้นชินเสียใหม่ ทำให้เกิดการทอดช่วงในการรับรู้อันนำไปสู่ประสบการณ์เชิงสุนทรียะในการเสพจินตคดี

2.2 การทำให้เด่น (foregrounding) หมายความถึง การที่หน่วยอิสระย่อยๆที่ประกอบร่วมกันขึ้น หรือปฏิสัมพันธ์ร่วมกันเป็นวรรณกรรมนั้น ไม่ได้เป็นหน่วยที่มีบทบาทเท่าเทียมกัน ทว่า หน่วยหนึ่งอาจมีความเด่นมากกว่าอีกหน่วยหนึ่งได้ การค้นหาองค์ประกอบที่ทำให้วรรณกรรมมีความเด่น จึงเป็นการค้นหาองค์ประกอบหลักของวรรณกรรมนั้นๆนั่นเอง

แนวคิดนี้จะนำมาใช้เป็นแนวทางในการวิเคราะห์รูปลักษณ์การสร้างสรรค์เรื่องเล่าในนวนิยายของ ฮารูกิ มูราคามิ ที่มีความโดดเด่น เป็นเอกลักษณ์ และมีคุณค่าในเชิงสุนทรียะ

3. แนวคิดหลังสมัยใหม่นิยมกับการประกอบสร้างอัตลักษณ์

3.1 โลกทัศน์แบบหลังสมัยใหม่นิยม

ปรัชญาหลังสมัยใหม่นิยม (Postmodernism) ก่อตัวขึ้นในช่วงครึ่งหลังของคริสตศตวรรษที่ 20 ซึ่งเป็นแนวความคิดที่มีลักษณะย้อนกลับไปวิพากษ์ปรัชญาสมัยใหม่นิยม (Modernism) ที่เคยเป็นแนวความคิดหลักของสังคมยุคสมัยใหม่ (Modernity) ในประเด็นต่างๆ ดังนี้

3.1.1 การตั้งข้อสงสัยกับเหตุผลในฐานะที่เป็นเครื่องมือเข้าถึงความเป็นจริง

หลังสมัยใหม่นิยมมองว่า เหตุผล ซึ่งเคยเป็นเสาหลักสำคัญเพื่อการเข้าถึงองค์ความรู้และความจริงตามระบบระเบียบของวิทยาศาสตร์ตามโลกทัศน์สมัยใหม่นั้น มีจุดบอดอยู่ที่ความล้มเหลวในการอธิบายถึงกระบวนการทางสังคมที่ทำให้ตัวมันเองกลายมาเป็นฐานของความรู้ทั้งหมด ดังนั้นแล้ว เหตุผล จึงเผชิญภาวะวิกฤตซึ่งไม่อาจนำไปใช้กล่าวอ้างถึงความเป็นจริงได้อีกต่อไป (อภิญญา เฟื่องฟูสกุล, 2546: 38-39)

3.1.2 การเปลี่ยนแปลงฐานะและความสัมพันธ์ระหว่างผู้ศึกษากับผู้ที่ถูกศึกษา

หลังสมัยใหม่นิยมได้ตั้งข้อสังเกตว่าตามโลกทัศน์ของสมัยใหม่นั้น ตัวตนของผู้ศึกษาซึ่งเป็นผู้ใช้อำนาจในการสถาปนาความจริง มักจะถูกทำให้มองไม่เห็นแม้ว่าผู้อ่านจะได้ยินเสียงของเขาอยู่ตลอดเวลาก็ตาม หลังสมัยใหม่นิยมจึงมีแนวคิดต้องการจะผลักดันให้ตัวตนของผู้ศึกษาถูกเปิดเผยออกมา และขณะเดียวกันก็จะต้องให้โอกาสแก่ผู้ถูกศึกษาซึ่งเคยเป็นเพียงวัตถุแห่งการจับจ้องมาตลอดได้ปรากฏเสียงพูดขึ้นด้วย (อภิญญา เฟื่องฟูสกุล, 2546: 40-43)

3.1.3 การเปลี่ยนแปลงฐานะของทฤษฎี

จากเดิมที่โลกทัศน์สมัยใหม่วางตำแหน่งของตัวเองในฐานะเป็นเรื่องเล่าแม่บท (metanarrative) เป็นกรอบความคิดของสากล หลังสมัยใหม่นิยมกลับวิพากษ์ว่าเรื่องเล่าแม่บทนั้นไม่สามารถนำมาใช้อธิบายปรากฏการณ์ต่างๆทางสังคมได้ทั้งหมดทั้งสิ้นอีกต่อไปแล้ว เนื่องจากการมองเห็นสิ่งที่ศึกษาได้อย่างทะลุปรุโปร่งรอบด้านเป็นเพียงแต่มายาคติ (อภิญญา เฟื่องฟูสกุล, 2546: 43-44) Jean-Francois Lyotard (1979 อ้างถึงใน Crome and Williams ed., 2006: 119)

จึงเสนอให้สังคมหลังสมัยใหม่ควรหันมาให้ความสนใจกับการเชิดชูเรื่องเล่าเล็ก (petits recits; micronarratives) เพื่อว่าการเปิดพื้นที่ว่างให้กับความหลากหลายในทางสังคมได้แสดงตัวนี้ จะทำให้สามารถมองเห็นภาพของสังคมที่เต็มไปด้วยความหลากหลายมากกว่าจะเป็นหนึ่งเดียวกันรอบด้านมากขึ้น

การปรับเปลี่ยนโลกทัศน์จากสมัยใหม่สู่หลังสมัยใหม่นี้ ย่อมนำไปสู่การปรับเปลี่ยนนิยามของอัตลักษณ์ใหม่โดยปริยาย

3.2 **อัตลักษณ์แบบหลังสมัยใหม่**

อัตลักษณ์แบบหลังสมัยใหม่ หรือก็คือ อัตลักษณ์ตามโลกทัศน์หลังสมัยใหม่ ซึ่งรับอิทธิพลมาจากแนวคิดหลังโครงสร้างนิยม (Poststructuralism) มีลักษณะดึงความเป็นศูนย์กลางออกจากปัจเจก ลิดรอนอภิสิทธิ์ของปัจเจกในฐานะเป็นผู้กระทำการ (agent) หรือเป็นศูนย์กลางของพฤติกรรมทางสังคมออกไป อัตลักษณ์ที่เคยเป็นสารัตถะภายในตัวของปัจเจก จึงกลายมาเป็นผลผลิตของประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมที่เปลี่ยนแปลงได้ตามยุคสมัย ทั้งยังเป็นผลของกระบวนการต่อรองเชิงอำนาจในความสัมพันธ์ของสังคมหลากหลายระดับแทน (อภิญญา เฟื่องฟูสกุล, 2546: 45) โดยการนิยามอัตลักษณ์ของปัจเจกตามโลกทัศน์หลังสมัยใหม่นี้ ต้องอาศัยการตระหนักรู้ถึงตำแหน่งแห่งหนของปัจเจกเอง ด้วยการอ้างอิงตนเองเข้ากับเกณฑ์อย่างใดอย่างหนึ่ง อาทิ อัตลักษณ์ที่อ้างอิงกับเกณฑ์ทางเพศ ความเป็นชาย-ความเป็นหญิง อัตลักษณ์ที่อ้างอิงกับเกณฑ์ความเป็นชาติพันธุ์ ซึ่งล้วนแล้วแต่เป็นเกณฑ์ที่ไม่ได้มีความหมายอันเป็นเสถียรภาพสังกัดอยู่ภายในตัวเอง หากทว่า สามารถถูกให้ความหมายแปรเปลี่ยนไปตามแต่ละสังคมแต่ละยุคสมัยทางความคิดทั้งสิ้น (เรื่องเดียวกัน: 57-72) ยิ่งไปกว่านั้นเมื่อสลับสับเปลี่ยนเกณฑ์อ้างอิง อัตลักษณ์ก็สามารถแปรเปลี่ยนได้ทันทีเช่นกัน หรือหากปัจเจกเลือกนิยามอัตลักษณ์ของตนเองโดยอ้างอิงกับบริบท พื้นที่ 4 ระนาบ อันได้แก่ พื้นที่ของตัวฉันในฐานะที่เป็นปัจเจก พื้นที่ของตัวฉันที่เป็นสมาชิกของรัฐชาติ พื้นที่ของตัวฉันที่เป็นสมาชิกของประชาคมโลก และพื้นที่ของตัวฉันที่เป็นสมาชิกของมนุษยชาติในส่วนรวม ก็จะเห็นได้ว่าพื้นที่แต่ละระนาบมีลักษณะซ้อนทับกันและกันอยู่ (เรื่องเดียวกัน: 83-84) ดังนั้นแล้ว การที่ปัจเจกจะนิยามอัตลักษณ์ของตนเองในแต่ละระนาบว่าเป็นอย่างไร จึงอาจพบว่ามีกรณีของความไม่สอดคล้องต้องกัน ไม่เป็นอันหนึ่งอันเดียวกันเกิดขึ้นได้ ทั้งนี้ ยังสามารถอธิบายแนวทางการนิยามอัตลักษณ์ในมิติของระดับที่แตกต่าง อันได้แก่ อัตลักษณ์ระดับของปัจเจก อัตลักษณ์ระดับกลุ่ม ตลอดจนอัตลักษณ์ระดับชาติ ได้ใน

รูปแบบเดียวกันทั้งสิ้น กล่าวคือ อัตลักษณ์ หรือความเป็นตัวตนของเรา/ความเป็นเรา จะนิยามขึ้นได้ก็ด้วยการกดข่มอัตลักษณ์ที่ไม่เป็นที่ยอมรับของสังคมหรือความเป็นอื่น ให้อยู่ภายใต้ “ความเงียบ” (เรื่องเดียวกัน: 72-73) แต่ทว่า การมีอยู่ของความเป็นอื่นนี้เอง ย่อมส่งผลให้ความเป็นเราชัดเจนขึ้น

จึงสรุปได้ว่า อัตลักษณ์แบบหลังสมัยใหม่ มีลักษณะเป็นพลวัต เลื่อนไหลได้อย่างไม่มีที่สิ้นสุด และ Stuart Hall (อ้างถึงใน อภิญญา เฟื่องฟูสกุล, 2546: 56) มองว่า อัตลักษณ์ หรือความเป็นตัวตนนั้นเป็นเพียง “ชิ้นส่วน” หลายๆชิ้นที่ถูกประกอบรวมกันขึ้นมาเท่านั้นเอง โดยการต่อเชื่อมชิ้นส่วนต่างๆนี้เข้าด้วยกันก็สามารถปรับเปลี่ยนรูปแบบได้ตามบริบทสถานการณ์ต่างๆ อันส่งผลให้อัตลักษณ์ของปัจเจกจำเป็นต้องมีการโยกย้ายตำแหน่งแห่งที่ (dislocation) อยู่เสมอ ไม่สามารถจะผูกติดอยู่กับคุณสมบัติบางอย่างที่หยุดนิ่งตายตัวได้ (เรื่องเดียวกัน: 76)

ในงานวิจัยนี้ ผู้วิจัยได้นำคำว่า “วิกฤตอัตลักษณ์” ที่หมายความถึง ห้วงระหว่างการเปลี่ยนแปลงความเป็นตัวตนซึ่งยึดโยงอยู่กับการเปลี่ยนแปลงบริบททางวัฒนธรรม ซึ่งสามารถเป็นได้ทั้ง *โอกาส* เปิดช่องไปสู่อัตลักษณ์ใหม่ที่ดีกว่า หรืออาจเป็น *ความเสี่ยง* ต่อการสูญเสียอัตลักษณ์เดิมก็ได้ (สุริชัย หวันแก้ว, 2545: 7, 42) มาใช้แทนคำว่า “อัตลักษณ์แบบหลังสมัยใหม่” เพื่อเน้นถึงภาวะ “ระหว่างการประกอบสร้างอัตลักษณ์” ที่ยังไม่สามารถดำเนินไปถึงจุดแล้วเสร็จสมบูรณ์ได้ให้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น โดยบริบทสถานการณ์ที่เอื้อให้วิกฤตอัตลักษณ์นี้ยังไม่อาจยุติก็คือการปะทะของวัฒนธรรมหลากหลายสาย ภายหลังกระแสบริโภคนิยมจากกระบวนการโลกาภิวัตน์เข้ามาสู่สังคมนั่นเอง

3.3 โลกาภิวัตน์กับวิกฤตอัตลักษณ์

การเปลี่ยนผ่านจากสภาพสังคมยุคสมัยใหม่มาสู่ยุคหลังสมัยใหม่ มีปัจจัยแทรกแซงจากภายนอกสังคมที่สำคัญคือ กระบวนการโลกาภิวัตน์ทางวัฒนธรรม อันเนื่องมาจากการขยายตัวของสื่อสารมวลชนและเทคโนโลยีการติดต่อสื่อสาร ที่ส่งผลทำให้วัฒนธรรมเกิดการรุกล้ำข้ามพรมแดนของแต่ละสังคมได้โดยสะดวก กล่าวคือ เมื่อกระแสโลกาภิวัตน์จากภายนอกสังคมได้ชักนำเอาวัฒนธรรมใหม่เข้ามาด้วยความพยายามที่จะแทนที่วัฒนธรรมดั้งเดิมของสังคม จึงส่งผลให้สังคมไม่อาจคงดำรงอยู่ในสภาวะหยุดนิ่ง สงบสุขดังเดิมได้อีกต่อไป จำต้องเข้าสู่ห้วงการเปลี่ยนแปลงในมิติด้านวัฒนธรรมอย่างเสียมิได้

"วิกฤตอัตลักษณ์" ที่เกิดขึ้นภายใต้บริบทโลกาภิวัตน์นี้จึงมีแนวคิดในการประกอบสร้างอัตลักษณ์ใหม่ซึ่งสอดคล้องกับทฤษฎีผสมผเส (hybridization) ของ Robert Holton (2000) ที่อธิบายถึงการหลอมรวมระหว่างวัฒนธรรมอันหลากหลาย ในทัศนะที่เห็นว่าการรุกรานของกระแสโลกาภิวัตน์นั้น แม้จะทำให้วัฒนธรรมดั้งเดิมของสังคมอ่อนตัวลง แต่ในขณะเดียวกันก็ก่อให้เกิดโอกาสแก่วัฒนธรรมของกลุ่มชุมชนย่อยภายในชาติ/วัฒนธรรมท้องถิ่น ได้มีพื้นที่ในการแสดงตัวออกมาประชันขันแข่งความโดดเด่นกับวัฒนธรรมหลักของสังคมมากขึ้นด้วย ทั้งยังสร้างให้เกิดความตระหนักรู้ถึงภาวะปริแตกของอัตลักษณ์ภายในชาติที่มีอยู่แต่แรกแล้ว (สุริชัย หวันแก้ว, 2545: 35-36) ดังนั้น ช่วงของวิกฤตอัตลักษณ์นี้จึงเป็นโอกาสอันดีที่สังคมจะได้แลกเปลี่ยนและหยิบยืมองค์ประกอบทางวัฒนธรรมซึ่งมีที่มาจากแหล่งวัฒนธรรมต่างๆ เพื่อการสร้างสรรค์อัตลักษณ์ของสังคมขึ้นใหม่ เพื่อให้สามารถยึดโยงกลุ่มชุมชนแห่งความแตกต่างภายในสังคมเข้าไว้ด้วยกันได้อีกครั้งหนึ่ง (เรื่องเดียวกัน: 42-45)

อนึ่ง โลกาภิวัตน์ซึ่งนำเอาวัฒนธรรมแบบบริโภคนิยมและอุดมการณ์ปัจเจกชนนิยมเข้ามาสู่สังคมนั้น ทำให้เกิดการวิพากษ์ "วิกฤตอัตลักษณ์" ในทิศทางที่มองว่าวัฒนธรรมใหม่ส่งผลให้เกิดความเสี่ยงต่อการสูญเสียอัตลักษณ์ ดังสามารถสรุปเป็นประเด็นได้ ดังนี้

3.3.1 อัตลักษณ์แบบหลังสมัยใหม่ ผูกติดอยู่กับการบริโภคสินค้า พึ่งพิงสินค้าใหม่ๆ เพื่อสร้างชุดความหมายอธิบายตัวตนของผู้บริโภคเอง เนื่องจากคนในยุคหลังสมัยใหม่มองไม่เห็นอัตลักษณ์ที่ตนเองยึดครองอยู่อีกต่อไปแล้ว หรือกล่าวได้ว่าพวกเขาต่างมีตัวตนกลวงเปล่า ซึ่งหากไม่ทำการบริโภคก็จะไม่สามารถแสดงตัวตนของตนเองให้เป็นอย่างใดอย่างหนึ่งได้เลย ประกอบกับที่สินค้าในยุคสมัยนี้ล้วนแล้วแต่นำเสนอจุดขายคือ "ความเป็นตัวของตัวเอง" ที่ลวงให้ผู้บริโภคเชื่อว่า อัตลักษณ์ใหม่ที่ตนบริโภคอยู่นี้สามารถสร้างความภาคภูมิใจที่ไม่ซ้ำแบบใครคนอื่นให้ได้ จึงกลายเป็นสินค้าที่เย้ายวนใจได้มาก แม้ว่าในความเป็นจริงแล้วอัตลักษณ์ใหม่เหล่านี้ล้วนแล้วแต่มีต้นแบบสินค้ามาจากอัตลักษณ์สำเร็จรูป ผ่านการลงโปรแกรมมาก่อนทั้งสิ้น ซ้ำร้ายสินค้าเหล่านี้ยังขาดไร้การหลอมรวมจิตวิญญาณความเป็นมนุษย์เอาไว้เสียด้วย จึงอาจสรุปได้ว่าคนในยุคหลังสมัยใหม่ซึ่งหลงอยู่ในกระแสล่อหลอกของบริโภคนิยม พลอยกลายเป็นคนไร้รากตามอย่างอัตลักษณ์แบบไร้รากที่ตนบริโภค และไม่อาจจะ*เป็นตัวของตัวเอง*ได้อีก เนื่องจากความเป็นตัวของตัวเองไม่มีหลงเหลืออยู่อีกต่อไปแล้ว (นิธิ เอียวศรีวงศ์, 2547: 21, 44, 51, 75, 89-90)

3.3.2 อัตลักษณ์แบบหลังสมัยใหม่ ประกอบสร้างด้วยมุ่งหมายให้เป็นจุดอ้างอิงเชิงอำนาจของผู้บริโภคอัตลักษณ์ เป็นการกำหนดตำแหน่งแห่งหนของผู้บริโภคในทางสังคม ซึ่งมีความสำคัญเป็นอย่างมากในสภาวะที่สังคมมีการเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา คนในสังคมยุคหลังสมัยใหม่จึงต้องปรับเปลี่ยนตำแหน่งเชิงอำนาจของตนเองตามอย่างรวดเร็วจึงจะทันการ และการบริโภคอัตลักษณ์ก็เป็นทางออกสำหรับปัญหาเช่นว่านี้ เนื่องจากว่าเมื่อสินค้าอัตลักษณ์ได้มอบตัวตนอย่างใดอย่างหนึ่งให้แก่ผู้บริโภคแล้ว ก็ย่อมจะพ่วงเอานิยามบทบาทต่อตัวตนใหม่ สิทธิใหม่ที่พึงทำและที่ไม่พึงทำ ส่งมาถึงผู้บริโภคด้วยเช่นกัน เมื่อผู้บริโภคสามารถหยั่งรู้อำนาจที่ตนพึงมีแล้ว ก็จะสามารถตัวกำหนดแนวทางที่พวกเขาจะเข้าไปมีปฏิสัมพันธ์กับคนอื่นๆในสังคมสืบต่อไปได้อีกด้วย ซึ่งหัวใจสำคัญของการมีปฏิสัมพันธ์นี้ไม่ได้อยู่ที่ความปรารถนาในการติดต่อกับผู้อื่นอย่างแท้จริง หากอยู่ที่การอาศัยประโยชน์จากปฏิสัมพันธ์เพื่อยืนยันถึงอำนาจที่ผู้บริโภคอัตลักษณ์มีอยู่ในตัวเอง (นิธิ เอียวศรีวงศ์, 2547: 11, 49)

3.3.3 อัตลักษณ์แบบหลังสมัยใหม่ สะท้อนถึงความปรารถนาต่อวิถีชีวิตแบบปัจเจกชนนิยม ซึ่งเป็นอุดมการณ์ร่วมของคนในยุคหลังสมัยใหม่ โดยอาศัยอัตลักษณ์ใหม่นี้มอบพื้นที่ความเป็นส่วนตัว ครบครันด้วยความสะดวกสบายจนกระทั่งผู้บริโภคไม่จำเป็นจะต้องทำการปฏิสัมพันธ์กับใครอื่นอีกแล้วก็ยังได้ ในแง่นี้ผู้บริโภคอัตลักษณ์จึงไม่สนใจกับการมีปฏิสัมพันธ์ทางสังคมมากนัก ทว่า คนยุคหลังสมัยใหม่ดูเหมือนจะพึงพอใจกับการดำรงอยู่ด้วยตัวเองลำพังในสังคมซึ่งแสดงออกถึงอำนาจที่ตนมีได้มากกว่า ทั้งนี้ก็เพราะว่าพวกเขาจะไม่จำเป็นต้องเกิดความรู้สึกอันใดอันเนื่องมาจากสายตาของคนรอบข้างในสังคมอีกต่อไป เช่นเดียวกับที่คนรอบข้างก็ไม่สำคัญในสายตาของปัจเจก ทว่า ตัวตนของปัจเจกที่สามารถแยกขาดออกจากปฏิสัมพันธ์กับคนอื่นๆในสังคมได้นี้กลับเป็นเพียงแต่ความลวง ที่สะท้อนความรู้สึกไร้รากทางอัตลักษณ์ของผู้บริโภคออกมาอย่างหนักหน่วงมากขึ้นอีกด้วย (นิธิ เอียวศรีวงศ์, 2547: 4, 7, 39)

3.3.4 อัตลักษณ์แบบหลังสมัยใหม่ ไม่เคยประกอบสร้างแล้วเสร็จสมบูรณ์ ในขณะที่อัตลักษณ์ตามโลกทัศน์สมัยใหม่เชื่อว่าอำนาจและความหมายของตัวตนไม่ได้ได้มาจากการบริโภคสินค้า แต่เป็นสิ่งที่ปัจเจกมีอยู่ภายในตัวเองแต่แรก กระทั่งเมื่อยุคหลังสมัยใหม่ได้มาถึงพร้อมกับสินค้าใหม่ๆจำนวนมหาศาลที่ผลัดรุ่นเปลี่ยนแปลงได้เรื่อยๆแล้วเช่นนี้ กลไกบริโภคนิยมจึงกระตุ้นให้เกิดการซื้อสินค้าใหม่ครั้งแล้วครั้งเล่า มิเช่นนั้นแล้วสินค้าที่มีไว้ในความครอบครองก็

จะกลายเป็นอัตลักษณ์เก่าตกยุค ทั้งอำนาจและอัตลักษณ์ของคนยุคหลังสมัยใหม่จึงเลื่อนไหลไปได้แบบไม่มีที่สิ้นสุดตามไปด้วย (นิธิ เอียวศรีวงศ์, 2547: 25, 31)

จากทัศนะที่ นิธิ เอียวศรีวงศ์ มองวัฒนธรรมบริโภคนิยมและอุดมการณ์ปัจเจกชนนิยมว่าเป็นวัฒนธรรมใหม่ที่เข้ามาสวมรอยแทนที่วัฒนธรรมเก่าของสังคม และทำให้เกิดผลกระทบต่อคนในสังคมอย่างรุนแรง ลึกซึ้ง ก่อให้เกิดเป็นความป่วยไข้ทางจิตใจซึ่งปัจเจกชนไม่สามารถจะสืบค้นหารากฐานอัตลักษณ์ที่แท้จริงของตนเองได้อีกต่อไปนี้ (นิธิ เอียวศรีวงศ์, 2547: 42-43, 61) บ่งนัยถึงความพยายามในการประกอบสร้างอัตลักษณ์ขึ้นใหม่ด้วยการหวังพึ่งพิงวัฒนธรรมใหม่ที่กลายมาเป็นภาคแสดงของความเสี่ยงต่อการสูญเสียอัตลักษณ์มากขึ้นเรื่อยๆในทุกขณะ ดังนั้นอีกด้านหนึ่งของการประกอบสร้างอัตลักษณ์จึงหันไปหวังพึ่งพิงวัฒนธรรมเก่า หรือก็คือกระแสการโหยหาอดีต (nostalgia) ที่เชื่อว่าจะสามารถสร้างโอกาสให้แก่ “วิกฤตอัตลักษณ์” ได้

กระแสโหยหาอดีต (nostalgia) อันหมายถึง ความรู้สึกและสภาพจิตใจที่เป็นสุขเมื่อนึกถึงเรื่องราวในอดีตของตน ถูกหลังสมัยใหม่นิยมนำมาใช้ในฐานะที่เป็นวิถีทางหนึ่งเพื่อการเข้าถึงความจริง หรือเพื่อการประกอบสร้างความจริงขึ้นใหม่ ในที่นี้สื่อความหมายถึง ความเป็นจริงของอัตลักษณ์ โดยเรื่องราวในอดีตที่คนยุคหลังสมัยใหม่พยายามจะรำลึกนึกถึง หรือพยายามจะค้นหานั้น ปรัชญาหลังสมัยใหม่นิยมก็วิพากษ์อีกเช่นกันว่ามีลักษณะเป็นอัตวิสัยอย่างมาก เรื่องราวในอดีตจำต้องถูกบิดเบือนผ่านการมองของปัจเจกชนในยุคปัจจุบันอยู่เสมอ ไม่ใช่เรื่องราวที่ถูกนำเสนอตามที่เกิดขึ้นจริง ปรากฏการณ์การโหยหาอดีตจึงมิใช่ความปรารถนาจะเข้าถึงอดีตที่เป็นจริงโดยแท้ หากเป็นเพียงการประกอบสร้างอดีตขึ้นใหม่เพื่อลวงว่าเป็นคำตอบต่ออัตลักษณ์ (ที่กำลังอยู่ในระหว่างประกอบสร้างอีกเช่นกัน) ของคนยุคหลังสมัยใหม่เท่านั้น ถึงแม้ว่าการวิพากษ์ในลักษณะนี้อาจจะทำให้อัตลักษณ์ของปัจเจกทวีความพร่าเลือนมากยิ่งขึ้น แต่ก็สะท้อนถึงนัยความหมายที่ว่า “วิกฤตอัตลักษณ์” ได้เปิดโอกาสให้แก่การประกอบสร้างอัตลักษณ์ขึ้นด้วยวัตถุประสงค์ส่วนตัวของปัจเจกชนเอง

แนวคิดนี้จะนำไปใช้จะนำไปใช้ในการวิเคราะห์การเล่าเรื่องเพื่อสื่อสาร “วิกฤตอัตลักษณ์” ในนวนิยายของ ฮารูกิ มูราคามิ และในเรื่องสั้นแนวหลังสมัยใหม่ของนักเขียนไทย

4. แนวคิดการเล่าเรื่องในวรรณกรรมหลังสมัยใหม่

ศาสตร์การเล่าเรื่อง (Narratology) ได้จำแนกองค์ประกอบของเรื่องเล่า (Narrative) ซึ่ง ธัญญา สังขพันธานนท์ (2539) นำมาเรียบเรียงเพื่อการอธิบายองค์ประกอบของเรื่องเล่าในวรรณกรรมประเภทนวนิยายและเรื่องสั้น และเป็นกรอบสำหรับการวิเคราะห์ลักษณะการเล่าเรื่องในวรรณกรรมหลังสมัยใหม่ต่อไป จำแนกเป็น 6 องค์ประกอบ ดังนี้

4.1 แก่นเรื่อง

แก่นเรื่อง (Theme) เป็นองค์ประกอบแรกสำหรับการจำแนกเรื่องเล่าว่าเป็นแนวหลังสมัยใหม่ในวรรณกรรม เรียกได้อีกอย่างว่า สารัตถะ หรือสารสำคัญที่ผู้เขียนต้องการสื่อมายังผู้อ่าน สามารถสรุปรวบเรื่องเป็นประโยคบอกเล่าเพื่อแสดงความคิดรวบยอด (Concept) ของเรื่องเล่าเอาไว้ได้ แต่ไม่จำเป็นเสมอไปที่เรื่องเล่าหนึ่งๆ จะมีแก่นเรื่องได้เพียงแบบเดียว ทั้งยังปรากฏว่ามีวรรณกรรมบางประเภทที่ไม่มีแก่นเรื่องดำรงอยู่ (ธัญญา สังขพันธานนท์, 2539: 182-183) ดังเช่นในวรรณกรรมหลังสมัยใหม่ซึ่งไม่มีแก่นเรื่องแท้ แต่นำเอาประเด็นความคิดวิพากษ์ของหลังสมัยใหม่นิยมมาใช้ในการเล่าเรื่องของวรรณกรรมแทน

4.1.1 ตั้งคำถามเกี่ยวกับระบบการนำเสนอความจริงของเรื่องเล่า ล้อกับแนวคิดเรื่องความลวงของโลกวรรณกรรม มีการวิพากษ์ตนเองในฐานะเป็นเพียงเรื่องเล่าที่ถูกประกอบสร้างขึ้นเพื่อกระตุ้นให้ผู้อ่านเว้นระยะห่างทางอารมณ์จากวรรณกรรม ขณะเดียวกันเนื้อหาในวรรณกรรมยังตั้งประเด็นซ้อนเกี่ยวกับความจริงและความเสมือนจริง ชี้ให้เห็นถึงอิทธิพลของสื่อสารมวลชนที่มีส่วนสำคัญในการสร้างความจริงให้สาธารณชนรับรู้ เพื่อการวิพากษ์สังคม

4.1.2 ตั้งประเด็นเกี่ยวกับภาวะอัตบุคคลหรือความเป็นปัจเจก นำเสนอภาพของตัวละครผู้เผชิญวิกฤตทางอัตลักษณ์ และดำรงชีวิตประจำวันอยู่ในปรากฏการณ์(เสมือน)ธรรมดาของวัฒนธรรมบริโภคนิยม

4.1.3 ตั้งประเด็นเกี่ยวกับความสัมพันธ์อันยอกย้อนระหว่างเรื่องเล่ากับประวัติศาสตร์ โดยมุ่งแสดงให้เห็นว่าทั้งสองส่วนนี้ไม่อาจแบ่งแยกจากกันได้

4.1.4 ตั้งประเด็นเกี่ยวกับการจัดแบ่งระหว่างวัฒนธรรมของชนชั้นสูง (High culture) กับวัฒนธรรมมวลชน (Low culture / Pop culture) โดยนำเสนอว่าเส้นแบ่งระหว่างสองชนชั้นถูกทำให้พร่าเลือนหายไปแล้ว

ดังนั้นแล้ว แก่นเรื่องเสมือนของวรรณกรรมหลังสมัยใหม่จึงไม่ค่อยมีความผิดแผกแตกต่างกันมากนัก ทว่า จุดต่างจะไปอยู่ที่วิธีการเล่าเรื่อง วิธีการวิพากษ์ประเด็นเดียวกันในหลากหลายรูปแบบ หลากหลายกลวิธี สะท้อนจากหลากหลายเสียงซึ่งเป็นตัวแทนจากเสียงของแต่ละสังคมของคนแต่ละกลุ่มมากกว่า โดยอีกมิติหนึ่งที่น่าสนใจคือ บริบททางสังคม สภาพความเป็นสังคมนั้นๆ ที่ผลักดันให้เกิดการสร้างสรรค์วรรณกรรมหลังสมัยใหม่เพื่ออธิบายถึงสภาวะที่คนในสังคมตนกำลังเผชิญอยู่

K. Griffith (1994 อ้างถึงใน กาญจนา แก้วเทพ, 2553: 279-281) เสนอวิธีการวิเคราะห์หาแก่นเรื่องจากเรื่องเล่านั้น ไว้ 3 วิธีด้วยกัน คือ 1) วิธีวิเคราะห์คู่ตรงข้าม (binary opposition) 2) วิธีอ่านความหมายของสัญลักษณ์/สัญญะที่ปรากฏภายในเรื่องเล่า 3) วิธีการวิเคราะห์พัฒนาการของเรื่อง (story development)

4.2 โครงเรื่อง

องค์ประกอบที่สองของเรื่องเล่า โครงเรื่อง (Plot) ซึ่งเป็นการร้อยเรียงขององค์ประกอบย่อยสองอย่าง คือ ตัวละครผู้มีจุดมุ่งหมาย และเหตุการณ์ที่เป็นอุปสรรค โดยวรรณกรรมที่เขียนขึ้นด้วย “โครงเรื่องแบบใหม่” เน้นให้ความสำคัญกับองค์ประกอบของตัวละครผู้มีจุดมุ่งหมาย สนใจการแสดงออกทางพฤติกรรมและสภาพความรู้สึกนึกคิดของตัวละครเอกมากกว่า เหตุการณ์ที่เป็นอุปสรรคที่ถูกสร้างตามขึ้นมาเพื่อรองรับกับบทบาทของตัวละครเอกเท่านั้น (ธัญญา สังขพันธานนท์, 2539: 162-164) ซึ่งเป็นลักษณะโครงเรื่องแบบเดียวกับที่พัฒนาไปสู่โครงเรื่องในวรรณกรรมหลังสมัยใหม่ในที่สุด

จากแนวคิดของ Stanton (1965 อ้างถึงใน ธัญญา สังขพันธานนท์, 2539: 165-166) ประกอบกับแนวคิดของ G. Muller & J. Williams (1985 อ้างถึงใน กาญจนา แก้วเทพ, 2553:

286) สามารถจำแนกเหตุการณ์ที่เป็นอุปสรรคหรือความขัดแย้ง (Conflict) ซึ่งเป็นส่วนสำคัญในการผูกโครงเรื่องภายในเรื่องเล่าเป็น 3 ลักษณะ ดังนี้

- ความขัดแย้งภายใน (Internal Conflict) เกิดขึ้นภายในจิตใจของตัวละคร เป็นความขัดแย้งที่ทำให้ตัวละครรู้สึกสับสนหรือยุ่งยากลำบากใจในการตัดสินใจกระทำการอย่างใดอย่างเพื่อให้บรรลุเป้าหมาย หรือเพื่อการดำเนินชีวิตสืบต่อไปของตัวละครเอง
- ความขัดแย้งภายนอก (External Conflict) แบ่งเป็น ความขัดแย้งระหว่างคนกับคน ความขัดแย้งระหว่างคนกับสังคม และความขัดแย้งระหว่างคนกับพลังภายนอก
- ความขัดแย้งหลัก (Main Conflict) หมายถึง ความขัดแย้งที่อาจจัดได้ว่าเป็นแกนหลักของเรื่อง เป็นความขัดแย้งสำคัญที่นำโครงเรื่องไปสู่จุดวิกฤต/จุดสุดยอดของเรื่อง (Climax) นั่นเอง

ในวรรณกรรมหลังสมัยใหม่ ความขัดแย้งที่ปรากฏให้เห็นอย่างเด่นชัดที่สุดมักเป็นความขัดแย้งภายนอกระหว่างคนกับสังคม เนื่องจากมีความสอดคล้องกันไปกับจุดมุ่งหมายของวรรณกรรมที่ต้องการสะท้อนจิตสภาวะของปัจเจกชนผู้แปลกแยกออกมาจากสังคมที่มีระบบระเบียบซึ่งตนสังกัดอยู่ ทว่า ความขัดแย้งภายนอกนี้ยังส่งอิทธิพลหยั่งรากลงลึกเกิดเป็นความขัดแย้งภายในจิตใจของตัวละคร เกิดเป็นความแปลกแยกกับตนเองอีกด้วย ส่งผลให้วรรณกรรมหลังสมัยใหม่มีการนำเสนอความขัดแย้งในหลายลักษณะแบบผสมผสานกัน และมีวิธีการนำเสนอโครงเรื่องได้หลากหลายแนว/ตระกูล (Genre) อาทิ แนวจินตนาการเหนือธรรมชาติ (Fantasy) แนวเหนือจริง (Surrealism) แนวสัจนิยมมหัศจรรย์ (Magical Realism) แนวไร้ตรรกะ (Absurdism) และแนวเรื่องซ้อนเรื่อง (Para-Fiction) ฯลฯ

Tzvetan Todorov (1977 อ้างถึงใน กาญจนา แก้วเทพ, 2553: 295-296) เสนอแบบแผน “ลำดับการเดินเรื่อง” ที่ประกอบด้วยการนำเอาเหตุการณ์ต่างๆมาปะติดปะต่อเข้าด้วยกันเป็นโครงเรื่อง แบ่งเป็น 4 ช่วงจังหวะ (sequence) ซึ่งล้วนแล้วแต่แสดงให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างสังคมกับปัจเจกชนดังปรากฏอยู่ในเรื่องเล่าทุกๆตระกูล (genre) ดังนี้

4.2.1 ช่วงจังหวะที่ 1 ภาวการณ์สงบสุข (Equilibrium) หรือภาวการณ์อันเป็นปกติสุขของสังคม ตัวละครในฉากท้องเรื่องมีความสมานฉันท์กันเป็นอย่างดี

4.2.2 ช่วงจังหวะที่ 2 ภาวการณ์วิกฤตหรือปัญหา (Disruption) อันเนื่องมาจากการกระทำของปัจเจก (ที่เป็นตัวละครผู้ร้าย) ทำให้ภาวะสงบสุขถูกบ่อนทำลาย

4.2.3 ช่วงจังหวะที่ 3 ภาวการณ์แก้ไขปัญหา (Equalizing) เป็นช่วงที่ปัจเจก (ตัวละครฝ่ายพระเอก) จะต้องกระทำการบางอย่างเพื่อแก้ไขปัญหา เพื่อกู้คืนสภาวะสุขสงบของสังคม

4.2.4 ช่วงจังหวะที่ 4 ภาวการณ์สู่ภาวะสงบสุขใหม่ (New equilibrium) เป็นช่วงจังหวะที่ปัญหาทั้งหมดได้คลี่คลาย ชีวิตของตัวละครกลับมามีความสุขในสังคมที่มั่นคงและสงบสุขยิ่งกว่าที่ผ่านมา สะท้อนให้เห็นความหมายที่ว่า “ภาวะวิกฤต” เป็นเพียงสภาวะชั่วคราวที่สามารถมาเยี่ยมเยือนได้เป็นประจำ แต่แล้วก็จะผ่านพ้นไปได้

G. Freytag (1986 อ้างถึงใน กาญจนา แก้วเทพ, 2553: 290-293) เสนอลำดับการเดินเรื่องที่มักจะใช้อธิบายกันโดยทั่วไป ซึ่งอาจนำไปเทียบกับพัฒนาการของโครงเรื่องของ Todorov (1969) โดยเฉพาะอย่างยิ่งคือตระกูลหรือแนวดราม่า ซึ่งแบ่งได้ 6 ขั้น (sequence) ดังนี้

> ***ขั้นแรก**: Exposition* ขั้นแนะนำเรื่อง ตัวละครสำคัญๆ และฉากท้องเรื่อง เทียบได้กับช่วงจังหวะที่ 1 ภาวการณ์สงบสุข
>
> ***ขั้นที่สอง**: Incidental moment* เป็นขั้นตอนที่มีเหตุการณ์บางอย่างเกิดขึ้นแล้วทำให้การดำเนินชีวิตของตัวละครเปลี่ยนแปลงไป ความขัดแย้ง/ปมขัดแย้งมักจะเริ่มต้นขึ้นในช่วงเวลานี้ และต่อเนื่องไปถึง ***ขั้นที่สาม**: Turning point* หรือเรียกว่า จุดหักเหของเรื่อง เป็นจุดเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญที่ทำให้เนื้อเรื่องเปลี่ยนไปอีกด้านหนึ่ง เหตุการณ์ที่ดำเนินมาในช่วงแรกจะเกิดการพลิกผันเปลี่ยนจากดีเป็นเลว เทียบได้กับช่วงจังหวะที่ 2 ภาวการณ์วิกฤตหรือปัญหา

ขั้นที่สี่: *Falling action* เป็นขั้นที่ต่อเนื่องมาจากจุดหักเหของเรื่อง ตัวละครจะพยายามศึกษาว่าปัญหาเกิดขึ้นได้อย่างไร และจะทำอย่างไรจึงจะแก้ปัญหานั้นได้ ในขั้นนี้ อาจจะต้องมีการทิ้งช่วงทอดจังหวะออกไปบ้างเพื่อสร้างความตื่นเต้น และในขณะที่ตัวละครกำลังแก้ปัญหาอยู่นี้ เหตุการณ์ก็มักจะตึงเครียดขึ้นทุกทีจนถึงขั้นที่เรียกว่าเป็น “วิกฤต” (crisis) และ ***ขั้นที่ห้า:*** *Climax* เป็นขั้นที่ตัวเอกต้องตัดสินใจเด็ดขาดเมื่อเผชิญหน้ากับปัญหา ต้องลงมือกระทำการอย่างใดอย่างหนึ่ง เทียบได้กับช่วงจังหวะที่ 3 ภาวการณ์แก้ไขปัญหา

ขั้นที่หก: *Resolution/Conclusion/Closure* ขั้นที่ปัญหาต่างๆ คลี่คลาย ได้ข้อสรุป และถึงตอนจบ เทียบได้กับช่วงจังหวะที่ 4 ภาวการณ์สู่ภาวะสงบสุขใหม่

การปรับเปลี่ยนแบบแผนลำดับการเดินเรื่อง ไม่ว่าจะโดยการขมวดรวบช่วงจังหวะใดเข้าด้วยกัน หรือการสลับลำดับเป็นอย่างไร ตามทัศนะของ Todorov ในการเล่าเรื่องต่างๆนั้น ก็จะทำให้ความหมายของเรื่องมีความผิดแผกแตกต่างกันไปตามวัตถุประสงค์ของผู้เล่านั่นเอง

4.3 ตัวละคร

องค์ประกอบที่สามของการเล่าเรื่องที่มีความสำคัญไม่ยิ่งหย่อนไปกว่าสององค์ประกอบแรก คือ ตัวละคร (Character) ซึ่ง Perrine (1978) ให้นิยามความหมายของตัวละครในวรรณกรรมไว้ว่าเป็นบุคคลใดบุคคลหนึ่งที่มีบทบาทในเรื่อง และมีคุณลักษณะประจำตัวละคร เช่น รูปร่างหน้าตา หรือคุณสมบัติพิเศษทางศีลธรรม ฯลฯ (ธัญญา สังขพันธานนท์, 2539: 173) นอกจากนี้หากวิเคราะห์เพียงเฉพาะแต่คุณลักษณะประจำตัวละครเท่านั้น ก็ยังสามารถแสดงนัยของความพยายามที่จะจำแนกหรือจัดประเภทตัวละครให้เป็นสภาวะใดสภาวะหนึ่งตามกรอบมโนทัศน์ของการเล่าเรื่องด้วย กล่าวคือ ตัวละครจะต้องเป็นคนที่มี “ชื่อ” หนึ่ง เป็นเพศสภาวะหนึ่ง หรือเป็นสิ่งที่ไม่ใช่คน แต่มีหน้าตา อุปนิสัยใจคอ สถานภาพทางสังคม อันจัดเป็นลักษณะความเป็นมนุษย์เช่นเดียวกับคน ทั้งนี้ก็เพราะว่าตัวละครมีบทบาทเป็นเจ้าของโครงเรื่องในวรรณกรรมนั้นๆ แต่เมื่อนำเอาแนวคิดเรื่องการจำแนกสภาวะของคุณลักษณะประจำตัวละครมาปรับใช้กับวรรณกรรมหลังสมัยใหม่จะทำได้ค่อนข้างยาก เนื่องจากตัวละครภายในเรื่องมีลักษณะก้ำกึ่ง และเป็นหลากหลาย

สภาวะในขณะเดียวกัน ดังเช่น ตัวละคร-คน ที่มีหลายเพศสภาวะในคนเดียว, ตัวละคร-สิ่งของ ที่มีลักษณะความเป็นมนุษย์ แต่ก็ยังคงสภาวะเป็นเพียงสิ่งของด้วยเช่นกัน ฯลฯ

Edward Morgan Forster (1993 อ้างถึงใน อิราวดี ไตลังคะ, 2546) ได้แบ่งตัวละครออกเป็นสองแบบ คือ 1) ตัวละครแบบแบน (Flat Character) 2) ตัวละครแบบกลม (Round Character) ทว่า วรรณกรรมหลังสมัยใหม่กลับยอกย้อนกับการนำเสนอตัวละครทั้งสองแบบนี้ กล่าวคือ ถึงแม้จะนำเสนอตัวละครแบบกลมที่มีความใกล้เคียงกับมนุษย์จริงมากสักเพียงใด แต่ภาพของตัวละครในวรรณกรรมกลับถูกนำเสนออย่างกำกวม และปราศจากรายละเอียดที่จะชักนำให้ผู้อ่านสามารถเข้าไปทำความรู้จักกับด้านที่ไม่แบนของตัวละครได้ ในหลายครั้งตัวละครแบบหลังสมัยใหม่นิยมยังขาดข้อมูลภูมิหลัง และขาดจุดมุ่งหมายในการดำเนินชีวิต จนกระทั่งพัฒนาการ/การเปลี่ยนแปลงของตัวละครจากเริ่มเรื่องไปสู่ตอนจบเรื่องไม่ใช่สิ่งจำเป็น หรือหากว่ามีการเปลี่ยนแปลงลักษณะนิสัย/วิถีชีวิตของตัวละครเกิดขึ้นภายในเรื่องก็อาจเป็นไปในลักษณะที่ไม่สามารถอธิบายเหตุผลความจำเป็นของการเปลี่ยนแปลงนั้นได้อีกด้วย

J. Boggs (2003 อ้างถึงใน กาญจนา แก้วเทพ, 2553: 274) ประมวลวิธีการสร้างตัวละครไว้หลากหลายวิธี ดังนี้

4.3.1 การสร้างตัวละครโดยปรากฏตัวให้เห็นลักษณะภายนอก

4.3.2 การสร้างตัวละครผ่านบทพูด/บทสนทนา

4.3.3 การสร้างตัวละครผ่านผู้เล่าเรื่อง

4.3.4 การสร้างตัวละครผ่านการกระทำภายนอก

4.3.5 การสร้างตัวละครผ่านการกระทำภายใน

4.3.6 การสร้างตัวละครผ่านปฏิกิริยาของตัวละครอื่น

4.3.7 การสร้างตัวละครโดยใช้ลักษณะตรงกันข้าม ด้วยการสร้างตัวละครอื่นๆ เทียบเคียงกัน

4.3.8 การสร้างตัวละครโดยใช้ความเกินเลยหรือการทำซ้ำๆ

4.3.9 การสร้างตัวละครผ่านการเลือกชื่อ

วิธีการนำเสนอตัวละครในวรรณกรรมหลังสมัยใหม่มีลักษณะผสมผสานกลวิธีข้างต้นนี้เข้าด้วยกันเป็นส่วนใหญ่ กล่าวคือ ใช้หลากหลายวิธีร่วมกันในการสร้างตัวละคร ทั้งยังปรากฏความ

พยายามในการนำเสนอตัวละครให้มีความพร่าเลือน ยากแก่การที่ผู้อ่านจะเข้าถึง ซึ่งจัดได้ว่าเป็นการนำเสนอตัวละครโดยอ้อม (Indirect Method) ภาพของตัวละครไม่ถูกบรรยายอย่างตรงไปตรงมา หากเป็นหน้าที่ของผู้อ่านที่จะทำความรู้จักตัวละครผ่านทางพฤติกรรมที่แสดงออกการกระทำ/คำพูด ผ่านมุมมองของตัวละครตัวอื่นๆในอีกชั้นเพื่อลวงให้เกิดความสงสัยเกี่ยวกับการตีความพฤติกรรมดังกล่าวนั้น (ธัญญา สังขพันธานนท์, 2539: 175) แม้กระทั่งการตั้งชื่อให้แก่ตัวละครในเรื่องเองก็คล้ายกับจะเป็นสัญญะสื่อความหมายถึงตัวตนของตัวละคร แต่ก็อาจเป็นได้ว่าชื่อนั้นไม่ได้บ่งบอกถึงตัวตนของตัวละครในทางใดๆเลยก็ได้ ทั้งนี้ ล้วนสืบเนื่องจากจุดมุ่งหมายของวรรณกรรมหลังสมัยใหม่ที่ต้องการวิพากษ์ความบกพร่องทางอัตลักษณ์ของตัวละครซึ่งเป็นตัวแทนของปัจเจกชน ดังนั้นแม้ว่าผู้อ่านจะอาศัยการเชื่อมโยง ปะติดปะต่อภาพชีวิตชิ้นเล็กชิ้นน้อยของตัวละครเข้าด้วยกันแล้ว ก็ยังไม่อาจจะเข้าใจตัวละครอย่างสมบูรณ์รอบด้านได้

4.4 ฉาก

องค์ประกอบ ฉาก (Setting) ได้รวมเอามิติของ ช่วงเวลา (Time) และ สถานที่ (location) ไว้ด้วยกัน ซึ่ง Roberts (1988 อ้างถึงใน ธัญญา สังขพันธานนท์, 2539: 191-193) จำแนกเป็นฉากที่เป็นธรรมชาติ ฉากที่เป็นสิ่งประดิษฐ์ ฉากที่เป็นช่วงเวลาหรือยุคสมัย ฉากที่เป็นสภาพการดำเนินชีวิตของตัวละคร และฉากที่เป็นสภาพแวดล้อมเชิงนามธรรม โดย J. Boggs (2003 อ้างถึงใน กาญจนา แก้วเทพ, 2553) ได้รวมจำแนกเป็น 2 หมวดใหญ่ดังนี้คือ 1) ฉากที่มีลักษณะด้านกายภาพ (Physical dimension) อันประกอบด้วย ปัจจัยด้านเวลา (Temporal factors) ด้านภูมิศาสตร์ (Geographic Factors) และ 2) ฉากที่มีลักษณะทางด้านสังคม-วัฒนธรรม (Socio-Cultural aspect) อันประกอบด้วย ปัจจัยด้านเศรษฐกิจและโครงสร้างทางสังคม (Prevailing Social Structure and Economic Factors) ด้านประเพณี ค่านิยม ศีลธรรม และธรรมเนียมปฏิบัติ (Moral Attitude, Custom and Codes of Behaviors) (กาญจนา แก้วเทพ, 2553: 282-284)

บทบาทของฉาก นอกจากจะทำหน้าที่สร้างความสมจริงให้กับเรื่องเล่า โดยใช้เป็นส่วนอ้างอิงของตัวละคร รวมถึงช่วยสร้างบรรยากาศของเรื่องให้สอดคล้องกับแนวทางของโครงเรื่องแล้ว ฉากก็ยังประกอบสร้างความหมายให้แก่เรื่องตามกฎของการเลือกสรรและกฎของการผสมผสานอีกด้วย ผ่านการเน้นฉากใดฉากหนึ่งในเรื่องเล่าขึ้นมาเป็นพิเศษ เช่น การขยายช่วงเวลาในฉากนั้นให้ยืดยาวกว่าความเป็นจริง หรือการลำดับฉากสำคัญไว้เป็นช่วงเริ่มต้นของเรื่อง หรือเป็นฉากจบเรื่อง เป็นต้น

ฉากของเรื่องเล่าในวรรณกรรมหลังสมัยใหม่มีการกระโดดข้ามมิติด้านช่วงเวลาและสถานที่ ซึ่งอาจไม่เกี่ยวข้องสัมพันธ์กันอย่างต่อเนื่องกัน หรือไม่สอดคล้องตามหลักความเป็นจริง ถือเป็นการทำลายระบบเหตุ-ผลของการร้อยเรียงตามลำดับเวลาของปฏิทินได้ เนื่องจากฉากเหล่านั้นมีบทบาทผูกพันกับการสะท้อนสภาวะจิตใจของตัวละครในโลกยุคหลังสมัยใหม่มากกว่า หรือก็คือการที่ ฉาก ทำหน้าที่เป็น สัญญะ ของเรื่องเล่า ดังแนวคิดเรื่อง “เขาวงกตแบบไรโซม” (อลิสา สันตสมบัติ, 2552) ที่ฉากท้องเรื่องมีภาพคล้ายคลึงลักษณะของเขาวงกต เพื่อการสื่อความหมายอธิบายเรื่องวิกฤตอัตลักษณ์ เปรียบเทียบรอยทางของโครงเรื่องที่ดำเนินไปในเขาวงกตแบบไร้จุดศูนย์กลางว่าเป็นเสมือนดั่งตัวละครที่ไม่มีจุดมุ่งหมายในชีวิต อีกทั้งสภาพเขาวงกตที่มีหลากหลายทางแยก ทิศทางสะเปะสะปะนี้ ก็เปรียบได้กับเศษเสี้ยวของเรื่องเล่าที่ตัวละครสร้างขึ้นเองเพื่อนำมาปะติดปะต่อกัน เพื่อจะได้อธิบายถึงความจริงที่ตนแสวงหาอยู่ ดังนั้น จึงไม่มีโอกาสเป็นไปได้เลยที่ตัวละครในวรรณกรรมหลังสมัยใหม่จะสามารถเข้าถึงความจริงแท้ได้เป็นผลสำเร็จ

4.5 มุมมอง และเสียงเล่า

ในการเล่าเรื่องของวรรณกรรม ผู้เขียนจะสามารถเลือกทำการเล่าเรื่องผ่านมุมมอง (Point of view) และใช้เสียงของผู้เล่าเรื่อง (narrative) เหมือนกันหรือแตกต่างกันก็ได้ การวิเคราะห์หามุมมองจึงต้องตอบคำถามว่า *ใครเป็นผู้เห็น* และการหาเสียงเล่าคือการตอบคำถามว่า *ใครเป็นผู้เล่าเรื่อง* (ชูศักดิ์ ภัทรกุลวณิชย์, 2545: 66)

หากยึดผู้เล่าเรื่องเป็นหลักในการจำแนกมุมมอง สามารถจำแนกได้เป็น 2 รูปแบบ คือ ***รูปแบบที่ 1*** ผู้เล่าเรื่องที่ปรากฏตัวในฐานะตัวละครในเรื่อง (Narrator a Participant) และ ***รูปแบบที่ 2*** ผู้เล่าเรื่องที่ไม่ปรากฏตัวในฐานะตัวละครในเรื่อง (Narrator a Non-participant) (ธัญญา สังขพันธานนท์, 2539: 199-204)

Louise Giannetti (1988 อ้างถึงใน กาญจนา แก้วเทพ, 2553: 301-303) แบ่งประเภทของผู้เล่าเรื่องออกเป็น 4 ประเภท โดยแสดงให้เห็นข้อเด่นที่แตกต่างกัน ดังนี้

4.5.1 <u>ผู้เล่าเรื่องบุรุษที่หนึ่ง</u> (The First-Person Narrator) หรือเทียบได้กับมุมมองของผู้เล่าเรื่องที่ปรากฏตัวในฐานะตัวละครในเรื่อง โดยใช้สรรพนามบุรุษที่หนึ่ง (ฉัน, ผม, ข้าพเจ้า, เรา) แทนตัวเองขณะเล่าเรื่อง ซึ่งผู้เล่าเรื่องประเภทนี้เป็นตัวเอก (Major Character) หรือเป็นเจ้าของ

เรื่อง จึงเรียกได้อีกอย่างหนึ่งว่ามุมมองแบบ *"ผู้เล่าเรื่อง-ผู้กระทำ"* มีข้อเด่นคือข้อมูลที่นำเสนอมีความใกล้ชิดกับเหตุการณ์มาก แต่ก็มีข้อจำกัดอยู่ที่การมีอคติเจือปนอยู่ในเรื่องเล่าค่อนข้างมาก มักพบการใช้มุมมองประเภทนี้ในวรรณกรรมแนวอัตชีวประวัติ

4.5.2 ผู้เล่าเรื่องบุรุษที่สาม (The Third-Person Narrator) หรือเทียบได้กับมุมมองของผู้เล่าเรื่องที่ปรากฏตัวในฐานะตัวละครในเรื่อง โดยผู้เล่าเรื่องเป็นตัวละครรอง มีฐานะเป็นพยานรู้เห็นและทำหน้าเล่าเรื่องของตัวเอก รวมถึงตัวละครอื่นที่เกี่ยวพันในเรื่องของตัวเอกซึ่งถูกเรียกแทนด้วยสรรพนามบุรุษที่สาม (เขา, หล่อน, เธอ, พวกเขา, มัน) ในการเล่าเรื่อง จึงเรียกได้อีกอย่างหนึ่งว่ามุมมองแบบ "ผู้เล่าเรื่อง-ผู้รู้เหตุการณ์" ข้อจำกัดของมุมมองประเภทนี้คือผู้เล่าเรื่องไม่อาจจะล่วงรู้ถึงความนึกคิด/อารมณ์ความรู้สึกของตัวเอกได้ แต่ก็มีข้อดีกว่าเมื่อเทียบกับมุมมองผู้เล่าเรื่องบุรุษที่หนึ่ง ในส่วนของอคติต่อเรื่องที่เล่าที่จะมีน้อยลงไปด้วย แม้ว่ามุมมองทั้งสองประเภทนี้จะมีจุดร่วมเดียวกันคือ การเล่าเรื่องผ่านมุมมองของตัวละครทำให้เกิดเป็นทรรศนะจำกัดขอบเขต หากเป็นสิ่งที่อยู่นอกเหนือไปจากประสบการณ์แล้วก็ไม่อาจล่วงรู้ได้ก็ตาม

4.5.3 การเล่าเรื่องจากมุมมองที่เป็นกลาง (The Objective Narrator) หรือเทียบได้กับมุมมองของผู้เล่าเรื่องที่ไม่ปรากฏตัวในฐานะตัวละครในเรื่อง มีการใช้สรรพนามบุรุษที่สามเรียกตัวละครเช่นเดียวกัน หากแต่เรื่องที่ทำการเล่ามาจากมุมมองของ "คนวงนอก" ผู้คอยสังเกตและรายงานเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นอย่างเป็นกลาง ผู้เล่าจำกัดบทบาทของตัวเองเฉพาะเพียงการนำเสนอภาพการกระทำ โดยปราศจากการก้าวล้ำเข้าไปอธิบายถึงโลกภายในของตัวละครทั้งหมด (Not seeing Into any Character) แตกต่างจากมุมมองการเล่าเรื่องสองประเภทแรก จึงเรียกได้อีกอย่างว่ามุมมองแบบ *"ผู้เล่าเรื่องแบบภาววิสัย"*

4.5.4 การเล่าเรื่องแบบผู้รอบรู้ (สัพพัญญู) ไปหมดทุกเรื่อง (The Omniscient) หรือเรียกได้ว่าเป็นมุมมองแบบ "สายตาพระเจ้า" มีลักษณะเป็นผู้รู้แจ้ง ล่วงรู้ไปเสียหมดทุกเรื่อง (All Knowing) ไม่ว่าจะเป็นความคิด อารมณ์ความรู้สึกหรือจิตใจของตัวละครแต่ละตัว สามารถหยั่งรู้ข้ามกาลเวลา ข้ามสถานที่ได้ทั้งหมด ซึ่งมีข้อเด่นทำให้ผู้อ่านสามารถเข้าใจเรื่องที่เกิดขึ้นได้รวดเร็วยิ่งกว่าตัวละครในเรื่องเล่าเอง

D. Bordwell (1986 อ้างถึงใน กาญจนา แก้วเทพ, 2553: 302) ตั้งข้อสังเกตว่า ตัวแปรที่สำคัญต่อการเลือกมุมมองและเสียงเล่าของเรื่องก็คือ ตระกูลหรือแนว (genre) ของเรื่องที่จะทำการเล่านั่นเอง ถึงแม้วรรณกรรมหลังสมัยใหม่จะมีการใช้มุมมองในการเล่าเรื่องที่หลากหลาย แต่มุมมองของ *"ผู้เล่าเรื่อง-ผู้กระทำ"* เป็นประเภทมุมมองหนึ่งที่นิยมใช้กันมาก เนื่องจากแนวความคิดที่ผลักดันให้เกิดวรรณกรรมหลังสมัยใหม่ย่อมเป็นการมุ่งแสวงหาอัตลักษณ์ซึ่งสูญหายของตัวละคร คล้ายคลึงกับแนวคิดของวรรณกรรมแนวอัตถิภาวนิยม (Existentialism) หรือที่เรียกว่า อัตนิยาย (I-novel) ซึ่งผู้เขียนมักเขียนเล่าเรื่องชีวิตของตนเอง หรือสร้างตัวละครเอกให้เป็นผู้เล่าเรื่องจากประสบการณ์ชีวิตของตนเอง เพื่อสาธยายถึงอารมณ์ความรู้สึกของตนเองขณะเผชิญเหตุการณ์ต่างๆนานาเป็นสำคัญ วรรณกรรมลักษณะนี้มีจุดมุ่งหมายเพื่อแสดงภาพของตัวละครที่มุ่งแสวงหาคุณค่าในชีวิตของตนเอง ดังนั้นทรรศนะจำกัดขอบเขตของผู้เล่าเรื่องจึงเข้ามามีบทบาทสำคัญ ทำให้การดำเนินชีวิตภายในเรื่องเล่าของตัวละครมีความน่าสนใจ น่าตื่นเต้นลุ้นระทึกมากขึ้น ทว่า เมื่อมองถึงเสียงเล่าของวรรณกรรมหลังสมัยใหม่จะพบว่ามีความผิดแผกจากผู้เล่าเรื่องของวรรณกรรมแนวอัตถิภาวนิยม กล่าวคือ ในบางขณะเสียงเล่านั้นอาจมาจากมุมมองบุรุษที่หนึ่งเหมือนกัน ไม่อาจล่วงรู้ในสิ่งที่โดยประสบการณ์ไม่อาจรู้ได้ แต่บางขณะเสียงเล่าอาจเป็นลักษณะ "สายตาพระเจ้า" ซึ่งแฝงอยู่ในมุมมองของบุรุษที่หนึ่ง เรื่องที่ถูกเล่าจึงสามารถก้าวข้ามมิติเวลา ก้าวข้ามความสัมพันธ์อย่างเป็นเหตุเป็นผลในตรรกะของตัวละครแนวหลังสมัยใหม่นิยมได้

J. Lothe (2000 อ้างถึงใน กาญจนา แก้วเทพ, 2553: 307) ได้เสนอแนวคิดเรื่องความสัมพันธ์ระหว่าง *ผู้เล่า* กับ *เรื่องที่เล่า* ดังนิยามศัพท์คำว่า "narrative distance" เพื่อจำแนกประเภท "ระยะห่างของการเล่าเรื่อง" ซึ่งมีอยู่หลายประเภท อาทิเช่น

- Temporal distance หมายถึงระยะห่างในแง่ของเวลาระหว่างผู้เล่าเรื่องกับเรื่องที่เล่า ซึ่งหากผู้เล่าเรื่องมีช่วงห่างทางเวลาจากเรื่องที่เล่าน้อยก็น่าจะยิ่งเพิ่มความน่าเชื่อถือให้มากยิ่งขึ้น

- Spatial distance หมายถึงระยะห่างในแง่พื้นที่ทางกายภาพ ซึ่งมีนัยยะเช่นเดียวกับเรื่องเวลา กล่าวคือ ยิ่งผู้เล่าอยู่ใกล้ชิดกับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น การเล่าเรื่องก็น่าจะใกล้เคียงความเป็นจริงมากขึ้น

- Attitudinal distance หมายถึงระยะห่างเชิงทัศนคติ ซึ่ง Lothe ใช้ในความหมายของ ระดับของความรู้/ความเข้าใจ การวินิจฉัย รวมทั้งค่านิยมของตัวผู้เล่าเองว่ามีความใกล้ชิดกับเรื่องที่เล่าเพียงใด

กลวิธีทางมุมมองการเล่าเรื่องแบบหนึ่งที่วรรณกรรมหลังสมัยใหม่นำมาใช้คือ การโหยหาอดีต (nostalgia) (Sim, 1996: 47) โดยความเชื่อที่ว่า มีความจริงแท้ฝังตัวอยู่ในอดีตซึ่งถูกลืมเลือน การย้อนกลับไปค้นหาอดีตในความคิดคำนึง มองผ่านภาพความทรงจำแบบพร่าเลือนและไม่ครบถ้วนสมบูรณ์ของตัวละครสะท้อนให้เห็นว่า แม้กระทั่งเรื่องราวในอดีตก็ยังมีสถานะเป็นเพียงเรื่องเล่า ที่ถูกเล่าผ่านมุมมองหนึ่งๆ ไม่มีความจริงแท้อยู่ในอดีต และถึงมีอยู่จริง อดีตก็ได้กลับกลายเป็นสิ่งที่ตัวละครไม่สามารถหวนกลับไปเพื่อล่วงรู้ได้อีกแล้ว จึงจำเป็นต้องสร้างเรื่องเล่าชุดใหม่ขึ้นมาเพื่ออธิบายอดีตที่ตนเองค้นหา เพื่อจะเข้าถึงเรื่องเล่าชุดถัดไปที่ว่าอดีตประกอบสร้างความจริงไว้อย่างไร อีกทั้งยังมีรูปแบบการโหยหาอดีตที่ตัวละครผู้รู้เห็น (bear witness) ตระหนักว่าอดีตมีสิ่งที่ไม่อาจจะนำเสนอได้รวมอยู่ จึงพยายามสร้างเรื่องเล่าเพื่อปกปิดซ่อนเร้นสิ่งนั้นไว้ (Sim, 1996: 48)

4.6 ลีลาการเขียนและท่าทีของผู้เขียน

Kenedy (1966) เสนอว่า ลีลาการเขียน (Style) ในวรรณกรรมสามารถพิจารณาจากองค์ประกอบทั้ง 3 ระดับ ได้แก่ 1) ***การใช้ถ้อยคำ*** (Diction) ซึ่งอาจให้ทั้งความหมายตรง (Denotative meaning) และความหมายแฝง (Connotative meaning) ตามแนวคิดของ Roland Barths (อ้างถึงใน กาญจนา แก้วเทพ, 2548) ที่เชื่อว่าความหมายในชั้นที่สองซึ่งเป็นความหมายแฝงนี้ถูกประกอบสร้างอย่างเป็นอัตวิสัยผ่านการหล่อหลอมในทางสังคม จนกระทั่งในหลายครั้งถูกทำให้เข้าใจว่าความหมายแฝงมีลักษณะเป็นธรรมชาติ 2) ***การใช้ความเปรียบ*** (Imagery) หรือภาพพจน์ (Figures of Speech) เพื่อสร้างจินตภาพแก่ผู้อ่าน โดยอาจทำได้ในรูปแบบของการเปรียบเทียบ/อุปมาอุปไมย (Simile) การอุปลักษณ์ (Metaphor) การใช้สัญลักษณ์ (Symbol) 3) ***ประโยค*** (Syntax) หรือวากยสัมพันธ์ ทั้งในด้านความยาวของประโยคและความสัมพันธ์ของแต่ละประโยคที่ร้อยเรียงกัน (ธัญญา สังขพันธานนท์, 2539: 209-214)

นอกจากนี้ยังมี น้ำเสียงหรือท่าทีของผู้เขียน (Tone) ที่ช่วยสร้างความหมายให้กับการนำเสนอเรื่องเล่าของวรรณกรรม ดังปรากฏในหลากหลายลักษณะ ดังต่อไปนี้ (ธัญญา สังขพันธานนท์, 2539: 215-218)

4.6.1 ลักษณะของการเล่าเรื่อง อาจเป็นแบบภววิสัย (Objective) หรือการเล่าเรื่องแบบอัตวิสัย (Subjective) ที่ผู้เขียนมักสอดแทรกความคิดเห็น หรือความรู้สึกของตนลงไป

4.6.2 ลักษณะของการสร้างบรรยากาศในเรื่อง ให้กลมกลืนไปกับเนื้อเรื่องและเหตุการณ์เพื่อทำให้ผู้อ่านมีอารมณ์ร่วม หรือกระทำในทางตรงกันข้าม

4.6.3 ความเปรียบเชิงประชด (Irony) โดยการใช้คำพูดประชด (Verbal Irony) พูดอย่างหนึ่ง เพื่อสื่อความหมายอีกอย่างหนึ่ง อาจจำแนกได้เป็น

ก. ใช้ความเปรียบประชดตามสถานการณ์ (Situation Irony) หมายถึง ภาวการณ์บางอย่างที่เกิดขึ้นเหนือความคาดหมายและพลังในการควบคุมของมนุษย์ บ่งถึงอำนาจของสิ่งแวดล้อม จิตวิทยา การเมือง สังคม ฯลฯ เป็นการแสดงให้เห็นถึงความขัดแย้งระหว่างความคาดหวังของตัวละครกับโชคชะตาหรือเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจริง

ข. ใช้ความเปรียบประชดตามบทบาทของตัวละคร (Dramatic Irony) กล่าวคือ ผู้เขียนให้ตัวละครพูดหรือกระทำในสิ่งที่ตนเองไม่รู้ ในขณะที่ผู้อ่านหรือตัวละครอื่นๆรู้ ทำให้ตัวละครนั้นตกอยู่ในภาวะที่น่าสงสาร

อีกทั้งการใช้ภาษาในวรรณกรรมหลังสมัยใหม่ ยังปรากฏสภาวะของ “ภาษาเงียบ” ซึ่งเกิดจากลักษณะของตัวละครที่ถูกหล่อหลอมจากแนวคิดเรื่องข้อจำกัดทางภาษา กล่าวคือ สิ่งที่ตัวละครคิดอยู่ไม่สามารถนำเสนอออกมาโดยการใช้ภาษาได้ ก่อให้เกิดความรู้สึกเป็นทุกข์ แต่ในขณะเดียวกันตัวละครก็รู้สึกมีความสุขที่ตระหนักว่าความคิดของตนไปไกลกว่าการนำเสนอทางภาษาด้วยเช่นกัน ดังเรียกได้ว่า “The Sublime” หรือภาวะที่นำมาซึ่ง ความขมขื่น (pain) และความปลื้มปีติ (pleasure) ในเวลาเดียวกัน อันจัดเป็นความกำกวม ก้ำกึ่งแบบหนึ่งที่ปรัชญาหลังสมัยใหม่นิยมนำเสนอ (Sim, 1996: 104)

5. แนวคิดเรื่องสหบทกับการศึกษาวรรณกรรม

จากแนวคิดพื้นฐานของ Michael Bakhtin นักภาษาศาสตร์ชาวรัสเซียผู้เสนอทฤษฎี <u>*เสียงอันหลากหลาย*</u> (Dialogism) Bakhtin (1981) เคยกล่าวไว้ว่า *"สิ่งทั้งหลายที่เรากำลังพูดในวันนี้ ก็คือสิ่งที่เราได้พูดมาแล้วเมื่อวานนี้ และเป็นสิ่งที่เราจะพูดในวันพรุ่งนี้"* (กาญจนา แก้วเทพ, 2553: 315) ซึ่งอาจนำมาอธิบายวรรณกรรมว่าเปรียบได้กับพื้นที่สำหรับวาทกรรม ตลอดจนความหมายและแนวคิดต่างๆ ได้ไหลบ่าเข้ามาปะทะกันในตัวบท ซึ่งล้วนแสดงให้เห็นถึงการนำเอาต้นเค้าจากสิ่งที่มีอยู่แล้วมาผลิตความหมายให้แก่ตัวบทใหม่ทั้งสิ้น หรือก็คือการที่ตัวบทต่างก็หันไปอ้างอิง/เชื่อมโยงกันและกันแทน โดย นพพร ประชากุล (2543 อ้างถึงใน กาญจนา แก้วเทพ, 2553: 327) ได้เสนอให้เรียกตัวบทแรกว่า "ตัวบทต้นทาง" และตัวบทที่ถูกสร้างต่อยอดมาจากตัวบทแรกว่า "ตัวบทปลายทาง" ซึ่งอาจมีแบบแผนของสหบท ดังนี้ 1) การขยายความ (Extension) เพิ่มเติมเนื้อหาซึ่งเดิมตัวบทต้นทางไม่มีอย่างมีเหตุมีผล เพื่อให้ทำหน้าที่อย่างใดอย่างหนึ่งต่อความหมาย 2) การตัดทอน (Reduction) ตัวบทปลายทางมีการตัดทอนเนื้อหาบางส่วนจากตัวบทต้นทางออกอย่างมีเหตุมีผลเพื่อสื่อความหมาย 3) การดัดแปลง (Modification) ตัวบทปลายทางมีการดัดแปลงเนื้อหาจนทำให้รูปลักษณ์แตกต่างไปจากตัวบทต้นทาง

อนึ่ง คำว่า Modification ที่แปลว่าการดัดแปลงนั้น ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์ (2555) เสนอว่าควรแปลว่า "การปรับเปลี่ยน" จะสื่อความหมายได้ดีกว่า เนื่องจากคำว่าการดัดแปลงนั้นเป็นคำที่แปลจากศัพท์คำว่า adapt ซึ่งใช้ในวงวิชาการในความหมายที่เป็นการเปลี่ยนสื่อซึ่งครอบคลุมลักษณะต่างๆโดยรวมของสหบทหรือสัมพันธบท

ต่อมา Julia Kristeva (1966 อ้างถึงใน กาญจนา แก้วเทพ, 2553: 315-316) ได้บัญญัติคำศัพท์ "Intertextuality" ขึ้นใช้ โดยเป็นการสานต่อแนวคิดของ Bakhtin ร่วมกับแนวคิดของ Ferdinand de Saussure เรื่องกฎแห่งการเลือกสรร (Law of selection) และกฎแห่งการผสมผสาน (Law of combination) ในการจัดเรียงสัญญะเพื่อสื่อความหมาย พัฒนากลายมาเป็นแนวคิดเรื่อง "Intertextuality" ดังที่นิยมใช้ในภาษาไทยว่า "สหบท" หรือ "สัมพันธบท" ที่เสนอกรอบมโนทัศน์ในการอ่านตีความวรรณกรรม หรือตัวบทอื่นๆ ด้วยการยึดว่าตัวบทหลักที่ทำการศึกษานี้เป็นตัวบทปลายทาง แล้วจึงย้อนกลับไปทำความเข้าใจความหมายที่ถูกนำเสนอใน

ตัวบทต้นทาง เพื่อนำมาเปรียบเทียบกับการสื่อความหมายของตัวบทปลายทางว่ามีการปรับเปลี่ยนหรือถูกหยิบยกมาใช้อย่างไร

J. Fiske (1987 อ้างถึงใน กาญจนา แก้วเทพ, 2553: 335-336) ได้จำแนกมิติของ Intertextuality (ตามนิยามของ J. Kristeva) เป็น 2 ระนาบ คือ

5.2.1 <u>สัมพันธบทแนวนอน</u> (Horizontal intertextuality) เป็นความสัมพันธ์ระหว่างตัวบทปฐมภูมิด้วยกัน (Primary text) คือ ระหว่างผู้ส่ง/ผู้ผลิตด้วยกันที่จะหยิบยืมส่วนประกอบต่างๆของตัวบท เช่น การถ่ายโยงระหว่างประเภทหรือแนวเรื่อง ตัวละคร นักแสดง เนื้อหา ฯลฯ โดยอาจจะมองเห็นอย่างชัดเจนว่ามีการหยิบยืมหรือไม่ก็ได้

5.2.2 <u>สัมพันธบทแนวดิ่ง</u> (Vertical intertextuality) เป็นความสัมพันธ์ระหว่างตัวบทปฐมภูมิ เช่น รายการโทรทัศน์ ภาพยนตร์ เพลง ฯลฯ กับตัวบทอื่นๆที่แตกต่างออกไปโดยมีการอ้างอิงอย่างชัดเจนในระดับทุติยภูมิก็เช่น คอลัมน์วิจารณ์ภาพยนตร์ ส่วนระดับตติยภูมิก็เช่น ความคิดเห็นของผู้อ่าน/ผู้ชมละคร-ภาพยนตร์ที่มีต่อบทวิจารณ์ดังกล่าว

<u>สัมพันธบทแนวนอน</u> ตามทัศนะของ Fiske มองว่าตัวบทในประเภทที่เป็น “เรื่องแต่ง” (fiction) ทั้งหลายจะสามารถสร้างปรากฏการณ์สหบทได้อย่างเป็นปกติธรรมดา เพราะว่าองค์ประกอบพื้นฐานนั้นเป็นองค์ประกอบของการเล่าเรื่องเช่นเดียวกัน คือ มีเนื้อเรื่อง/โครงเรื่อง ตัวละคร เวลา สถานที่ ความขัดแย้ง มุมมองของคนเล่า บทสนทนา เป็นต้น (กาญจนา แก้วเทพ, 2553: 340) ทั้งนี้ก็ยังพบด้วยว่า ปรากฏการณ์สหบทในยุคหลังสมัยใหม่นั้นเริ่มมีลักษณะของการแฝงเร้นมากขึ้น ทั้งความแตกต่างในเชิงปริมาณและคุณภาพ รวมถึงในแง่คุณภาพของความตั้งใจและรู้ตัวของทั้งฝ่ายผู้ส่งและผู้รับสารจะเริ่มมีน้อยลง องค์ประกอบจากตัวบทแรกที่ถูกเลือกถ่ายโอนมาสู่ตัวบทที่สองนั้นก็อาจจะมีสัดส่วนเพียงเล็กน้อย หรือถูกนำมาปรุงแต่ง (modify) จนเกือบจะดูไม่ออกว่า นี่เป็นปรากฏการณ์สหบทก็เป็นได้ (เรื่องเดียวกัน: 342) ซึ่งสัมพันธบทแนวนอนนี้จะนำมาใช้ในการวิจัยเพื่ออธิบายถึงความสัมพันธ์ระหว่างการสื่อสาร “วิกฤตอัตลักษณ์” ที่ปรากฏเป็นแก่นเรื่องในนวนิยายของ ฮารูกิ มูราคามิ กับในเรื่องสั้นของนักเขียนแนวหลังสมัยใหม่ของไทย

งานวิจัยเรื่อง **การสื่อสาร "วิกฤตอัตลักษณ์" ในนวนิยายของ ฮารูกิ มูราคามิ และเรื่องสั้นแนวหลังสมัยใหม่ของไทย** อาศัยแนวคิดเกี่ยวกับวรรณกรรมญี่ปุ่นยุคหลังสงครามโลกครั้งที่สองเพื่อประกอบการอธิบายถึงรูปลักษณ์การเล่าเรื่องของ ฮารูกิ มูราคามิ ตามแนวคิดรูปลักษณ์นิยมกับการศึกษาเรื่องเล่า และอาศัยแนวคิดการเล่าเรื่องในวรรณกรรมหลังสมัยใหม่ร่วมกับแนวคิดหลังสมัยใหม่นิยมกับการประกอบสร้างอัตลักษณ์ ประกอบการวิเคราะห์การเล่าเรื่องเพื่อสื่อสาร "วิกฤตอัตลักษณ์" ในประเด็นต่างๆที่ปรากฏในนวนิยายและเรื่องสั้น และสำหรับแนวคิดเรื่องสหบทกับการศึกษาวรรณกรรมจะนำมาใช้เพื่ออธิบายความสัมพันธ์ระหว่างนวนิยายของ ฮารูกิ มูราคามิ กับเรื่องสั้นของนักเขียนแนวหลังสมัยใหม่ของไทยที่มีการสื่อสารเรื่อง “วิกฤตอัตลักษณ์” คล้ายคลึงกัน

<table>
<tr><td>1. แนวคิดเกี่ยวกับวรรณกรรมญี่ปุ่นยุคหลังสงครามโลกครั้งที่สอง</td><td rowspan="2">รูปลักษณ์การเล่าเรื่องในนวนิยายของ
ฮารูกิ มูราคามิ</td></tr>
<tr><td>2. แนวคิดรูปลักษณ์นิยมกับการศึกษาเรื่องเล่า</td></tr>
<tr><td>3. แนวคิดการเล่าเรื่องในวรรณกรรมหลังสมัยใหม่</td><td rowspan="3">การเล่าเรื่องเพื่อสื่อสาร "วิกฤตอัตลักษณ์"
ในนวนิยายของ ฮารูกิ มูราคามิ
และในเรื่องสั้นของกลุ่มนักเขียนไทย
ลักษณะสหบทที่พบ</td></tr>
<tr><td>4. แนวคิดหลังสมัยใหม่นิยมกับการประกอบสร้างอัตลักษณ์</td></tr>
<tr><td>5. แนวคิดสหบทกับการศึกษาวรรณกรรม</td></tr>
</table>

ตารางที่ 1 กรอบแนวคิดการวิจัย

6. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

นัยนา จิตรรังสรรค์ (2532) ศึกษาวรรณกรรมญี่ปุ่นที่แปลเป็นภาษาไทยและพิมพ์จำหน่ายในช่วงปี พ.ศ.2520-2529 พบว่าปรากฏเนื้อหาสะท้อนชีวิตและปัญหาสังคมมากที่สุด โดยนำเสนอผ่านเรื่องความตาย เรื่องมิตรภาพและการแสวงหาเพื่อน เรื่องการกำหนดบทบาทเฉพาะเพศ เรื่องการขาดความอบอุ่นในครอบครัว ฯลฯ ส่วนเนื้อหาสะท้อนสภาพทางการเมือง นำเสนอผ่านเรื่องสงครามและความรุนแรง

มณฑา พิมพ์ทอง (2539) ศึกษาสภาพปัญหาทางสังคมญี่ปุ่นหลังสงครามโลกครั้งที่สองยุติซึ่งปรากฏอยู่ในวรรณกรรมญี่ปุ่น ค.ศ.1959-1994 แม้ว่าญี่ปุ่นจะพัฒนาเข้าสู่ยุคสมัยใหม่แต่

สถาบันครอบครัวกลับมีสภาพง่อนแง่นมากขึ้น เนื่องจากบทบาทของ พ่อ-แม่-ลูก ในครอบครัวเผชิญความเปลี่ยนแปลงจากการบีบรัดของสังคมขณะที่สมาชิกครอบครัวเองยังปรับตัวตามไม่ทัน ปัญหาคนชราที่เพิ่มจำนวนมากขึ้นและตกเป็นภาระของคนหนุ่มสาวในครอบครัว รวมถึงภาครัฐที่ต้องจัดสวัสดิการเลี้ยงดู นอกจากนี้ญี่ปุ่นก็ยังมีปัญหาสิ่งแวดล้อมเป็นพิษอันเป็นผลกระทบจากการพัฒนาภาคอุตสาหกรรมของประเทศ ซึ่งย้อนกลับมาเป็นภัยร้ายทำลายชีวิตมนุษย์เอง

พิสินี ฐิตวิริยะ (2548) ศึกษาบริบททางสังคมญี่ปุ่นที่นำไปสู่การนำเสนอเนื้อหาเกี่ยวกับสงครามโลกครั้งที่สองในวรรณกรรมเยาวชนญี่ปุ่น จำนวน 6 เรื่อง พบว่า มีการตอกย้ำแนวคิดเรื่องสงครามเป็นบทเรียนความผิดพลาดที่ไม่ควรให้ผิดซ้ำอีก ผ่านการนำเสนอผลกระทบของสงครามทั้งในทางร่างกาย และจิตใจที่บอบช้ำจากความขัดแย้งระหว่างอุดมการณ์ชาติกับอุดมคติชีวิตอย่างหนัก สถาบันครอบครัวล่มสลาย เด็กกลายเป็นเหยื่อของสงครามและเติบโตขึ้นพร้อมบาดแผลในจิตใจที่ไม่อาจลบเลือน

งานวิจัยของ นัยนา จิตรรังสรรค์, มณฑา พิมพ์ทอง และ พิสินี ฐิตวิริยะ นำมาใช้เป็นข้อมูลสำหรับการศึกษาวรรณกรรมของ ฮารูกิ มูราคามิ ที่แม้จะเกิดขึ้นภายหลังวรรณกรรมญี่ปุ่นยุคหลังสงครามโลกครั้งที่สอง แต่ก็ยังคงมีการรับสืบทอดแนวคิดแบบชาวญี่ปุ่น สังคมญี่ปุ่น ตำนานเก่าแก่ การใช้สัญญะของวรรณกรรมญี่ปุ่น ในลักษณะที่ ฮารูกิ มูราคามิ ได้ทำการปรับทิศทางความหมายขององค์ประกอบเหล่านั้นให้เปลี่ยนแปลงไปเมื่อลงมาอยู่ในวรรณกรรมของเขา

นับทอง ทองใบ (2548) ศึกษาภาพยนตร์แอนิเมชั่นของ ฮายาโอะ มิยาซากิ จำนวน 9 เรื่อง ซึ่งพบว่า ภูมิหลัง/แรงบันดาลใจของผู้กำกับมีผลต่อการสร้างสรรค์ภาพยนตร์อันมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว คืออาศัยตำนานพื้นบ้านญี่ปุ่นมาสร้างโลกเหนือจริงที่สัมผัสได้ เล่าเรื่องผ่านมุมมองของตัวละครเอกที่เป็นเด็กผู้หญิงเพื่อสื่อถึงจินตนาการอันบริสุทธิ์ เป็นฮีโร่ที่เอาชนะความขัดแย้งในจิตใจของตัวเองได้ สะท้อนค่านิยมเคารพรักษ์ธรรมชาติ และความปรารถนาสันติภาพ โดยใช้เทคนิคภาพยนตร์ที่เน้นความละเอียดอ่อนของอากัปกิริยาตัวละคร สื่อสารอารมณ์ได้มาก ภาพฉากมีรายละเอียดสมจริงมาก เพื่อให้ความสมจริงนั้นขับเน้นตัวเนื้อหาเรื่องให้โดดเด่นขึ้น

เขมิกา จินดาวงศ์ (2551) ศึกษาโครงสร้างการเล่าเรื่องรวมถึงมุมมองแนวคิดในการสร้างสรรค์งานภาพยนตร์ของอภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล จากภาพยนตร์เรื่อง *ดอกฟ้าในมือมารสุดเสน่หา สัตว์ประหลาด* และ *แสงศตวรรษ* พบว่า ภาพยนตร์ของอภิชาติพงศ์มีลักษณะการเล่าเรื่องที่เป็นไปตามโครงสร้างการเล่าเรื่องในภาพยนตร์กระแสหลัก หากแต่เนื้อหาในภาพยนตร์ไม่เปิดเรื่องด้วยการผูกปมซับซ้อน และใช้เทคนิคปล่อยยาว (long take) เพื่อให้ผู้ชมได้ชมเรื่องจากการกระทำของตัวละครโดยปราศจากการเชื่อมโยงและการอธิบายจุดมุ่งหมายของตัวละคร อันเป็นผลมาจากแนวคิดหลังสมัยใหม่ ที่ผู้กำกับต้องการปลดปล่อยความเป็นตัวตนของคนในสังคมไทยออกมาสู่ภาพยนตร์

ธนพล เชาวน์วานิชย์ (2552) ศึกษาสัมพันธลักษณ์ของการแสดงและพื้นที่ในภาพยนตร์ของไอ้หมิง เลี่ยง พบว่า ภูมิหลังของไอ้หมิงเลี่ยงมีส่วนในการหล่อหลอมความคิดทางสุนทรียะในการสร้างงาน จนกลายเป็นภาพยนตร์ที่มีเอกลักษณ์ในการถ่ายทอดความเหงา โดดเดี่ยว และแปลกแยกของตัวละครจากสภาพแวดล้อม โดยนำเอาเทคนิคลองเทคมาใช้ เพื่อผลักคนดูมาเป็นผู้เฝ้ามองตัวละคร และนำเสนอฉากชีวิตที่มีความแปลกแปร่งเพื่อกันคนดูไม่ให้มีอารมณ์ร่วมไปกับภาพยนตร์ แต่กระตุ้นให้คนดูได้หยุดคิด โดยไอ้หมิงเลี่ยงมักใช้นักแสดงคนเดิมๆสำหรับภาพยนตร์หลายเรื่องของเขา และมีการนำเอาการจัดวางตัวละครเพื่อสื่อความหมายต่างๆคล้ายการจัดวางตัวละครในละครเวที

งานวิจัยของ นับทอง ทองใบ, เขมิกา จินดาวงศ์ และ ธนพล เชาวน์วานิชย์ จะนำมาใช้เป็นงานวิจัยต้นแบบสำหรับการวิเคราะห์ผลงานนวนิยายของ ฮารูกิ มูราคามิ ตามแนวคิดรูปลักษณ์นิยม

กัญญา วัฒนกุล (2550) ศึกษานวนิยายเรื่อง *คาฟกา ออน เดอะ ชอร์* ของ ฮารูกิ มูราคามิ ในฉบับภาษาอังกฤษ พบว่า เป็นงานที่เล่าเรื่องในรูปแบบสัจนิยมมหัศจรรย์ซึ่งนำเสนอปรากฏการณ์มหัศจรรย์ให้เกิดขึ้นผสมผสานอยู่ในโลกความจริงอย่างเป็นธรรมชาติ เพื่อสะท้อนถึงสภาพจิตใจอันบิดเบี้ยวและตัวตนที่แปลกแยกของตัวละคร ร่วมกับการศึกษาลักษณะสหบทภายในของเรื่องที่แต่งโดยผู้เขียนคนเดียวกัน และสหบทภายนอกที่ ฮารูกิ มูราคามิ หยิบยืมตัวบทมาจากนวนิยายของผู้เขียนอื่นๆ

อลิสา สันตสมบัติ (2552) ศึกษานวนิยายร่วมสมัยแนวสืบสวนสอบสวน จำนวน 3 เรื่อง ได้แก่ เรื่อง *The Name of the Rose* ของ อุมแบร์โต เอโค เรื่อง *Hawksmoor* ของ ปีเตอร์ แอคครอยด์ และเรื่อง *The Wind-up Bird Chronicle* ของ ฮารูกิ มูราคามิ ที่มีการนำเสนอแนวคิดเกี่ยวกับการแสวงหาความจริงและอัตลักษณ์แบบหลังสมัยใหม่ ซึ่งการสืบสวนของตัวละครเอกสามารถอธิบายได้ด้วยแนวคิดเขาวงกตแบบไรโซม หลักฐานของคดีที่ค้นพบนำนักสืบเข้าสู่กระบวนการสร้างเรื่องเล่าเชื่อมโยงหลักฐานเหล่านั้นเข้าสู่ข้อสรุปซึ่งไม่อาจกลายเป็นความจริงได้ นวนิยายสะท้อนความล้มเหลวของการเข้าถึงความจริงโดยอาศัยเหตุผล ซึ่งเปรียบได้กับความล้มเหลวในการแสวงหาตัวตนของตัวละครนักสืบเองด้วย

งานวิจัยของ กัญญา วัฒนกุล และ อลิสา สันตสมบัติ นี้จะนำมาใช้ประกอบการอภิปรายผลในส่วนของรูปลักษณ์การเล่าเรื่องในนวนิยายของ ฮารูกิ มูราคามิ และจะใช้สำหรับการอภิปรายผลส่วนของการศึกษาการสื่อสาร “วิกฤตอัตลักษณ์” ของนวนิยาย ร่วมกับ**งานวิจัยของ ขวัญฤทัย จ่างจำรัส, ศรัณย์ มหาสุภาพ และ อาทิตย์ วงศ์อทิติกุล** ด้วย

ขวัญฤทัย จ่างจำรัส (2543) ศึกษากระบวนการลดทอนความเป็นมนุษย์ของสาวคาราโอเกะท่ามกลางการถูกประทับตรา และประทับรอยมลทินจากสังคม ตลอดถึงการสร้างกลไกในการตอบโต้ที่นำไปสู่การสร้างอัตลักษณ์ใหม่ของพวกเธอ พบว่า การลดทอนความเป็นมนุษย์เกิดขึ้นภายหลังจากที่สาวคาราโอเกะลดคุณค่าของความเป็นมนุษย์ของตนเองลงกลายเป็นวัตถุยอมรับสถานภาพในฐานะสาวคาราโอเกะที่ต่างจากผู้หญิงทั่วไปในสังคม โดยการแยกตนเองออกห่างจากสังคมทั้งทางกายภาพและทางจิตใจ การใช้ร่างกายเป็นสินค้าโดยปราศจากภาวะรับรู้ การแสดงพันธะผูกพันและการแสดงอารมณ์โดยเสแสร้ง การปลดปล่อยร่างกายโดยปราศจากอารมณ์ เนื่องจากพวกเธอมีทัศนะว่าร่างกายที่ขายนั้นปราศจากตัวตนที่เป็นศูนย์รวมของการแสดงอารมณ์และความรู้สึก แต่พวกเธอไม่ได้ขายจิตใจแก่ลูกค้าด้วย และการตอบโต้โดยการสร้างอัตลักษณ์ใหม่ด้วยการนำเสนอตัวตนของพวกเธอสู่สาธารณะก็ออกมาในลักษณะของผู้หญิงใจกล้าไร้ยางอาย มีอารมณ์ทางเพศสูง แต่งกายวาบหวาม ใช้จริตมารยา รู้จักเจรจาต่อรองเพื่อผลประโยชน์ เพื่อเป็นการตอบโต้กับอำนาจของลูกค้า องค์กร และสังคมใหญ่

อาทิตย์ วงศ์อทิติกุล (2549) ศึกษาอัตลักษณ์ชาติพันธุ์ ภาวะไร้สัญชาติ กระบวนการได้สัญชาติ และการปรับเลี่ยนอัตลักษณ์ของกลุ่มชาติพันธุ์อาข่า หมู่บ้านพญาไพรเล่ามา จังหวัด

เชียงราย พบว่า กลุ่มประชากรที่ศึกษามีอัตลักษณ์ชาติพันธุ์สองส่วนคือ 1) อัตลักษณ์ปฐมกำเนิด ได้แก่ การสืบเชื้อสายจากบรรพบุรุษอาข่า การพูดภาษาอาข่า การมีระบบความเชื่อผี การอาศัยท่ามกลางสังคมอาข่า 2) อัตลักษณ์เชิงเครื่องมือของกลุ่ม ได้แก่ ระบบการปกครองโดยกลุ่มผู้นำ องค์ประกอบเชิงกายภาพที่โดดเด่นของหมู่บ้าน การแต่งกายของสตรีอาข่า โดยภาวะการไร้สัญชาติของกลุ่มชาติพันธุ์อาข่าเกิดจากการเข้ามาพำนักในประเทศไทยแต่ไม่ได้รับการลงรายการสัญชาติไทยในทะเบียนบ้าน ทำให้ขาดสิทธิ 3 ด้านที่จะได้รับ คือ สิทธิความเป็นพลเมือง สิทธิด้านการเมืองการปกครอง และสิทธิด้านสังคม ดังนั้นกลุ่มชาติพันธุ์อาข่าจึงพยายามจะปรับเปลี่ยนอัตลักษณ์ของกลุ่มไปสู่อัตลักษณ์ความเป็นคนไทย ด้วยการอ้างอิงการเกิดและถิ่นพำนักว่าอยู่ในประเทศไทย การยอมรับว่าตนอยู่ภายใต้กรอบความเป็นรัฐชาติไทย การเข้าเรียนหนังสือในโรงเรียนไทย พูดภาษาไทย การมีชื่อไทย การได้สัญชาติไทยและยึดว่าอัตลักษณ์ความเป็นไทยของกลุ่มอาข่าจะสมบูรณ์มากที่สุดก็ต่อเมื่อมีบัตรประจำตัวประชาชนไทย ซึ่งจัดเป็นอัตลักษณ์เชิงสัญญะที่ช่วยเติมเต็มสถานะที่ไม่ชัดเจนของบุคคล เปิดทางไปสู่สิทธิด้านต่างๆ

ศรัณย์ มหาสุภาพ (2551) ศึกษาการประกอบสร้างอัตลักษณ์เกย์ในงานเขียนแนวอัตชีวประวัติเกย์ร่วมสมัยที่คัดสรรจากหลากหลายพื้นที่และวัฒนธรรม ได้แก่ เรื่อง *Becoming a Man, Before Night Falls* และ *Butterfly Boy* และศึกษาข้อจำกัดของกระบวนการเปิดเผยตัวตนในเรื่องเล่าที่มักจะยึดติดกับจารีตของสังคมโลกที่หนึ่งและละเลยมิติของเกย์ในโลกที่สาม พบว่าเรื่องเล่ามีบทบาทสำคัญในกระบวนการสร้างอัตลักษณ์เกย์ ตามแนวคิดการเปิดเผยตัวตนผ่านพื้นที่ของภาษา (Perfomativity) ทั้งยังเป็นปัจจัยในการประกอบสร้างตัวตนอันหลากหลายของเกย์ และอัตลักษณ์เกย์นี้มีลักษณะที่ซับซ้อนสัมพันธ์กับปัจจัยต่างๆ ได้แก่ อัตลักษณ์ทางเพศ ชาติพันธุ์ และชนชั้น ซึ่งความหลากหลายของอัตลักษณ์เกย์ขึ้นอยู่กับความแตกต่างทางพื้นที่และวัฒนธรรมของเกย์แต่ละคน การเล่าเรื่องมีพัฒนาการในช่วงชีวิตเกย์จากวัยเด็กไปจนถึงวัยผู้ใหญ่ และการเปิดเผยตัวตนในฐานะเกย์ต่อสังคม รวมถึงเล่าชีวิตหลังจากเปิดเผยตัวตน ซึ่งสะท้อนเห็นอคติที่แฝงอยู่ในขนบธรรมเนียมประเพณีของสังคมและการกำหนดความหมายของความเป็นเกย์ในเชิงลบให้สังคมรับรู้

การณิก ยิ้มพัฒน์ (2548) ศึกษาลักษณะแบบโพสต์โมเดิร์นที่ปรากฏในนิตยสาร a day จากการวิเคราะห์เนื้อหานิตยสารและการสัมภาษณ์เจาะลึกตัวแทนผู้ผลิต พบว่า นิตยสารมี

ลักษณะแบบโพสต์โมเดิร์น 4 ประการ คือ 1) เป็นวิธีคิดของผู้ก่อตั้งนิตยสาร 2) เป็นหัวเรื่องที่ผู้ผลิตหยิบยกขึ้นมาพูดในนิตยสาร 3) เป็นลีลาการเขียน 4) เป็นเนื้อหาในนิตยสารที่สะท้อนลักษณะของผู้คนและสังคม วัฒนธรรมบริโภคนิยม โดยศึกษาร่วมกับการเก็บรวบรวมข้อมูลผู้อ่านจากการสนทนากลุ่มเรื่องลักษณะของโพสต์โมเดิร์นที่สะท้อนในวิถีชีวิตของผู้อ่าน พบว่า ผู้อ่านสนใจโพสต์โมเดิร์นในแง่ของรสนิยมด้านศิลปะ และสนใจรูปแบบความเป็นโพสต์โมเดิร์นของนิตยสาร a day งานวิจัยนี้จึงสะท้อนให้เห็นการสื่อสารความเป็นหลังสมัยใหม่ของสังคมไทยจากผู้สร้างสารที่ส่งมาถึงผู้รับสารได้เฉพาะในแง่ของรูปแบบเท่านั้น

งานวิจัยของ การณิก ยิ้มพัฒน์ จะนำมาใช้อภิปรายร่วมในประเด็นการตระหนักรู้ของกลุ่มผู้รับสาร/ผู้อ่านชาวไทย

บทที่ 3
วิธีดำเนินการวิจัย

งานวิจัยเรื่อง การสื่อสาร “วิกฤตอัตลักษณ์” ในนวนิยายของ ฮารูกิ มูราคามิ และเรื่องสั้นแนวหลังสมัยใหม่ของไทย มุ่งศึกษารูปลักษณ์ของนวนิยายและการเล่าเรื่องของฮารูกิ มูราคามิ เพื่อวิเคราะห์การสื่อสารแก่นเรื่อง “วิกฤตอัตลักษณ์” ของตัวละครในนวนิยาย ควบคู่กับการศึกษาเรื่องสั้นแนวหลังสมัยใหม่ของนักเขียนไทยจำนวน 3 คน ที่มีลักษณะสหบทการเล่าเรื่อง “วิกฤตอัตลักษณ์” ร่วมกับวรรณกรรมของ ฮารูกิ มูราคามิ จึงใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยการวิเคราะห์เนื้อหา (Content Research) จากตัวบท (Textual Analysis) นวนิยาย และเรื่องสั้น ร่วมกับการวิจัยเอกสาร (Documentary Research) บทความ บทวิจารณ์ และการสัมภาษณ์เจาะลึก (Indepth interview) เพื่อเก็บข้อมูลจากกลุ่มผู้อ่านนวนิยายของ ฮารูกิ มูราคามิ ชาวไทย

ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

1. ประเภทวรรณกรรม ได้แก่

1.1 นวนิยายของ ฮารูกิ มูราคามิ ที่มีการแปลและตีพิมพ์เป็นฉบับภาษาไทยครบเรื่องแล้วภายในปี พ.ศ. 2554 จำนวน 10 เรื่อง ดังนี้

1.1.1 *สดับลมขับขาน* (พ.ศ. 2545) จากเรื่อง Hear the Wind Sing (1979) แปลโดย นพดล เวชสวัสดิ์ สำนักพิมพ์แม่ไก่ขยัน

1.1.2 *พินบอล,1973* (พ.ศ. 2545) จากเรื่อง Pinball,1973 (1980) แปลโดย นพดล เวชสวัสดิ์ สำนักพิมพ์แม่ไก่ขยัน

1.1.3 *แกะรอยแกะดาว* (พ.ศ. 2551) จากเรื่อง A Wild Sheep Chase (1982) แปลโดย นพดล เวชสวัสดิ์ สำนักพิมพ์กำมะหยี่

1.1.4 *แดนฝันปลายขอบฟ้า* (พ.ศ. 2547) จากเรื่อง Hard-Boiled Wonderland and the End of the World (1985) แปลโดย นพดล เวชสวัสดิ์ สำนักพิมพ์แม่ไก่ขยัน

1.1.5 *ด้วยรัก ความตาย และหัวใจสลาย* (พ.ศ. 2551) จากเรื่อง Norwegian Wood (1987) แปลโดย นพดล เวชสวัสดิ์ สำนักพิมพ์กำมะหยี่

1.1.6 *เริงระบำแดนสนธยา* (พ.ศ. 2547) จากเรื่อง Dance Dance dance (1988) แปลโดย นพดล เวชสวัสดิ์ สำนักพิมพ์แม่ไก่ขยัน

1.1.7 *การปรากฏตัวของหญิงสาวในคืนฝนตก* (พ.ศ. 2554) จากเรื่อง South of the Border, West of the Sun (1992) แปลโดย โตมร ศุขปรีชา สำนักพิมพ์กำมะหยี่

1.1.8 *บันทึกนกไขลาน* (พ.ศ. 2549) จากเรื่อง The Wind-Up Bird Chronicle (1992-1995) แปลโดย นพดล เวชสวัสดิ์ สำนักพิมพ์แม่ไก่ขยัน

1.1.9 *คาฟกา วิฬาร นาคาตะ* (พ.ศ. 2549) จากเรื่อง Kafka on the Shore (2002) แปลโดย นพดล เวชสวัสดิ์ สำนักพิมพ์แม่ไก่ขยัน

1.1.10 *ราตรีมหัศจรรย์* (พ.ศ. 2551) จากเรื่อง After Dark (2004) แปลโดย นพดล เวชสวัสดิ์ สำนักพิมพ์กำมะหยี่

1.2 เรื่องสั้นไทยแนวหลังสมัยใหม่ คัดเลือกจาก ผู้เขียน ที่เคยมีชื่อเข้ารอบสุดท้ายรางวัลซีไรต์ประเภทเรื่องสั้น ประจำปี 2545, 2551, 2554 เนื่องจากเป็นช่วงปีที่ปรากฏงานเขียนไทยแนวหลังสมัยใหม่ นับตั้งแต่เรื่องสั้น *ความน่าจะเป็น* ของ ปราบดา หยุ่น ได้รับรางวัลซีไรต์ประจำปี 2545 และเป็นงานเขียนของไทยที่ได้รับการยอมรับว่าใกล้เคียงกับวรรณกรรมแนวหลังสมัยใหม่มากที่สุด ประกอบกับความเห็นของคณะกรรมการคัดเลือกรางวัลซีไรต์ประจำปี 2551 และ 2554 ได้สรุปภาพรวมของเรื่องสั้นที่ส่งเข้าประกวดไว้ในทิศทางสอดคล้องกัน กล่าวคือ กลุ่มนักเขียนเริ่มปรับเปลี่ยนวิธีการสร้างเรื่องและการมองสังคม พยายามค้นหาลักษณะที่แหวกแตกต่างไปจากคนอื่น มุ่งเน้นการสร้างอัตลักษณ์การเขียนเรื่องสั้นเฉพาะตนขึ้นมา ซึ่งการเขียนแนวหลังสมัยใหม่กลายมาเป็นกลวิธีหนึ่ง

รายชื่อนักเขียน	ปี (พ.ศ.)
จิรภัทร อังศุมาลี	2545
ประชมคม ลุนาชัย	2545
ปราบดา หยุ่น	2545
ปริทรรศ หุตางกูร	2545
รัตนชัย มานะบุตร	2545
เรวัตร์ พันธุ์พิพัฒน์	2545, 2554
อัญชัน	2545
จำลอง ฝั่งชลจิตร	2551
เงาจันทร์	2551
ทัศนาวดี	2551
ภาณุ ตรัยเวช	2551
วัชระ สัจจะสารสิน	2551
ศิริวร แก้วกาญจน์	2551
สนั่น ชูสกุล	2551
เสาวรี	2551
อนุสรณ์ ติปยานนท์	2551, 2554
จเด็จ กำจรเดช	2554
จักรพันธุ์ กังวาฬ	2554
พิเชษฐ์ศักดิ์ โพธิ์พยัคฆ์	2554
ฟ้า พูลวรลักษณ์	2554
วัฒน์ ยวงแก้ว	2554

ตารางที่ 2 รายชื่อนักเขียนเรื่องสั้นเข้ารอบสุดท้ายรางวัลซีไรต์ ประจำปี 2545, 2551, 2554

ผู้วิจัยจึงอ้างอิงรายชื่อนักเขียนจากกลุ่มนี้เพื่อใช้ในการคัดเลือกเรื่องสั้นสำหรับการวิจัย ซึ่งตรงตามเกณฑ์ 2 ข้อ ดังนี้

1) <u>เป็นเรื่องสั้นที่เขียนด้วยแนวหลังสมัยใหม่</u> คือ เน้นการเขียนด้วยกลวิธีที่ต่างไปจากแนวขนบ มีการใช้ถ้อยคำเพื่อแสดงชั้นเชิงซับซ้อน หรือมีการผสมผสานหลากหลายแนว ขณะเดียวกันก็ประกาศว่า วรรณกรรมคือเรื่องเล่า (narrative) ประเภทหนึ่ง หาใช่พาหะหรือภาพสะท้อนของความจริงของโลกภายนอก

2) <u>เป็นเรื่องสั้นที่มีการเสนอ “วิกฤตอัตลักษณ์” อันสืบเนื่องมาจากสภาพสังคมหลังสมัยใหม่</u> คือ มีเนื้อหาแสดงความพร่าเลือนในพรมแดนที่ใช้แยกแยะสิ่งต่างๆ และโยงเข้ากับวัฒนธรรมการบริโภคสัญญะเพื่อแสดงสถานะ ตัวตนของของคนร่วมสมัย

พบว่า มีเรื่องสั้นจากนักเขียนไทยเข้าเกณฑ์ข้างต้นนี้ 3 คน คือ

1.2.1 <u>*อนุสรณ์ ติปยานนท์*</u> เรื่องสั้นจำนวน 19 เรื่อง ได้แก่

จากรวมเรื่องสั้นชุด *ลอนดอนกับความลับในรอยจูบ* (พ.ศ. 2547) สำนักพิมพ์เคหวัตถุ

- *ลอนดอน นครแห่งความหลัง*
- *ความลับแห่งรอยจูบฝรั่งเศส*
- *เสียงเพรียกจากหัวใจข้างซ้าย*
- *โลกสีขี้เถ้า*
- *เที่ยวบินแปซิฟิก*

จากรวมเรื่องสั้นชุด *H2O ปรากฏการณ์แตกตัวของน้ำบนแผ่นกระดาษ* (พ.ศ. 2548) สุดสัปดาห์สำนักพิมพ์

- *สเปอร์มาโตซัว*
- *IBERRY*
- *หิมะกัด*
- *ปืนน้ำ*

จากรวมเรื่องสั้นชุด *เคหวัตถุ* (พ.ศ. 2550) สำนักพิมพ์เคหวัตถุ

- *ร่ม*
- *ปิ่นโต*
- *กะโหลก*
- *นก*

จากรวมเรื่องสั้นชุด *นิมิตต์วิกาล* (พ.ศ. 2554) สำนักพิมพ์เคหวัตถุ

- *น้ำตากวาง*
- *สัตว์ประหลาด*
- *นิมิตต์วิกาล*
- *มรณสักขี*
- *ปัตตาเวีย*
- *เรือรักที่จมลงในถ้วยกาแฟ*

1.2.2 <u>*ปราบดา หยุ่น*</u> เรื่องสั้นจำนวน 13 เรื่อง ได้แก่

จากรวมเรื่องสั้นชุด *กระทบไหล่เขา* (พ.ศ. 2547) สำนักพิมพ์ระหว่างบรรทัด

- *ผู้เฝ้าสวนสตรอว์เบอร์รี่ บางที-ตลอดไป (ผมไม่เชื่อใน จอห์น เลนนอน)*
- *นักแอบดูคนอื่น : มงแทช์น กับวิดีโอไดอาริสต์ของเขา*

- เมื่อไรจะถึงวันวาน : ข้อเขียนของ 'เร็พลิคา เรดากา หยุ่น' สาวกฟิลิป เค. ดิ๊ค

- ไม่มีทาง! เดี๋ยวนี้! ตลอดไป! คำสอนในสายหมอกของซุนริว ซูซุกิ

จากรวมเรื่องสั้นชุด *ดาวดึกดำบรรพ์* (พ.ศ. 2554) สำนักหนังสือไต้ฝุ่น

- เงียบๆบนดาวดึกดำบรรพ์ *- ได้โปรดให้เขาจดจำ*

- ใกล้ชิดชนิดใหม่ *- ปัจจุบันขณะ*

- นิทานจบดี *- พรุ่งนี้ทุกคนคงจะรู้*

- การหายตัวไปของผีดูดเลือดนางหนึ่งในพัทยา

เรื่องสั้นขนาดยาว *นอนใต้ละอองหนาว* (พ.ศ. 2549) สำนักหนังสือไต้ฝุ่น

เรื่องสั้นขนาดยาว *แสงสลาย* (พ.ศ. 2552) สำนักหนังสือไต้ฝุ่น

1.2.3 <u>*ฟ้า พูลวรลักษณ์*</u> เรื่องสั้นจำนวน 10 เรื่อง ได้แก่

จากรวมเรื่องสั้นชุด *7 เรื่องสั้นของฟ้า* (พ.ศ. 2553) สำนักพิมพ์ใบไม้สีเขียว (ตีพิมพ์ครั้งแรก พ.ศ. 2547 สำนักพิมพ์ a book)

- ประโยคสุดท้าย *- ความเงียบแห่งจักรวาล*

จากรวมเรื่องสั้นชุด *24 เรื่องสั้นของฟ้า* (พ.ศ. 2553) สำนักพิมพ์ใบไม้สีเขียว

- ครอบครัวของปีศาจ *- ใบโฆษณา*

- หัวใจข้างขวา *- กุลนันท์*

- เสียงวิทยุ *- แสง*

- ยีนพ่อกับยีนแม่ *- แพรว*

2. ประเภทเอกสาร ได้แก่ บทสัมภาษณ์ฮารูกิ มูราคามิ บทความ บทวิจารณ์งานเขียนของฮารูกิ มูราคามิ รวมถึงเอกสารวิจัย ซึ่งรวบรวมจากหนังสือ สื่อสิ่งพิมพ์ต่างๆ และจากการสืบค้นข้อมูลผ่านระบบออนไลน์ทางอินเทอร์เน็ต

3. ประเภทบุคคล คือ กลุ่มนักอ่านวรรณกรรมของ ฮารูกิ มูราคามิ ชาวไทย

การเก็บรวบรวมข้อมูล

1. การเก็บข้อมูลประเภทวรรณกรรม จะทำการเก็บรวมรวมโดยการอ่านและบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร รวมถึงทำตารางสรุปข้อมูลบางส่วนเพื่อการวิเคราะห์

2. การเก็บข้อมูลประเภทเอกสาร จะรวบรวมจากเอกสารที่เกี่ยวข้องทั้งภาษาไทย และภาษาอังกฤษ จากหนังสือ และเว็บไซต์ต่างๆเพื่อหาข้อมูลเกี่ยวกับ ฮารูกิ มูราคามิ และบทวิเคราะห์งานเขียนของเขาในมุมมองของกลุ่มผู้เชี่ยวชาญวรรณกรรม ผู้แปล กลุ่มผู้อ่าน และกลุ่มนักวิจารณ์สมัครเล่น

3. การเก็บข้อมูลประเภทบุคคล คือการสัมภาษณ์เจาะลึก (Indepth interview) กลุ่มผู้อ่านวรรณกรรมของ ฮารูกิ มูราคามิ ชาวไทย ซึ่งจะสัมภาษณ์ในประเด็นใหญ่ คือ เอกลักษณ์ในวรรณกรรมของ ฮารูกิ มูราคามิ ที่ผู้อ่านรู้สึกประทับใจ และการอ่านเชื่อมโยงความหมายเรื่องอัตลักษณ์จากวรรณกรรมของ ฮารูกิ มูราคามิ สู่การอธิบายอัตลักษณ์ของผู้อ่าน โดยมีการปรับแปลงคำถามสัมภาษณ์ตามผู้ให้สัมภาษณ์เพื่อความเหมาะสม

3.1 สัมภาษณ์<u>คุณอธิชา มัญชุนากร กาบูล็อง</u> นักแปลและบรรณาธิการ ผู้ร่วมก่อตั้งสำนักพิมพ์กำมะหยี่ ซึ่งตีพิมพ์วรรณกรรมของ ฮารูกิ มูราคามิ ฉบับภาษาไทย ทางอีเมล

- หนังสือของมูราคามิเรื่องหนึ่งๆมียอดพิมพ์เท่าไหร่ / มีเรื่องใดยอดพิมพ์สูงเป็นพิเศษ เนื่องจากสาเหตุใด
- กลุ่มคนอ่าน ผู้หญิง ผู้ชาย ประทับใจนวนิยายของมูราคามิในแง่มุมที่เหมือนหรือแตกต่างกันอย่างไร
- ตอนที่สำนักพิมพ์เปิดตัวนวนิยายสามเรื่องแรกของมูราคามิ แกะรอยแกะดาว, ด้วยรัก ความตาย และหัวใจสลาย, ราตรีมหัศจรรย์ กระแสตอบรับจากกลุ่มคนอ่านเป็นอย่างไร เทียบกับเมื่อปี 2554 ที่ผ่านมา / ช่วงใดที่กลุ่มคนอ่านชาวไทยให้ความสนใจกับมูราคามิมากที่สุด และมีปัจจัยใดเป็นสาเหตุ
- นอกเหนือจากกลุ่มลูกค้าหลักที่เป็นแฟนหนังสือมูราคามิและรอซื้อสะสมอยู่แล้ว ทางสำนักพิมพ์มีการโปรโมตหนังสือของมูราคามิให้กับกลุ่มที่ไม่รู้จักมูราคามิมาก่อนอย่างไร
- ปัจจัยสำคัญใดทำให้กลุ่มคนอ่านชาวไทยสามารถเข้าถึงงานของมูราคามิได้

- เห็นด้วยกับสมมติฐานว่างานของมูราคามิมีการเสนอเรื่องความแปลกแยกทางตัวตนระหว่างปัจเจกกับสังคม ทำให้ผู้อ่านซึ่งอาจจะกำลังอยู่ในภาวะสับสนแสวงหาอัตลักษณ์ของตนเองท่ามกลางสังคมที่เปลี่ยนแปลงตลอดเวลา ถูกดึงดูดเข้ามาในการอ่านและรู้สึกร่วมไปกับตัวละครได้ หรือไม่ อย่างไร

3.2 สัมภาษณ์คุณดวงฤทัย เอสะนาชาตัง บรรณาธิการ ผู้ก่อตั้งสำนักพิมพ์ระหว่างบรรทัด แม่งานและบรรณาธิการหนังสือรวมเรื่องสั้นชุดแฟนมูราคามิรวมหัว ทางอีเมล

- นวนิยายของมูราคามิมีความโดดเด่นอย่างไรจึงสะกดใจคนอ่านได้
- การผูกเรื่องจากตัวละครที่มีความแปลกแยกเชิงอัตลักษณ์ส่งผลต่อการตระหนักรู้ของผู้อ่านหรือไม่ อย่างไร
- งานเขียนของมูราคามิเป็นที่นิยมในกลุ่มคนอ่านชาวไทย ตั้งแต่ช่วงปีไหน หรือพีคที่สุดในช่วงไหน
- บริบทสังคมไทยมีปัจจัยใดเอื้อต่อการที่คนไทยสามารถรับงานของมูราคามิได้หรือไม่ อย่างไร
- การแปลงานของมูราคามิมาเป็นฉบับภาษาไทยส่งผลอย่างไรต่ออรรถรสในการอ่านของผู้อ่านชาวไทย

3.3 สัมภาษณ์กลุ่มนักอ่านชาวไทย แฟนหนังสือของ ฮารูกิ มูราคามิ ผ่านทางเครือข่ายเฟซบุค โดยประเด็นที่ผู้วิจัยต้องการทราบจากกลุ่มผู้อ่าน มีดังนี้

- จุดเริ่มต้นที่ผู้อ่านชาวไทยกลายมาเป็นแฟนหนังสือของ ฮารูกิ มูราคามิ เป็นเพราะเนื้อหาของหนังสือสอดคล้องกับความสนใจของผู้อ่านเอง หรือได้รับอิทธิพลชักจูงใจจากใคร
- ในทัศนะของผู้อ่านเห็นว่านวนิยายของมูราคามิมีจุดเด่นอยู่ที่ตรงไหน ซึ่งสามารถดึงดูดใจของเขาได้
- ผู้อ่านสามารถตระหนักรู้และเข้าใจประเด็น “วิกฤตอัตลักษณ์” ที่นวนิยายสื่อสารผ่านตัวละครและโครงเรื่องได้หรือไม่ อย่างไร

โดยในเบื้องต้น ผู้วิจัยได้เลือกแปลงประเด็นทั้งสามเป็นคำถามสัมภาษณ์ที่สามารถจะตอบได้ง่ายและเป็นคำถามทางอ้อม เพื่อการถามเจาะลึกสรุปเข้าประเด็นใน

ภายหลัง ยกเว้นคำถามข้อ 3. ที่ผู้วิจัยจงใจใช้คำว่า “วิกฤตอัตลักษณ์” เพื่อวัดระดับความเข้าใจของผู้อ่านว่ามีการตีความนวนิยายของมูราคามิในแนวทางนี้อยู่ก่อนหรือไม่

- ทำไมคุณจึงเริ่มอ่านงานของมูราคามิ และเริ่มอ่านจากฉบับภาษาอะไร
- คุณชอบอ่านนวนิยายเรื่องใดของมูราคามิมากที่สุด เพราะอะไร
- คุณคิดว่าตัวละครของมูราคามิ สามารถจำกัดความว่าเป็นผู้ประสบ "วิกฤตอัตลักษณ์" ได้หรือไม่ อย่างไร (กรณีที่เห็นด้วย คำว่า "วิกฤตอัตลักษณ์" ในทัศนะของคุณนิยามไว้อย่างไร)
- หากเปรียบเทียบตัวเองเป็นตัวละครหนึ่งในนวนิยายของมูราคามิ คุณคิดว่าตัวเองใกล้เคียงกับใครมากที่สุด เพราะอะไร

การวิเคราะห์ข้อมูล

ใช้การวิเคราะห์ข้อมูลประเภทนวนิยาย ประเภทเอกสาร และประเภทบุคคล ควบคู่กันไป โดยแบ่งออกเป็น

1. วิเคราะห์ผลงานนวนิยายของฮารูกิ มูราคามิ นำมารวบรวม ตีความ การเล่าเรื่องในนวนิยายของผู้เขียน โดยนำเอาแนวคิดเกี่ยวกับวรรณกรรมญี่ปุ่นยุคหลังสงครามโลกครั้งที่สอง แนวคิดรูปลักษณ์นิยมกับการศึกษาเรื่องเล่า แนวคิดการเล่าเรื่องในวรรณกรรมหลังสมัยใหม่ และแนวคิดหลังสมัยใหม่นิยมกับการประกอบสร้างอัตลักษณ์ มาใช้เป็นแนวทางศึกษารูปลักษณ์และการเล่าเรื่องเพื่อสื่อสารแก่นเรื่อง “วิกฤตอัตลักษณ์” ในนวนิยาย และจะนำความคิดเห็นของกลุ่มผู้อ่านวรรณกรรมของ ฮารูกิ มูราคามิ มาประกอบการวิเคราะห์ผลการสื่อสารในส่วนนี้ด้วย

2. วิเคราะห์ผลงานเรื่องสั้นแนวหลังสมัยใหม่ของนักเขียนไทยที่มีการสื่อสารแก่นเรื่อง “วิกฤตอัตลักษณ์” คล้ายคลึงกับในนวนิยายของ ฮารูกิ มูราคามิ ตามแนวคิดเรื่องสหบทกับการศึกษาวรรณกรรม เพื่อค้นหาความเหมือนและแตกต่างของกลวิธีและมิติของวิกฤตอัตลักษณ์ที่ทำการสื่อสารระหว่างวรรณกรรมของนักเขียนไทยและนักเขียนญี่ปุ่น

การนำเสนอข้อมูล

การวิเคราะห์ข้อมูลทั้งหมด นำมาเรียบเรียงให้เป็นหมวดหมู่ นำเสนอด้วยวิธีพรรณนาวิเคราะห์ โดยแบ่งเป็นหัวข้อ ดังนี้

บทที่ 4 รูปลักษณ์นิยมในนวนิยายของ ฮารูกิ มูราคามิ เพื่อการสื่อสาร “วิกฤตอัตลักษณ์”

- รูปลักษณ์การเล่าเรื่องในนวนิยายของ ฮารูกิ มูราคามิ
- การสื่อสารมุมมองต่ออัตลักษณ์อันวิกฤตในนวนิยายของ ฮารูกิ มูราคามิ

บทที่ 5 วรรณกรรมแนวหลังสมัยใหม่กับสหบทการสื่อสาร “วิกฤตอัตลักษณ์” สู่สังคมไทย

- สหบทการสื่อสาร “วิกฤตอัตลักษณ์” ระหว่างนวนิยายของ ฮารูกิ มูราคามิ กับเรื่องสั้นแนวหลังสมัยใหม่ของกลุ่มนักเขียนไทย
- เอกลักษณ์ในนวนิยายของ ฮารูกิ มูราคามิ ในมุมมองของนักอ่านไทย

บทที่ 6 สรุปและอภิปรายผลงานวิจัย

บทที่ 4
รูปลักษณ์นิยมในนวนิยายของ ฮารูกิ มูราคามิ เพื่อการสื่อสาร "วิกฤตอัตลักษณ์"

1. รูปลักษณ์การเล่าเรื่องในนวนิยายของ ฮารูกิ มูราคามิ

นวนิยายของ ฮารูกิ มูราคามิ มีลักษณะเฉพาะตัวอันโดดเด่นในการสื่อสาร "วิกฤตอัตลักษณ์" ซึ่งเป็นกระแสสำนึกร่วมของปัจเจกชนในยุคปัจจุบัน ที่ต่างตื่นตระหนกถึงสภาวะขาดไร้คุณค่าและความหมายในการดำรงชีวิตของตนเอง ตลอดไปจนถึงกระแสความปรารถนาจะแสวงหาตัวตนที่เป็นของตนเองแท้จริง คนกลุ่มนี้จึงครุ่นคิดและหมกมุ่นอยู่กับเรื่องการแสวงหานิยามสำหรับอัตลักษณ์ของตนเองทั้งสิ้น การวิจัยในครั้งนี้เลือกศึกษาวรรณกรรมของ ฮารูกิ มูราคามิ ประเภทนวนิยาย จำนวน 10 เรื่อง อันประกอบด้วยนวนิยายเรื่อง *สดับลมขับขาน*, *พินบอล,1973*, *แกะรอยแกะดาว*, *แดนฝันปลายขอบฟ้า*, *ด้วยรัก ความตาย และหัวใจสลาย*, *เริงระบำแดนสนธยา*, *การปรากฏตัวของหญิงสาวในคืนฝนตก*, *บันทึกนกไขลาน*, *คาฟกา วิฬาร นาคาตะ* และ *ราตรีมหัศจรรย์* เนื่องจากผู้วิจัยเห็นว่าวรรณกรรมประเภทนวนิยายของมูราคามิสื่อสารเรื่องวิกฤตอัตลักษณ์ไว้อย่างครอบคลุมรอบด้าน ซึ่งในหัวข้อแรกนี้จะกล่าวถึงรูปลักษณ์การเล่าเรื่องอันเป็นเอกลักษณ์ในนวนิยายของ ฮารูกิ มูราคามิ ทั้งยังเอื้อให้การสื่อสารแก่นเรื่องเช่นนี้สามารถส่งผลกระเทือนต่อความรู้สึกของผู้อ่านผู้เผชิญสภาวะวิกฤตเชิงอัตลักษณ์ได้อย่างเป็นสากลอีกด้วย

1.1 ความเป็นไปได้อย่างไร้ขอบเขตในนวนิยายของ ฮารูกิ มูราคามิ

นวนิยายของ ฮารูกิ มูราคามิ อาศัยการผูกโครงเรื่องแบบปลายเปิด โดยตั้งต้นจากปมความขัดแย้งที่ส่อเค้าว่าจะก่อตัวขึ้นในการตระหนักรู้ของ "ตัวเอก" ผู้เป็นเจ้าของเรื่องและนวนิยายจำนวน 9 เรื่องจาก 10 เรื่อง (ยกเว้น *ราตรีมหัศจรรย์*) ปรากฏตัวเอกเพศชายในฐานะผู้เล่าเรื่องเสียเอง ใช้สรรพนามแทนตัวเองว่า "ผม" ความขัดแย้งที่เขาตระหนักถึงว่าเป็นความขัดแย้งระหว่างตนเองกับสังคมแวดล้อมนี้ จึงกระทบกระเทือนต่อความรู้สึกได้มาก ทำให้ตัวเอกของมูราคามิแปลกแยกตนเองออกจากสังคม ทั้งยังส่งผลให้เกิดเป็นความขัดแย้งภายในจิตใจ ทำให้เขารู้สึก

แปลกแยกกับตนเองไปพร้อมกันด้วย หรืออาจกล่าวได้ว่าตัวเอกเจ้าของเรื่องในนวนิยายของมูราคามินั้น มักจะตกอยู่ท่ามกลางสภาวะวิกฤตเชิงอัตลักษณ์จากแรงบีบอัดในหลายระดับ ด้วยว่าบริบททางสังคมที่แวดล้อมตัวเอกอยู่นี้ แท้จริงแล้วก็คือภาพสะท้อนของสังคมหลังสมัยใหม่ที่อยู่ภายใต้อิทธิพลของกระแสโลกาภิวัตน์และบริโภคนิยมนั่นเอง

เมื่อตัวเอกประสบวิกฤตอัตลักษณ์ขณะดำรงอยู่ในบริบททางสังคมแห่งความเป็นจริงเช่นนี้แล้ว การแสวงหาหนทางสำหรับคลี่คลายปมความขัดแย้งของเขาจึงต้องหันไปพึ่งพิงสิ่งที่ไม่จริงอื่นๆ หรืออาศัยการตระหนักรู้ภายใต้เงื่อนไขของจินตนาการแทน ผู้อ่านจึงพบได้ว่าในนวนิยายแทบทุกเรื่องของมูราคามินั้น ไม่ว่าตัวเอกผู้เผชิญวิกฤตอัตลักษณ์จะเปิดตัวในนวนิยายด้วยภาพลักษณ์ที่สมจริงสมจังมากเพียงใด มีวิถีชีวิตใกล้เคียงกับคนในสังคมจริงมากเพียงใด แต่แล้วเมื่อเขาพยายามจะเสาะหาหนทางสู่อัตลักษณ์อันสมบูรณ์ของตน ทิศทางที่ตัวละครเลือกเดินไปจึงเลื่อนไหลออกจากความเป็นจริงมากขึ้นทีละนิด กลายเป็นการเพลี่ยงพล้ำเข้าสู่ฉากและสถานที่ซึ่งไม่มีอยู่จริง แต่ตัวละครสามารถไปถึงและดำรงชีวิตอยู่ได้ไปเสียอย่างนั้น มิหนำซ้ำตัวละครยังสามารถแสดงพฤติกรรมแปลกประหลาด หรือมีปฏิสัมพันธ์กับสิ่งไม่มีชีวิตที่แสดงบทบาทเป็น “คน” ได้อีกด้วย และบางครั้งในระหว่างการเดินเรื่องของนวนิยายก็ยังเป็นตัวเอกเสียเองที่ขยายจินตนาการจนสุดโต่ง กระทั่งว่าปมความขัดแย้งภายใต้บริบททางสังคมแห่งความเป็นจริงได้เลือนหายไปพร้อมกับเงื่อนไขแห่งจินตนาการเสียแล้ว อีกทั้งยังส่งผลให้เส้นร่างโครงเรื่องของนวนิยายกลายเป็นเส้นที่บิดเบี้ยว ผิดเพี้ยน ไร้ระบบ และเลื่อนไหลออกไปได้หลากหลายทิศทางอย่างไม่มีขอบเขตจำกัด ไม่อาจคาดเดาได้โดยอาศัยการคิดตามหลักตรรกะ ดังนั้น ผู้อ่านซึ่งผูกพันตัวเองเข้ากับตัวเอกเจ้าของเรื่องนี้จึงพลอยถูกลากดึงเข้าสู่โครงเรื่องสะเปะสะปะ ผิดธรรมดา และได้รับประสบการณ์แปลกใหม่จากการอ่านนวนิยายตามไปด้วย

1.2 การผูกโครงเรื่องด้วยตัวละครแบบฉบับมูราคามิ

หากนำเอาคุณสมบัติและบทบาทที่ตัวละครแสดงในระหว่างโครงเรื่องของนวนิยายมาใช้เป็นเกณฑ์เปรียบเทียบแล้ว จะพบได้ว่าตัวละครแบบฉบับของมูราคามิที่อยู่ในนวนิยายต่างเรื่องดูคล้ายถอดแบบมาจากพิมพ์เดียวกันทั้งสิ้น ดังสามารถจำแนกได้เป็น 5 กลุ่ม ประกอบด้วย

1.2.1 ตัวเอกชาย ผู้สงวนรักษาความเป็นปัจเจกยิ่งยวด

นวนิยายจำนวน 9 เรื่องของมูราคามิ ได้แก่ *สดับลมขับขาน, พินบอล,1973, แกะรอยแกะดาว, เริงระบำแดนสนธยา, ด้วยรัก ความตาย และหัวใจสลาย, การปรากฏตัวของหญิงสาวในคืนฝนตก, บันทึกนกไขลาน, แดนฝันปลายขอบฟ้า* และ *คาฟกา วิฬาร นาคาตะ* มีการเสนอตัวเอกเจ้าของเรื่องเป็นเพศชายทั้งสิ้น ยกเว้นนวนิยายเรื่อง *ราตรีมหัศจรรย์* เพียงเรื่องเดียวที่มูราคามิกำหนดให้ตัวเอกเพศหญิงเป็นเจ้าของเรื่อง แต่ทั้งนี้ยังพบว่านวนิยายได้สร้างตัวละครชายผู้หนึ่งให้ดำรงบทบาทเสมือนเป็น ‘พระเอก’ ของเรื่อง และอาจนับรวมอยู่ในกลุ่มตัวเอกชายได้เช่นกัน อันเนื่องจากคุณลักษณะนิสัยที่คล้ายคลึงกันเป็นอย่างมากของตัวละครกลุ่มนี้ คือการไม่แยแสต่อโลก ชอบนำเรื่องเหลวไหลไร้สาระมาขบคิดเป็นจริงเป็นจัง เพื่อการตัดพ้อตัวตนที่แปลกแยกออกจากสังคมของตนเอง รวมถึงการมีความทรงจำของวันคืนอันโดดเดี่ยวและต้องผ่านประสบการณ์การอยู่ด้วยตัวเองเพียงลำพังมาแล้วทั้งสิ้น กระทั่งว่าผู้อ่านอาจมองตัวเอกชายที่ปรากฏอยู่ในนวนิยายทุกเรื่องของมูราคามิเป็นคนคนเดียวกันได้ ข้อแตกต่างจะมีก็แต่เพียงว่าในนวนิยายแต่ละเรื่องนั้น จะกล่าวถึงตัวเอกชายในช่วงวัยใด หรือกล่าวถึงด้วยชื่อใดเท่านั้นกล่าวคือ

ตัวเอกชายซึ่งอยู่ในวัยเด็กมักจะตระหนักถึงความบกพร่องเชิงอัตลักษณ์ของตนเอง อันเป็นผลสืบเนื่องมาจากความไม่สมบูรณ์พร้อมของครอบครัวตามต้นแบบในอุดมคติร่วมของสังคมที่กำหนดไว้ว่าครอบครัวสมบูรณ์แบบ จะต้องมี พ่อ แม่ ลูก รวมอยู่ด้วยกันภายในบ้านอย่างพร้อมหน้าพร้อมตา รู้จักถ่ายทอดถ่ายเทความรัก ความอบอุ่น ความเข้าอกเข้าใจแก่กันและกัน ขัดแย้งกับสภาพครอบครัวที่ตัวเอกชายต้องประสบในวัยเด็ก อาทิ นวนิยายเรื่อง *คาฟกา วิฬาร นาคาตะ* เสนอตัวเอกชาย คาฟกา ทามูระ ให้เป็นเด็กกำพร้าที่ถูกแม่ทอดทิ้งไปตั้งแต่อายุเพียงสี่ขวบ อีกทั้งเขายังตระหนักด้วยว่า พ่อแท้ๆ เกลียดชังเขาเข้ากระดูกดำ ตัวเอกจึงเกลียดพ่อขนาดหนักไม่แพ้กันปมฝังใจของตัวเอกชายในการที่เขาต้องพรากจาก แม่ และมองเห็น พ่อ เป็นคนแปลกหน้าในบ้านเช่นนี้ยังพ้องต้องกันกับตัวละคร เท็ตซึยะ ทากาฮาชิ จากนวนิยายเรื่อง *ราตรีมหัศจรรย์* ที่ต้องกลายเป็นเด็กกำพร้าอยู่อย่างโดดเดี่ยวในโลกภายหลังแม่ของเขาเสียชีวิตด้วยอาการป่วย และพ่อที่เขาคาดหวังว่าจะมารับบทบาทแทนแม่ในชั่วขณะนั้น ก็กลับถูกจองจำอยู่ในคุกเนื่องจากความผิดทางกฎหมาย แม้ว่าต่อมาพ่อของเขาจะกลับสู่บ้าน แต่ทว่า เท็ตซึยะ ทากาฮาชิ ได้สูญเสียความไว้เนื้อเชื่อใจในตัวพ่อไปเสียแล้ว การอยู่ร่วมบ้านกับพ่อจึงสะท้อนเพียงความรู้สึกเหินห่าง

ขณะที่นวนิยายเรื่อง *การปรากฏตัวของหญิงสาวในคืนฝนตก* ตัวเอกชาย ฮาจิเมะ ละเลยที่จะเล่าถึงความสัมพันธ์ระหว่างตัวเขาเองกับพ่อและแม่ในวัยเด็กไปสิ้นเชิง แต่การที่เขาฝังใจอยู่กับปม *ลูกคนเดียว* ซึ่งไม่เป็นที่นิยมในสังคมญี่ปุ่นยุคสมัยนั้น ทำให้เขากลายเป็นตัวประหลาดในสายตาของเพื่อนๆ ผู้ล้วนมาจากครอบครัวที่มีลูกสองหรือสามคนเหมือนๆกัน ก็ให้ภาพของตัวเอกชายผู้ต้องเอาตัวรอดผ่านพ้นช่วงวัยเด็กมาด้วยการดำรงอยู่ในโลกที่มีตัวเขาเองเพียงลำพัง ไม่รู้จักการแบ่งปันความรู้สึกนึกคิดกับคนอื่นๆในวัยใกล้เคียงกัน อย่างไรก็ดี โลกเงียบเหงาเช่นนี้ยังพอจะเอื้อประโยชน์แก่ตัวเอกด้วยความที่เขายังมีความเป็นเด็ก ยังสามารถจินตนาการเพ้อฝันถึงโลกที่เป็นอุดมคติในรูปแบบเฉพาะตัวของเขาเองอย่างเสรีได้บ้าง

ครั้นเมื่อตัวเอกชายดำเนินช่วงชีวิตเข้าสู่วัยหัวเลี้ยวหัวต่อ กลายเป็นวัยรุ่น และเข้าเรียนในมหาวิทยาลัย นวนิยายของมูราคามิเสนอสถาบันนี้ในรูปแบบของสังคมขนาดย่อม เป็นแหล่งรองรับสำหรับให้คนจำนวนมากเข้ามามีปฏิสัมพันธ์ร่วมกัน ระบบการศึกษานั้นเป็นเพียงแต่ข้ออ้าง แต่กิจกรรมที่เหล่านักศึกษาจะทำร่วมกันตามความสนใจอันเป็นหนึ่งเดียวต่างหากคือส่วนที่นวนิยายหยิบยกมากล่าวถึง และการปฏิวัตินักศึกษาก็ดูจะเป็นกิจกรรมหลักอย่างหนึ่งที่นวนิยายเลือกมาแสดงเป็นบรรยากาศอันโดดเด่นภายในรั้วมหาวิทยาลัย ในนวนิยายเรื่อง *พินบอล,1973*, *ด้วยรัก ความตาย และหัวใจสลาย* และ *การปรากฏตัวของหญิงสาวในคืนฝนตก* เป็นต้องนำบรรยากาศของการปฏิวัตินักศึกษามากล่าวถึงอย่างเสียไม่ได้ เมื่อตัวเอกชายจากทั้งสามเรื่องนี้ต่างครุ่นคิดคำนึงถึงช่วงวัยนักศึกษาของเขาขึ้นมา ทว่า ด้วยรูปแบบความเป็นปัจเจกของตัวเอกชายแบบฉบับมูราคามิ นวนิยายจึงแสดงให้เห็นความพยายามที่ตัวเอกชายได้ปลีกตัวออกห่างจากกิจกรรมของคณะปฏิวัตินักศึกษาในทุกทาง เรื่องที่เขาทุ่มเทความสนใจให้ในระหว่างเรียนมหาวิทยาลัย กลับกลายเป็นการหลงรักผู้หญิงสักคน และออกเที่ยวเตร่กับเพื่อนสนิทที่คุยกันถูกคออีกเพียงหนึ่งคน ซึ่งเท่ากับว่าตัวเอกชายของมูราคามิได้แปลกแยกตัวเองออกจากสังคมคือมหาวิทยาลัย และดำรงอยู่กับเพื่อนกลุ่มเล็กๆของเขาเองเท่านั้น เวลายามว่างส่วนที่เหลือนอกเหนือไปจากนี้ เป็นช่วงเวลาที่เขาจะสงวนไว้ให้กับการอยู่ในโลกส่วนตัว ทำกิจกรรมนานาที่สามารถทำได้ด้วยลำพังตัวคนเดียว อาทิ การฟังเพลง อ่านหนังสือ ดูหนัง ทำอาหาร ฯลฯ วิถีชีวิตแบบปัจเจกชนนิยมสำหรับตัวเอกชายช่วงวัยนี้ จึงเป็นคำจำกัดความของรสนิยมที่เขาโปรดปราน

แต่แล้วเมื่อตัวเอกชายของมูราคามิก้าวเข้าสู่วัยทำงานด้วยวิถีแบบปัจเจกเดียวกัน ความเงียบเหงาก็ได้คืบคลานเข้ามาในห้วงความรู้สึกของเขา ทั้งบัดนี้ ตัวเอกชายมิได้เป็นเด็กที่สามารถ

เชื่อว่าหากจินตนาการให้สวยสดงดงามเพียงพอ ก็จะเติมเต็มโลกเหว่ว้าของเขาได้อีกต่อไปแล้ว การดำรงชีวิตอย่างโดดเดี่ยวของตัวเอกชายในช่วงวัยนี้ จึงกลายเป็นการดำรงตัวตนอยู่อย่างหดหู่ซึมเซา อาชีพของตัวเอกชายในนวนิยายเรื่อง *แดนฝันปลายขอบฟ้า* จึงกลายเป็น แคลคิวเท็ก ผู้ทำงานเก็บรักษาข้อมูลลับด้วยการแปลงให้เป็นรหัส กระบวนการทำงานนับแต่จุดตั้งต้นตลอดจนจุดท้ายสุด ล้วนแล้วแต่เกิดขึ้นภายในสมองของเขาเองทั้งสิ้น นอกเหนือไปจากผู้ว่าจ้างงานคนอื่นๆ จึงเป็นบุคคลที่ตัวเอกชายผู้นี้จำเป็นจะต้องหลีกเลี่ยงไม่พบปะ เพื่อความปลอดภัยขั้นสูงสุดของข้อมูลลับที่เขาเก็บรักษาไว้ ส่งผลให้ตัวตนของเขาเองอาจถูกลบเลือนไปจากโลกเสียเมื่อไหร่ก็ได้ โดยปราศจากการล่วงรู้ของบุคคลอื่นๆในสังคม ขณะที่นวนิยายเรื่อง *พินบอล,1973* เสนอภาพการทำงานของตัวเอกชายภายหลังเรียนจบว่า เขาได้เข้าหุ้นกับเพื่อนที่ไม่ใคร่สนิทสนมนักและไม่มีจุดร่วมทางรสนิยมใดต่อกัน เพื่อเปิดศูนย์การแปลเล็กๆขึ้นแห่งหนึ่ง ประกอบไปด้วยพนักงานสามคน มาทำงานในสำนักงานขนาดเล็กเป็นประจำทุกวัน ต่างคนต่างก็มีงานในส่วนของตนเองให้รับผิดชอบ และพื้นที่ในสำนักงานก็จัดสรรแบ่งแยกเป็นเอกเทศเสร็จสรรพ จนตัวเอกชายแทบจะไม่ต้องมีปฏิสัมพันธ์ใดกับเพื่อนร่วมงานของเขาเลย ยิ่งศูนย์การแปลเจริญก้าวหน้าไปไกลมากเท่าใด ตัวเอกชายก็ยิ่งจมหายไปในความเป็นระบบ ที่มีตัวเขาเองกลายเป็นเครื่องจักรผลิตงานไร้ความรู้สึกนึกคิดมากยิ่งขึ้นเท่านั้น อาจกล่าวได้ว่า ชีวิตประจำวันของตัวเอกชายในช่วงวัยนี้สะท้อนถึงตัวตนของเขาที่เป็นซากกลวงเปล่าได้เด่นชัดที่สุด ด้วยว่าไฟฝันและแรงบันดาลใจต่างโบกมืออำลาจากภาพชีวิตแสนจำเจของเขาไปเสียแล้ว ตัวเอกชายของมูราคามิจึงเบื่อหน่ายชีวิตของเขาเองเสียเต็มประดา อีกทั้งนวนิยายเรื่อง *แกะรอยแกะดาว, เริงระบำแดนสนธยา* และ *บันทึกนกไขลาน* ยังกระหน่ำซ้ำเติมตัวเอกชายในอีกขั้น ด้วยการเสนอภาพตัวเอกชายภายหลังการหย่าร้างกับภรรยา ซึ่งหมายรวมถึงสภาวะที่เขาจะไม่หลงเหลือใครให้สามารถรู้สึกผูกพันทางจิตใจด้วยได้อีกต่อไปแล้ว และเป็นผลให้ตัวตนแบบปัจเจกของตัวเอกชายแบบฉบับมูราคามิ ลุล่วงเข้าสู่ความไร้ค่า ไร้ความหมายอย่างสิ้นเชิง

บริบท	สิ่งที่ตัวเอกขาด แคลน	วิถีปัจเจก	ตัวเอกชาย	เรื่อง
โดดเดี่ยวในบ้าน	ครอบครัวสมบูรณ์	กำพร้าแม่ + เห็นพ่อเป็นคนแปลกหน้าในบ้าน	คาฟกา ทามูระ	คาฟกา วิฬาร นาคาตะ
			เท็ตซึยะ ทากาฮาชิ	ราตรีมหัศจรรย์
		การหย่าร้าง	“ผม” (ไม่ระบุชื่อ)	แกะรอยแกะดาว
			“ผม” (ไม่ระบุชื่อ)	เริงระบำแดนสนธยา
			โทรุ โอกาดะ	บันทึกนกไขลาน
โดดเดี่ยวในสังคม	ปฏิสัมพันธ์กับผองเพื่อน	ลูกคนเดียว (ตัวประหลาดในสายตาเพื่อน)	ฮาจิเมะ	การปรากฏตัวของหญิงสาวในคืนฝนตก
		มีเพื่อนสนิทเพียงไม่กี่คน + ชอบอยู่ในโลกส่วนตัว (ไม่สนใจกระแสปฏิวัตินักศึกษา)	“ผม” (ไม่ระบุชื่อ)	พินบอล,1973
			โทรุ วาตานาเบะ	ด้วยรัก ความตาย และหัวใจสลาย
			ฮาจิเมะ	การปรากฏตัวของหญิงสาวในคืนฝนตก
	ปฏิสัมพันธ์กับผู้ร่วมงาน	อาชีพที่ต้องทำงานคนเดียวลำพัง	“ผม” (แคลคิวเท็ก)	แดนฝันปลายขอบฟ้า
			“ผม” (ไม่ระบุชื่อ)	พินบอล,1973

ตารางที่ 3 วิถีปัจเจกของตัวเอกชาย

1.2.2 ตัวละครสาวรุ่น ไฟฝันที่ขาดหายไปของตัวเอกชาย

ตัวละครเพศหญิงกลุ่มนี้ เป็นตัวละครที่จะมีปรากฏเฉพาะในนวนิยายบางเรื่องของมูราคามิเท่านั้น หากมองเพียงผิวเผินตัวละครสาวรุ่นอาจไม่ได้มีบทบาทสำคัญมากนักภายในโครงเรื่องของนวนิยาย เนื่องจากเธอไม่ใช่ตัวละครที่เป็นจุดหมายปลายทางการกอบกู้อัตลักษณ์ให้พ้นจากสภาวะวิกฤตของตัวเอกชาย แต่ด้วยวาระการมาปรากฏในนวนิยายของเธอมีความพิเศษบางประการแฝงอยู่ คือ เธอจำเป็นจะต้องมาแสดงตัวต่อหน้าตัวเอกชาย ในช่วงจังหวะที่เขาถูกทิ้งร้างอยู่ในความแห้งแล้งเชิงอัตลักษณ์ ไม่มีเป้าหมายใดให้กระหายหา หรือไม่มีความคิดอยากจะก้าว

หลุดออกจากขอบเขตความซ้ำซากน่าเบื่อหน่ายของชีวิตอีก ดังนั้น ตัวเอกชายที่จะได้พบกับตัวละครสาวรุ่นในนวนิยายของมูราคามิ จึงได้รับการเสนอว่าอยู่ในช่วงวัยทำงานแล้วทั้งสิ้น ประกอบกับความพยายามของตัวละครสาวรุ่นเองที่จะเป็นฝ่ายเข้ามาหาตัวเอกชาย ด้วยวิธีการที่เธอเสนอตัวคอยรับฟังปมปัญหาค้างคาใจของตัวเอกชายและกระตุ้นให้เขาเร่งทำการแก้ไข ความปรารถนาเพียงหนึ่งเดียวของตัวละครสาวรุ่น จึงเป็นเพียงการให้ตัวเอกชายสามารถคลี่คลายปมปัญหายุ่งเหยิงซับซ้อนในชีวิตของเขา เพื่อเรียกคืนคุณค่าความหมายเชิงอัตลักษณ์ขึ้นใหม่เท่านั้น ด้วยว่าแท้จริงแล้วตัวละครสาวรุ่นกลุ่มนี้เองก็เผชิญปัญหาไม่ต่างจากตัวเอกชาย เธอมีปมฝังใจทำให้ไม่อาจอยู่ร่วมกับคนอื่นๆในสังคมได้ เช่นเดียวกับที่ตัวเอกชายก็ไม่พึงปรารถนา แม้นวนิยายจะไม่ได้ให้พื้นที่ในการสาธยายปัญหาของเธอมากเท่ากับปัญหาของตัวเอกชายก็ตาม ด้วยความที่เธออายุยังน้อย เธอจึงไม่รู้วิธีทางที่จะแก้ไขปัญหาของเธอเอง แต่อาศัยความไว้เนื้อเชื่อใจที่เธอมีต่อตัวเอกชาย เธอจึงพร้อมที่จะอ้างอิงตนเองเข้าร่วมในเส้นทางเดินของเขา หากตัวเอกชายประสบความสำเร็จในการยุติความบกพร่องเชิงอัตลักษณ์ ก็ย่อมหมายถึงสภาวะที่อัตลักษณ์ของตัวละครสาวรุ่นจะสามารถค้นพบหนทางประนีประนอมได้เช่นเดียวกัน อีกทั้งเมื่อมองในมุมของตัวเอกชายผู้อยู่ในวัยที่เขาอ่อนแรงใจจะกระทำสิ่งใดเพื่อตนเองเสียแล้ว เขาก็จะอ้างอิงตัวละครสาวรุ่นเข้ามาเป็นแรงบันดาลใจของเขาด้วย ความสำคัญของตัวละครสาวรุ่นกลุ่มนี้จึงอาจมองได้ว่า เธอก็คือตัวละครที่จำลองแบบมาจากตัวเอกชาย และพยายามจะเดินตามรอยทางของเขานั่นเอง

อนึ่ง นวนิยายเรื่อง *ราตรีมหัศจรรย์* ซึ่งมีตัวละครเพศหญิงเป็นตัวเอกเจ้าของเรื่อง คือ มาริ อาซาอิ เธอก็มีคุณสมบัติและบทบาทที่จัดรวมอยู่ในกลุ่มตัวละครสาวรุ่นเช่นกัน มาริ อาซาอิ เติบโตขึ้นมาด้วยวิถีแบบปัจเจกที่เปลี่ยวเหงา ไม่แตกต่างจากวิถีชีวิตที่มูราคามิป้อนให้กับตัวเอกชายในนวนิยายเรื่องอื่นๆ แม้ว่าเธอจะมีพี่สาวที่อายุห่างกันเพียงปีเดียวคือ เอริ อาซาอิ แต่เธอกลับรู้สึกว่าการดำรงตัวตนอยู่ของ พี่สาว ซึ่งแตกต่างจากเธอราวฟ้ากับเหวนี้ ยิ่งทำให้เธอเผชิญความโดดเดี่ยวหนักหน่วงขึ้น ด้วยว่าพ่อแม่มักจะดูแลเอาใจใส่ประคบประหงมพี่สาว ขณะที่มอบความไว้วางใจแก่ มาริ อาซาอิ เห็นเธอเป็นเด็กสาวแกร่ง สามารถจัดการทุกเรื่องทุกราวในชีวิตด้วยลำพังตัวเธอเองได้ ภาพชีวิตของ มาริ อาซาอิ ที่นวนิยายเล่าถึงจึงชี้ไปถึงต้นเหตุคือ ความเหินห่างระหว่างตัวละครสาวรุ่นกับครอบครัวของเธอ เช่นเดียวกับที่เกิดขึ้นกับตัวเอกชายในวัยเด็ก และส่งผลกระทบต่ออัตลักษณ์ของตัวละครให้มีความบกพร่องผนวกรวมอยู่แต่แรก

สถาบันครอบครัว ซึ่งเป็นบริบทแวดล้อมที่อยู่ใกล้ชิดตัวละครมากที่สุดและเป็นต้นเหตุที่ทิ้งปมปัญหาเอาไว้ในการเติบโตของตัวละครมากที่สุดนี้ ยังปรากฏในนวนิยายเรื่อง *แดนฝันปลายขอบฟ้า* ผ่านตัวละครสาวรุ่นคือ ยัยหนู (ไม่ระบุชื่อ) ผู้เขียนพรรณนาถึงเธอด้วยชุดเสื้อผ้าและเครื่องประดับสีชมพูที่เธอโปรดปรานพิเศษอยู่เสมอ ยัยหนูแม้จะย่างเข้าสู่วัยยี่สิบแล้ว แต่วิธีที่เธอเติบโตขึ้นมาโดยไม่เคยก้าวออกไปนอกศูนย์วิจัยวิวัฒนาการเสียงใต้ดินของ พ่อเฒ่า (ไม่ระบุชื่อ) ผู้ว่าจ้างงานสับคละข้อมูลของตัวเอกชายเลยนั้น ทำให้เธอไม่ประสาใดๆกับโลกภายนอกทั้งสิ้น หากเกิดภยันตรายใดขึ้นกับพ่อเฒ่าและศูนย์วิจัย ยัยหนูก็อาจดำรงชีวิตรอดต่อไปในสังคมได้ยากลำบาก ในนวนิยายเรื่อง *เริงระบำแดนสนธยา* ตัวละครสาวรุ่นนี้คือ ยูกิ เด็กสาวผู้มีหน้าตาสะสวยเสียจนอาจเป็นภัยแก่ตัวเธอเอง แต่เธอกลับไม่เป็นมิตรกับใครเอาเสียเลย ด้วยว่าเธอมีพรสวรรค์พิเศษ สามารถหยั่งรู้ความรู้สึกนึกคิดในหัวสมองของคนที่เธอพบปะด้วยได้ ยูกิเกลียดชังพรสวรรค์นี้เพราะมันทำให้เธอรู้จักด้านที่น่าชิงชังของคนอื่นๆอยู่เสมอ จึงปิดกั้นตัวเองด้วยการฟังเพลงจากเครื่องเล่นแทบตลอดเวลา จนกระทั่งเธอพบว่ามีเพียงตัวเอกชายคนเดียวเท่านั้นที่เธอสามารถไว้วางใจได้ นวนิยายเรื่องนี้ยังกล่าวถึงพ่อแม่ที่แยกทางกันแล้วของยูกิอีกด้วย ในสภาพที่ทั้งสองต่างก็รักและห่วงใยลูกสาวซึ่งอยู่ในวัยหัวเลี้ยวหัวต่อ แต่ไม่อาจไปโรงเรียนเรียนร่วมกับเพื่อนๆได้ ทว่า พ่อแม่ซึ่งห่วงใยยูกินั้น กลับไม่สามารถก้าวพ้นช่องว่างที่ขวางกั้นอยู่เพื่อสานสัมพันธ์กับเธอ เพราะความคิดสับสนอลหม่านในหัวของยูกิ ไม่เคยถูกถ่ายทอดบอกเล่าให้พ่อและแม่ได้รับฟังเลย และในนวนิยายเรื่อง *บันทึกนกไขลาน* ตัวละครสาวรุ่นนี้คือ เมย์ คาซาฮาระ เด็กสาวในละแวกบ้านของตัวเอกชาย เธอไม่ยอมกลับไปเรียนต่อในโรงเรียนภายหลังประสบอุบัติเหตุทางมอเตอร์ไซค์ เพื่อนชายของเธอเสียชีวิตในอุบัติเหตุครั้งนั้นที่มีความคิดเล่นสนุกของเธอเองเป็นต้นเหตุ เมย์ คาซาฮาระ จึงแสร้งทำเป็นเดินขากะเผลกอยู่ตลอดเวลาเพื่อใช้เป็นข้ออ้างไม่ไปเรียน กระทั่งติดเป็นความเคยชิน อย่างไรก็ดี แม้เธอพยายามจะปั้นสีหน้าสดใสระรื่น แต่ภายในใจเธอกลับครุ่นคิดถึงแต่เรื่องความตาย

เรื่อง	ตัวละครสาวรุ่น	วิถีปัจเจก	บริบท
แดนฝันปลายขอบฟ้า	ยัยหนู	ทำงานเพียงลำพังในศูนย์วิจัยใต้ดิน	โดดเดี่ยวในสังคม
เริงระบำแดนสนธยา	ยูกิ	ฟังเพลงตลอดเวลา ไม่ยอมพูดคุยกับใคร	โดดเดี่ยวในสังคม
		ปรึกษาปัญหากับพ่อแม่ไม่ได้	โดดเดี่ยวในบ้าน
บันทึกนกไขลาน	เมย์ คาซาฮาระ	ไม่ไปโรงเรียน	โดดเดี่ยวในสังคม
		ปรึกษาปัญหากับพ่อแม่ไม่ได้	โดดเดี่ยวในบ้าน

ตารางที่ 4 ตัวละครสาวรุ่นจำลองแบบจากตัวเอกชาย

หากจะกล่าวสรุปภาพรวมคุณสมบัติของตัวละครสาวรุ่นกลุ่มนี้ ก็จะพบว่าพวกเธอล้วนมีอายุน้อยกว่าตัวเอกค่อนข้างมาก แต่กลายเป็นระยะห่างที่พอเหมาะสำหรับทั้งสองสามารถแบ่งปันเรื่องทุกข์ใจแก่กันและกัน สามารถให้คำแนะนำที่อีกฝ่ายลืมนึกถึงไปได้ ในโลกโดดเดี่ยวที่ตัวละครสาวรุ่นหนีมาเก็บซ่อนตัวตนอยู่ เธออาศัยตัวเอกชายเป็นผู้ต่อเชื่อมกลับออกไปสู่สังคมภายนอกใหม่ ที่ซึ่งรอคอยให้อัตลักษณ์อันงดงามโดดเด่นของเธอ ดังนวนิยายมักพรรณนาถึงด้วยลักษณะทางกายภาพหรือรูปร่างหน้าตาที่สะสวย มีเสน่ห์ดึงดูดเพศตรงข้าม รวมถึงความคิดอ่านของตัวละครกลุ่มนี้ที่มีความลึกซึ้งละเอียดอ่อนเกินกว่าอายุ จะได้เรียนรู้วิธีการที่จะแสดงออกในทางสังคมอย่างถูกต้องเหมาะสม แม้ว่านวนิยายของมูราคามิจะไม่ได้ดำเนินเรื่องไปจนกระทั่งถึงช่วงเวลาเช่นนั้นก็ตามที แต่ภายหลังการพบปะของตัวละครสาวรุ่นกับตัวเอกชาย และเขาสามารถคลี่คลายปัญหาไปได้เปลาะหนึ่งแล้วนั้น ตัวละครสาวรุ่นก็จะสามารถตระหนักถึงอนาคตอันสดใสของเธอท่ามกลางสังคมแห่งความเป็นจริงภายนอกได้เช่นกัน

1.2.3 การหายสาบสูญของตัวละครผู้ใกล้ชิดตัวเอก

ก. เพื่อนสนิทชาย

ตัวละครกลุ่มนี้ได้รับการเสนอในนวนิยายว่า เป็นเพื่อนร่วมมหาวิทยาลัยซึ่งตัวเอกชายสนิทสนมด้วย ถึงระดับขั้นที่เรียกได้ว่าเป็น “คู่หู” เนื่องจากทั้งสองต่างมีความคิดและรสนิยมในเรื่องหนังสือ ดนตรี เหมือนๆกัน แม้ปัจจัยด้านรูปร่างหน้าตาและฐานะทางครอบครัวจะแยกให้ทั้ง

สองมีความแตกต่างกันมากก็ตามที ขณะที่ตัวเอกชายมักรู้สึกว่าตนเองเป็นเพียงแต่คนธรรมดาสามัญ ไม่มีเสน่ห์ดึงดูดใครต่อใครให้มาสนอกสนใจ ไม่ว่าจะโดยรูปลักษณ์ภายนอก หรือโดยฐานะครอบครัว เพื่อนสนิทชายของเขากลับมีรูปร่างหน้าตาดี หล่อเหลา มีวาทศิลป์ดี และมีฐานะมั่งคั่ง จึงมีเสน่ห์ดึงดูดผู้หญิงได้มาก อีกทั้งยังได้รับการยอมรับจากผองเพื่อนคนอื่นๆ ให้รับบทบาทผู้นำกลุ่ม สังคมภายนอกประสงค์จะมีปฏิสัมพันธ์กับคนที่สมบูรณ์พร้อมเช่นนี้ และการที่ตัวเอกชายเป็นเพื่อนที่ตัวละครกลุ่มนี้ให้ความสนิทสนมไว้วางใจ เขาจึงพลอยได้รับความสนใจจากสังคมไปด้วย โดยปริยาย ทว่า เมื่อมองย้อนกลับไปยังปัจจัยสำคัญที่ดึงดูดตัวเอกชายและเพื่อนผู้มีเสน่ห์ของเขาเข้ามาสนิทสนมกันนั้น จะเห็นได้ว่าทั้งสองมีจุดร่วมอยู่ที่ความคิดแบบขวางโลก เป็นปฏิปักษ์กับสังคม มิตรภาพนอกเหนือไปจากที่ทั้งสองมีให้แก่กัน จึงให้ภาพของมิตรภาพจอมปลอมมากเสียกว่าจะเป็นของแท้ ทั้งนี้ ดังที่กล่าวไปแล้วในหัวข้อข้างต้นว่าตัวเอกชายของมูราคามิมักแสวงหาความอภิรมย์ด้วยการเสพอุดมการณ์แบบปัจเจกชนนิยม เขาจึงแทบจะไม่สนใจต่อกิจกรรมความเคลื่อนไหวอื่นใดในทางสังคมเลย การขวางโลกตามแบบฉบับของตัวเอกชายคือการที่เขาไม่แยแสต่อการเป็นไปของมัน แต่เพื่อนสนิทชายของตัวเอกกลับมีจุดยืนที่แตกต่าง ความคิดแบบขวางโลกของเขาจำเป็นจะต้องแสดงออกในภาคปฏิบัติ ซึ่งนวนิยายเสนอผ่านการที่ตัวละครกลุ่มนี้มักเข้าร่วมในคณะปฏิวัตินักศึกษาอยู่เสมอ ด้วยความคาดหวังว่าการปฏิวัติจะเป็นเครื่องมือให้ตัวเขาสามารถใช้เปลี่ยนแปลงโลก ล้มล้างโครงสร้างสังคมในแบบที่ตนไม่พึงปรารถนาได้ แต่แล้วความคาดหวังของตัวละครก็ล้วนพบจุดจบล้มเหลวไม่เป็นท่า ตัวละครกลุ่มนี้จึงรู้สึกสะเทือนใจอย่างหนักหน่วง เมื่อพบว่าตนเองเป็นเพียงนักปฏิบัติการที่อ่อนแอปวกเปียก ไร้สาระ ด้วยว่าไม่เคยมีสิ่งใดเลยที่เขาสามารถกระทำการเปลี่ยนแปลงได้จริง นอกจากนี้นวนิยายของมูราคามิยังกล่าวถึงมิตรภาพระหว่างตัวเอกและเพื่อนสนิทชาย ในรูปแบบที่ดำรงอยู่ได้เพียงชั่วระยะเวลาหนึ่งเท่านั้น ก่อนที่นวนิยายจะเข้าสู่โครงเรื่องวิกฤตอัตลักษณ์ เพื่อนสนิทก็มักจะแยกเดินคนละทาง จากตัวเอกชายไปเสียแล้ว

ตัวละครที่จัดอยู่ในกลุ่มเพื่อนสนิทชาย ได้แก่ มุสิก ในนวนิยายชุดไตรภาคมุสิก (*เรื่องสดับลมขับขาน, พินบอล,1973* และ *แกะรอยแกะดาว*), คิซึกิ และนางาซาวะ ในนวนิยายเรื่อง *ด้วยรัก ความตาย และหัวใจสลาย* และตัวละคร โงะทันดะ ในนวนิยายเรื่อง *เริงระบำแดนสนธยา* อดีตเพื่อนร่วมชั้นเรียนที่ตัวเอกชายเพิ่งมาสนิทสนมด้วยภายหลังการทำงานแล้ว

ข. หญิงคนรัก

ตัวละครเพศหญิงในนวนิยายของมูราคามิกลุ่มนี้ มีข้อแตกต่างจากกลุ่มตัวละครสาวรุ่น เนื่องจากเธอเป็นผู้หญิงที่ตัวเอกชายหลงรัก อีกทั้งการก้าวเข้าสู่โครงเรื่องวิกฤตอัตลักษณ์ในนวนิยายของตัวเอกชายก็มักจะเป็นไปโดยมีเป้าหมายอยู่ที่หญิงคนรักของเขานั่นเอง แม้กระทั่งในนวนิยายเรื่อง *ราตรีมหัศจรรย์* ซึ่งมีตัวเอกเป็นเพศหญิง ก็จะพบได้ว่า หญิงคนรัก นี้คือ เอริ อาซาอิ พี่สาวของตัวเอกหญิงนั่นเอง

โดยคุณสมบัติร่วมที่นวนิยายมอบให้แก่ตัวละครกลุ่มนี้ คือ การเป็นผู้มีความบกพร่องเชิงอัตลักษณ์ ไม่ว่าจะเป็นโดยกายภาพ คือ มีอวัยวะส่วนใดส่วนหนึ่งของร่างกายผิดแผกไปจากปกติ ดังเช่น สตรีที่มีนิ้วมือเก้านิ้ว ในนวนิยายเรื่อง *สดับลมขับขาน* และ ชิมาโมโตะ หญิงที่เดินลากขาข้าย ในนวนิยายเรื่อง *การปรากฏตัวของหญิงสาวในคืนฝนตก* หรือเป็นผู้มีความบกพร่องเชิงอัตลักษณ์ภายใน มีความผิดปกติทางจิต มองโลกในแง่ร้ายอย่างมาก ตัวละครหญิงคนรักนี้แม้จะมีปมปัญหาเหมือนที่ตัวเอกชายหรือตัวละครสาวรุ่นเองก็มี ฝังใจ แต่นวนิยายจะกล่าวถึงปัญหาของกลุ่มหญิงคนรักอย่างคลุมเครือ เน้นพรรณนาถึงลักษณะอันสลับซับซ้อนของมัน ทั้งยังลิดรอนความสามารถในการที่หญิงคนรักจะได้สื่อสารบอกเล่าปัญหาของตนเองออกไปจากตัวละครเสียด้วย เธอจึงจมจ่อมอยู่กับปัญหาสาหัสสากรรจ์ของเธอแต่เพียงลำพัง และมีแนวโน้มที่จะดูดกลืนเอาปัญหาของตัวเอก* เข้าไปเก็บผสมรวมไว้ภายในจิตใจของเธอเพิ่มเติมอีกด้วย ดังเช่น นาโอโกะ ผู้มีความผิดปกติทางจิต ในนวนิยายเรื่อง *พินบอล,1973* และเรื่อง *ด้วยรัก ความตาย และหัวใจสลาย*, คูมิโกะ ภรรยาของตัวเอกที่เก็บปัญหาไว้ภายในใจและหนีหายออกไปจากบ้าน ในนวนิยายเรื่อง *บันทึกนกไขลาน*, เอริ อาซาอิ ผู้หนีปัญหาส่วนตัวด้วยการนอนหลับมานานร่วมสองเดือน ในนวนิยายเรื่อง *ราตรีมหัศจรรย์*, ผู้ช่วยสาว ของตัวเอกนักอ่านความฝันเก่า ที่ปราศจากจิตดำรงอยู่ในร่างกาย ในนวนิยายเรื่อง *แดนฝันปลายขอบฟ้า*, มิสซาเอกิ ผู้หลงติดอยู่ในอดีตแสนหวานกับชายคนรักที่ตายจากไปด้วยคราบของวิญญาณที่ยังมีชีวิตอยู่ ในนวนิยายเรื่อง *คาฟกา วิฬาร นาคาตะ* และตัวละคร กีกิ หญิงสาวใบหูวิเศษที่หายตัวสาบสูญไปราวกับไม่เคยมีตัวตนมาก่อน ในนวนิยายเรื่อง *เริงระบำแดนสนธยา*

---

* ตัวเอก ในงานวิจัยนี้หมายรวมทั้งตัวเอกชาย และตัวเอกหญิง

เรื่อง	หญิงคนรัก	ความบกพร่อง	อัตลักษณ์บกพร่อง
สดับลมขับขาน	สตรีเก้านิ้ว	มีนิ้วมือเพียงเก้านิ้ว	ทางกายภาพ
การปรากฏตัวของหญิงสาวในคืนฝนตก	ชิมาโมโตะ	เดินลากขาซ้าย	
ด้วยรัก ความตาย และหัวใจสลาย / พินบอล,1973	นาโอโกะ	ป่วยทางจิต	ทางจิต
บันทึกนกไขลาน	คูมิโกะ	หนีออกจากบ้านโดยไม่ชี้แจงสาเหตุ	
ราตรีมหัศจรรย์	เอริ อาซาอิ	นอนหลับไม่ยอมตื่นโดยไม่ชี้แจงสาเหตุ	
แดนฝันปลายขอบฟ้า	ผู้ช่วยสาว	ปราศจาก “จิต”	ทางจิต (ปรากฏเป็นรูปธรรมทางกายภาพ)
คาฟกา วิฬาร นาคาตะ	มิสซาเอกิ	วิญญาณที่ยังมีชีวิตหลงติดในอดีต	
เริงระบำแดนสนธยา	กีกิ	หายสาบสูญโดยไม่ชี้แจงสาเหตุ	

ตารางที่ 5 ความบกพร่องเชิงอัตลักษณ์ของหญิงคนรัก

ภาพลักษณ์ของหญิงคนรักในสายตาของตัวเอกชาย เธอคือผู้หญิงที่มีความอ่อนแอและบกพร่องเว้าแหว่งเชิงอัตลักษณ์ แต่ก็ด้วยคุณสมบัติเช่นนี้เอง ตัวเอกชายจึงรู้สึกราวกับว่าเขาถูกเธอดึงดูดเข้าไปหาและก่อกำเนิดเป็นความรู้สึก “รัก” ซึ่งเป็นข้ออ้างหลักที่เขาจะไม่ช่วยเหลือเธอไม่ได้ ขณะที่ตัวเอกหญิงในนวนิยายเรื่อง *ราตรีมหัศจรรย์* เธอกับพี่สาวเองก็อยู่ภายใต้เงื่อนไขของการเป็นพี่น้องที่มีความใกล้ชิดสนิทแนบแน่นกันมาก่อน และ มาริ อาซาอิ ก็ “รัก” พี่สาวเพียงคนเดียวของเธออย่างไม่ต้องสงสัย แม้กระทั่งในยามที่เธอใช้ชีวิตแยกคนละทางกับพี่สาวก็ตาม ความสัมพันธ์ระหว่างตัวเอกกับหญิงคนรักจึงผูกพันเกินกว่าระดับธรรมดา เพราะมันหมายรวมถึงความปรารถนาจะช่วยเหลือเยียวยาอัตลักษณ์อันวิกฤตของกันและกันด้วย โดยจำเพาะว่าความรักเช่นว่านี้จะยิ่งทวีพลังรุนแรงมากยิ่งขึ้นหลายเท่าตัว เมื่อตัวเอกตระหนักว่าหญิงคนรักได้พลัดพรากหายไปจากความใกล้ชิดเสียแล้ว

1.2.4 **ศัตรูชาย กับระบบสังคมทรงอำนาจ**

ตัวละครศัตรูชายเป็นกลุ่มที่มีปรากฏในฐานะบุคคล เฉพาะในนวนิยายบางเรื่องของมูราคามิเท่านั้น อีกทั้งในหลายครั้งก็ยังไม่ได้มาปรากฏแสดงตัวอยู่ในนวนิยายจริง เพียงแต่อาศัยการปรากฏขึ้นในความคิดคำนึงของตัวเอกด้วยความรู้สึกโกรธแค้นชิงชังมากเสียกว่า อาทิ เจ้านายใหญ่ (ไม่ระบุชื่อ) ในนวนิยายเรื่อง *แกะรอยแกะดาว* ผู้ใช้อำนาจบีบบังคับให้ตัวเอกชายต้องออกจากงานไปตามเสาะหาแกะดาว จากเบาะแสเพียงหนึ่งเดียวคือรูปถ่ายฝูงแกะที่เพื่อนสนิทชายส่งมาให้ตัวเอกชาย โดยจำเพาะว่าการบังคับข่มขู่ครั้งนี้เจ้านายใหญ่เพียงแต่ส่งตัวแทนของเขามาพบกับตัวเอกชายเท่านั้น, พ่อตา (ไม่ระบุชื่อ) ในนวนิยายเรื่อง *การปรากฏตัวของหญิงสาวในคืนฝนตก* พ่อของภรรยา ผู้ชักนำตัวเอกชายเข้าสู่วงการประกอบธุรกิจโดยมิชอบซึ่งเอื้อผลประโยชน์แก่กลุ่มนักการเมือง, โนโบรุ วาทายะ ในนวนิยายเรื่อง *บันทึกนกไขลาน* นักการเมืองรุ่นใหม่ไฟแรงที่ได้รับการยอมรับอย่างกว้างขวางในกลุ่มมวลชน ทั้งยังเป็นพี่ชายภรรยาของตัวเอกชาย ซึ่งเขาเชื่อว่าเป็นต้นเหตุสำคัญต่อกรณีการหนีออกจากบ้านของภรรยา โดยตลอดทั้งเรื่องตัวเอกชายได้เผชิญหน้ากับ โนโบรุ วาทายะ เพียงไม่กี่ครั้งเท่านั้น แต่เขากลับแสดงความคิดประนามความเลวทรามของศัตรูชายเสียจนขยายใหญ่โต, นายทวาร ในนวนิยายเรื่อง *แดนฝันปลายขอบฟ้า* ผู้ควบคุมกฎระเบียบและทางเข้าออกเพียงทางเดียวของมหานคร เมืองซึ่งจองจำตัวเอกชายเอาไว้ภายในรั้วกำแพงร่วมกับชาวเมืองคนอื่นๆ และตัวละครจากนวนิยายเรื่อง *คาฟกา วิฬาร นาคาตะ* ทั้งสองผู้สวมรอยแทนที่กันและกันคือ จอห์นนี วอล์คเกอร์ และนายทามูระ ผู้เป็นบิดาซึ่งสาปแช่งตัวเอกชาย (คาฟกา ทามูระ) รวมถึงเป็นต้นเหตุให้แม่และพี่สาวของเขาหนีออกจากบ้านไป

จากตัวละครศัตรูชายที่ปรากฏในนวนิยายจำนวน 5 เรื่องนี้ เห็นได้ว่า ทั้งหมดล้วนมีบทบาทร่วมกันภายในโครงเรื่อง คือการที่ตัวเอกนำเอาตัวละครกลุ่มนี้ไปเชื่อมโยงให้กลายเป็นต้นเหตุ ทำให้ตนต้องพลัดพรากจากเพื่อนสนิทชายหรือจากหญิงคนรัก ทั้งยังเข้ามาเบ่งอำนาจควบคุมวิถีชีวิตแบบปัจเจกของตัวเอกให้ไม่อาจอยู่อย่างสงบต่อไปได้เสียด้วย นอกจากนี้เมื่อพิจารณาถึงจุดร่วมในแง่คุณสมบัติก็จะพบว่า ศัตรูชาย ในนวนิยายของมูราคามิได้รับการเสนอในฐานะบุคคลที่จำเป็นจะต้องผนวกรวมเข้ากับสถาบันอ้างอิง เพื่อใช้เป็นรูปธรรมสื่อถึงอำนาจของ “ความเป็นชาย” อันหมายรวมถึง องค์ความรู้ หลักการและเหตุผล กฎระเบียบ ที่มีความมั่นคงตายตัว แข็งแกร่ง และทรงอิทธิพลมาก ดังนั้นแล้ว แม้ในนวนิยายเรื่องอื่นๆ ที่ไม่ได้ปรากฏ ศัตรูชาย

ในฐานะบุคคล ก็ยังมีการกล่าวถึงสถาบัน หรือองค์กร ที่มีโครงสร้างขนาดใหญ่และแสดงออกซึ่งอำนาจความเป็นชาย สามารถส่งอิทธิพลกระทบกระเทือนต่อวิถีปัจเจกของตัวเอกได้อยู่ดี

เรื่อง	**ศัตรูชาย**	**บริบทภายใต้อิทธิพลของศัตรูชาย**	**ตัวละครใต้อิทธิพลของศัตรูชาย**
แกะรอยแกะดาว	เจ้านายใหญ่	การเมือง, ธุรกิจ, สื่อสารมวลชน	มุสิก (เพื่อนสนิทชาย)
การปรากฏตัวของหญิงสาวในคืนฝนตก	พ่อตา	ธุรกิจ	ยูกิโกะ (ภรรยาตัวเอก)
บันทึกนกไขลาน	โนโบรุ วาทายะ	การเมือง, สื่อสารมวลชน	คูมิโกะ (ภรรยาและหญิงคนรักของตัวเอก)
แดนฝันปลายขอบฟ้า	นายทวาร	การเมือง (กฎหมาย)	ตัวเอก (นักอ่านความฝันเก่า)
คาฟกา วิฬาร นาคาตะ	พ่อ	บ้าน	ตัวเอก (คาฟกา ทามูระ),
	จอห์นนี วอล์คเกอร์	ธุรกิจ	นาคาตะ

ตารางที่ 6 ศัตรูชายกับการก่อกวนวิถีปัจเจกของตัวเอก

1.2.5 **ตัวละครพิเศษ ผู้เปิดทางให้ตัวเอกเข้าสู่โลกของจิต**

ตัวละครกลุ่มท้ายสุดที่จะจัดรวมไว้ในกลุ่มเดียวกันนี้ปรากฏอยู่ในนวนิยายทุกเรื่องของมูราคามิ ในรูปแบบที่แตกต่างหลากหลาย อาจเป็นได้ทั้งตัวละครเพศชายและหญิง แม้กระทั่งอาจเป็นตัวละครที่มิใช่บุคคลแต่สามารถแสดงออกซึ่งความรู้สึกนึกคิด ทำการสื่อสารกับตัวเอกได้ ทั้งยังมีจำนวนมากกว่าหนึ่งตัวละครได้ในนวนิยายแต่ละเรื่องด้วย โดยคุณสมบัติร่วมของตัวละครกลุ่มนี้คือ การไม่มีข้อมูลภูมิหลัง และเป้าหมายในการดำรงชีวิตของเหล่าตัวละครก็ไม่ถูกกล่าวถึงในนวนิยาย ด้วยว่าบทบาทของพวกเขาและเธอคือการแทรกตัวเองเข้ามาร่วมในวิถีชีวิตของตัวเอกในยามที่เขาเผชิญปัญหา และไม่อาจหาทางออกสำหรับการแก้ไขได้เท่านั้น ตัวละครพิเศษจึงทำหน้าที่ให้คำแนะนำและช่วยเหลือตัวเอก ชี้ช่องทางที่ในสภาพปกติหรือโดยอาศัยการคิดตามหลักตรรกะแล้วตัวเอกจะคิดไม่ออกให้

ตัวละครพิเศษยังมีคุณสมบัติพิเศษที่อยู่เหนือกว่าคุณสมบัติของตัวละครสี่กลุ่มแรกซึ่งเป็นบุคคล และเป็นคนที่ดำรงตัวตนอยู่ภายใต้เงื่อนไขของโลกแห่งความเป็นจริง กล่าวคือ ตัวละครพิเศษสามารถมีพลังหยั่งรู้เหนือธรรมชาติได้ อาทิ ในนวนิยายเรื่อง *พินบอล,1973* มีตัวละคร สองสาวแฝด สามารถล่วงรู้ความรู้สึกของตัวเอกชายได้โดยที่เขาไม่ต้องพูดบอกออกมา, ในนวนิยายเรื่อง *แกะรอยแกะดาว* มีตัวละครสตรีใบหูสวย ผู้มีหูพิเศษ สามารถได้ยินเสียงเพรียกชี้นำทางได้, ในนวนิยายเรื่อง *เริงระบำแดนสนธยา* มีตัวละครสาวรุ่น ยูกิ ซึ่งอาจจัดให้อยู่ในกลุ่มนี้ได้เช่นกัน เนื่องจากความสามารถอ่านใจคนออกของเธอ, ในนวนิยายเรื่อง *บันทึกนกไขลาน* มีตัวละคร ผู้เฒ่าฮนดะ สามารถหยั่งรู้อนาคต ตัวละคร มอลตา คะโน ผู้อ่านต้นเหตุของปริศนาทั้งมวลได้จากการสังเกตตาน้ำ และตัวละคร ลูกจันทน์ อาคาซากะ ซึ่งมีพลังพิเศษในการบำบัดจิตให้แก่ผู้อื่นด้วยการสัมผัส ฯลฯ กล่าวได้ว่าพลังหยั่งรู้เหนือธรรมชาติของตัวละครเหล่านี้ ล้วนแล้วแต่เป็นการหยั่งรู้เข้าไปถึงสิ่งที่อยู่ภายใน หรือก็คือ “จิต” ของตัวเอกนั่นเอง

ท่ามกลางสภาวะที่ตัวเอกในนวนิยายของมูราคามิถูกทิ้งให้โดดเดี่ยวอย่างอับจนหนทาง เขาจึงได้พบกับกลุ่มตัวละครพิเศษ ซึ่งเข้ามารับบทบาทช่วยเปิดทางออกแบบที่โดยตรรกะแล้วตัวเอกไม่อาจคาดถึงให้ หรือในอีกแง่หนึ่งคือ การที่ตัวละครพิเศษได้แสดงบทบาทนำทางตัวเอกให้ลุล่วงเข้าสู่โลกภายในจิตใต้สำนึกนั่นเอง

1.3 **มิติความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครกับฉาก**

นวนิยายของมูราคามินำเอา “ฉาก” มาใช้ในบทบาทสองประการด้วยกัน คือ บทบาทประการแรก ฉาก ได้เสริมให้ตัวเอกในนวนิยายมีตัวตนแบบปัจเจกชัดเจนยิ่งขึ้น ทั้งยังเชื่อมโยงผู้อ่านให้รู้สึกใกล้ชิด เป็นอันหนึ่งอันเดียวกันกับตัวเอก จากการอ้างอิงฉากแวดล้อมที่ประกอบรวมด้วยภาพวิถีชีวิตประจำวันคล้ายคลึงกัน ซึ่งจะส่งผลต่อเนื่องไปยังการก้าวเข้าสู่โครงเรื่องหลักเมื่อตัวเอกพยายามจัดการกับวิกฤตอัตลักษณ์ของตนเองด้วยวิธีที่ผิดเพี้ยนพิสดารมากขึ้นทีละน้อย แต่ผู้อ่านที่ผูกพันตัวเองเข้ากับตัวเอกเจ้าของเรื่องเสียก่อนแล้ว ก็จะสามารถเปิดใจยอมรับว่าความผิดเพี้ยนเหล่านั้นล้วนเป็นไปได้ ส่วนบทบาทประการที่สองของ ฉาก คือการเป็นสัญญะ แม้ว่าในวรรณกรรมญี่ปุ่นจำนวนมากก็นิยมใช้ฉากในระดับสัญญะอยู่แล้ว แต่สำหรับนวนิยายของมูราคามิ ฉากที่เป็นสัญญะหนึ่งๆ ไม่อาจอ่านเชื่อมโยงไปสู่ความหมายอย่างใดอย่างหนึ่งสมบูรณ์ได้ในตัวเอง หากจำเป็นต้องอาศัยสัญญะข้างเคียงเพื่อร่วมกันอ่านความหมาย ทั้งนี้ อาศัยการเสนอฉากที่มีความซ้ำกันเป็นอย่างมากในนวนิยายทุกๆเรื่องของมูราคามิ จึงทำให้การอ่านความหมายของ

ฉากที่เป็นสัญญะเหล่านี้เป็นไปได้โดยสะดวก ซึ่งในหัวข้อนี้จะวิเคราะห์ฉากที่มีมิติสัมพันธ์กับตัวละครสามกลุ่ม คือ ตัวเอก ศัตรูชาย ตัวละครผู้ใกล้ชิดตัวเอก เนื่องจากสามารถอ่านความหมายผูกเป็นโครงเรื่องวิกฤตอัตลักษณ์ในนวนิยายของมูราคามิได้

1.3.1 **ตัวเอก กับ บ้าน**

เพื่อจะสร้างภาพของตัวเอกให้เป็นปัจเจกชนในสังคมยุคบริโภคนิยม นวนิยายของมูราคามิจึงจำเป็นต้องสร้างฉากที่มีลักษณะด้านสังคมและวัฒนธรรมและฉากที่มีลักษณะด้านกายภาพขึ้น เพื่อการทำหน้าที่สอดคล้องไปในทิศทางเดียวกัน สถานที่ที่นวนิยายกำหนดให้เป็นที่พักอาศัยหรือที่ทำงานของตัวเอกนั้น มักมีการระบุตำแหน่งแห่งหนไว้อย่างชัดเจนว่าตั้งอยู่บนถนนสายใด เขตใด ในเมืองหลวงของประเทศญี่ปุ่น เพื่อสร้างความรู้สึกสมจริงในการอ่านของผู้อ่านนับแต่ต้นเปิดเรื่อง และสามารถเชื่อคล้อยตามได้ว่าตัวละครเช่นนี้มีอยู่จริง โดยสถานที่ที่นวนิยายทุกเรื่องของมูราคามิไม่เคยละเลยที่จะกล่าวถึงเมื่อพรรณนาภาพชีวิตของตัวเอกเลยก็คือ “บ้าน” เนื่องจาก บ้าน จัดได้ว่าเป็นพื้นที่ส่วนตัวของตัวเอก ทั้งยังสามารถบอกเล่าถึงวิถีชีวิต (lifestyle) และคุณลักษณะนิสัยส่วนตัวของตัวเอกผู้เป็นเจ้าของบ้านได้ในหลากแง่หลายมุม อาทิ นิสัยรักสะอาด นิยมในความเป็นระบบระเบียบของตัวเอก จากการที่นวนิยายพรรณนาถึงความสะอาดเรียบร้อยของเครื่องเรือนและข้าวของเครื่องใช้ภายในบ้าน

ทั้งนี้ อีกหน่วยองค์ประกอบหนึ่งที่มีความสำคัญอย่างมากภายในบ้านของตัวเอกซึ่งจะไม่กล่าวถึงไม่ได้ คือ “ห้องครัว” หากย้อนกลับไปดูวรรณกรรมญี่ปุ่นในยุคก่อนหน้ามูราคามิก็จะพบว่าการใช้ฉาก-ห้องครัว ในระดับสัญญะแทนความอบอุ่นของครอบครัวเป็นที่นิยมมาก่อนแล้ว และนวนิยายของมูราคามิเองก็รับสืบทอดความหมายเดียวกันนี้ของห้องครัวมาใช้เช่นกัน เพียงแต่มีจุดเน้นอยู่ที่การโหยหาความอบอุ่นจากครอบครัวของตัวเอกผู้ใช้ชีวิตแบบปัจเจกมากเป็นพิเศษจนกระทั่งการโหยหาของเขานั้นพลาดเป้าหลงทิศ ยิ่งตัวเอกให้ความสำคัญแก่ห้องครัว การเลือกสรรภาชนะหรืออุปกรณ์ในการทำครัว รวมถึงเอาใจใส่ต่อขั้นตอนการประกอบอาหารอย่างละเอียดลออมากเพียงใด เขาก็จะกลายเป็นปัจเจกผู้เปี่ยมด้วยความโดดเดี่ยวมากเพียงนั้น จึงจำต้องเบี่ยงเบนความสนใจต่อครอบครัวที่ไม่สมบูรณ์หรือแตกสลายไปแล้วของตนเอง ไปยังการเอาใจใส่ดูแลรักษาห้องครัวภายในบ้านทดแทน จนบางครั้งก็ถึงกับหลงลืมไปเสียแล้วว่าตัวเขาเองกำลังโหยหาครอบครัวอยู่

นวนิยายของมูราคามิยังใช้ความเปลี่ยนแปลงเล็กๆน้อยๆ ที่เกิดขึ้นภายในบ้าน อาจเป็นได้ทั้งการมีสิ่งแปลกปลอมเพิ่มเติมเข้ามาในบ้าน หรืออาจมีผู้บุกรุกเข้ามาในบ้าน หรือในทางกลับกันอาจเป็นของบางอย่าง หรือคนบางคน / ตัวละครบางตัว สูญหายไปจากบ้านของตัวเอก สภาวะไร้ระเบียบภายในบ้าน ย่อมสื่อความหมายถึงการสูญเสียอำนาจควบคุมพื้นที่ส่วนตัว หรือก็คือสิทธิในการใช้ชีวิตแบบปัจเจกของตัวเอกเองด้วย ดังนั้น ตัวเอกจึงตระหนักถึงความจำเป็นที่เขาจะต้องเปลี่ยนแปลงพฤติกรรมตามปกติวิสัย แม้กระทั่งการออกจากบ้าน เพื่อตามเสาะหาสิ่งที่หายไปจากบ้านกลับคืน

ในแง่หนึ่งเมื่ออ่านฉาก บ้าน ในมิติที่สัมพันธ์กับกับตัวละครผู้ใกล้ชิดตัวเอก ซึ่งแบ่งแยกย่อยเป็น เพื่อนสนิทชาย และหญิงคนรัก ร่วมด้วย ตัวละครทั้งสองกลุ่มนี้ต่างแสดงบทบาทในโครงเรื่องของนวนิยายคล้ายคลึงกัน กล่าวคือ การดำรงอยู่อย่างพร้อมหน้าพร้อมตาของทั้งสองจะถูกผนวกเข้าร่วมในวิถีชีวิตอันเปี่ยมสุขของตัวเอก โดยเฉพาะหญิงคนรัก เธอเป็นตัวละครที่สังกัดอยู่ภายในบ้าน สถานที่ส่วนตัวของตัวเอกเสียด้วยซ้ำ ทั้งในฐานะภรรยา คนรัก ฯลฯ และสำหรับเพื่อนสนิทชาย ถึงแม้จะไม่เคยเป็นองค์ประกอบที่สังกัดอยู่ภายในบ้านของตัวเอก แต่นวนิยายของมูราคามิก็เสนอสถานที่อีกแห่งหนึ่งขึ้นมารองรับปฏิสัมพันธ์ระหว่างตัวเอกกับเพื่อนสนิทชาย ซึ่งมีคุณสมบัติสงวนรักษาความเป็นส่วนตัวไว้ได้เช่นเดียวกัน คือ บาร์เหล้า/บาร์แจ๊ซ ที่ทั้งสองตัวละครจะใช้เวลามากเท่าที่ต้องการในการดื่มเหล้า ฟังเพลง เล่นพินบอล และวิพากษ์วิจารณ์สารพัดเรื่องอย่างออกรส โดยปราศการรุกล้ำจากสายตาของคนอื่นๆในสังคม ทั้งจำเพาะว่า ผู้ที่นวนิยายกำหนดให้เป็นเจ้าของบาร์นี้ ยังมีสายสัมพันธ์สนิทชิดเชื้อกับตัวเอกอย่างมาก หรือไม่เช่นนั้นแล้วตัวเอกก็จะเป็นเจ้าของบาร์เสียเอง สถานที่อันมอบความเป็นส่วนตัวให้นี้จึงเป็นพื้นที่ภายใต้อำนาจของตัวเอก ไม่แตกต่างจาก บ้าน ดังนั้นแล้ว การหายสาบสูญไปของเพื่อนสนิทชายจากบาร์เหล้า จึงสื่อความหมายเทียบเคียงกันได้กับการหายออกจากบ้านของหญิงคนรัก ตัวละครทั้งสองกลุ่มนี้ก็คือองค์ประกอบที่สำคัญยิ่งภายในบ้านของตัวเอก ซึ่งสังกัดเป็นส่วนหนึ่งในประสบการณ์และในความทรงจำที่มีค่ามีความหมายสำหรับช่วงชีวิตของตัวเอก เป็นองค์ประกอบที่ตัวเอกใช้สำหรับการนิยามอัตลักษณ์ของเขาเองด้วย การออกจากบ้านของตัวละครผู้ใกล้ชิดจึงส่งผลกระเทือนต่ออัตลักษณ์ของตัวเอกโดยตรง และเป็นแรงกระตุ้นสำคัญให้ตัวเอกจำเป็นจะต้องออกจากบ้านเพื่อตามเสาะหาตัวละครสองกลุ่ม กู้คืนอัตลักษณ์ของตนเอง

1.3.2 **ศัตรูชาย กับ บริบทสังคม**

เมื่อวิเคราะห์เทียบความสัมพันธ์ระหว่างตัวเอกกับศัตรูชาย ตัวละครสองกลุ่มที่เป็นขั้วตรงข้ามกันนี้ ต่างได้รับการเสนอในนวนิยายโดยอ้างอิงอยู่กับปฏิสัมพันธ์ที่ตัวละครมีต่อ ฉากเช่นเดียวกัน ขณะที่ฉากของตัวเอกเป็นบ้าน ฉากของศัตรูชายกลับกลายเป็น “บริบททางสังคม” ซึ่งมีโครงสร้างขนาดใหญ่กว่า หรืออาจมองได้ว่า บริบทซึ่งศัตรูชายยึดครองอำนาจอยู่นั้นเป็นพื้นที่ในมิติที่ใหญ่กว่า และครอบพื้นที่ซึ่งตัวเอกยึดอำนาจในฐานะปัจเจกอยู่อีกชั้นนั่นเอง ดังนั้น เมื่อนวนิยายของมูราคามิผูกสาเหตุการหายลับไปจากบ้านของตัวละครผู้ใกล้ชิดตัวเอก เข้ากับการแผ่อิทธิพลมาถึงภายในบ้านของศัตรูชาย จึงย่อมสื่อความหมายถึงสภาวะที่บริบทสังคมรุกล้ำเข้ามามีอำนาจเหนือวิถีแบบปัจเจกของตัวเอกเช่นกัน ในทางกลับกันการแสดงความเป็นปฏิปักษ์ของตัวเอกที่มีต่อศัตรูชาย จึงเทียบเท่าความพยายามในการที่เขาจะปฏิเสธบทบาทภายใต้บริบทสังคมของตนเอง

ทั้งนี้ นวนิยายของมูราคามิมักอาศัยตัวละครผู้ใกล้ชิดตัวเอก คือ เพื่อนสนิทชาย ทำหน้าที่ปฏิเสธบทบาทภายใต้บริบทสังคมล่วงหน้า ก่อนที่ตัวเอกจะทันได้ตระหนักถึงอิทธิพลของศัตรูชาย ด้วยวิธีการที่ตัวละครกลุ่มเพื่อนสนิทชายนี้ แสดงความพยายามโยกย้ายตัวเองออกจากบริบทหลายแหล่ที่ถูกกำหนดโดยโครงสร้างทางสังคมต่อเนื่องกันไป เพื่อเป้าหมายสุดท้ายคือการหลุดพ้นจากทุกๆ บริบททางสังคม

ในหัวข้อนี้ผู้วิจัยเลือกจำแนกบริบททางสังคมออกเป็นบริบทย่อยในแง่มุมต่างๆ ไล่เรียงลำดับตามการโยกย้ายตำแหน่งแห่งหนเพื่ออ้างอิงตัวตนของตัวละคร มุสิก ผู้ใกล้ชิดตัวเอกซึ่งปรากฏในนวนิยายเรื่อง *สดับลมขับขาน, พินบอล,1973* และ *แกะรอยแกะดาว* เพื่อแสดงให้เห็นถึงกรณีการโยกย้ายออกจากบริบทของตัวละครแบบฉบับมูราคามิ ที่ต้องกระทำอย่างต่อเนื่องต่อกันจำนวนหลายครั้งหลายหน จนกระทั่งตัวละครสามารถหลุดพ้นออกจากอาณาเขตพื้นที่ของสังคมซึ่งเป็นบริบทใหญ่ได้จริง อีกทั้งการโยกย้ายออกจากบริบทย่อยทั้งหลายของตัวละคร มุสิก นี้ก็ยังให้ภาพรวมที่ครบถ้วนของบริบทสังคมซึ่งปรากฏอยู่ในนวนิยายทุกเรื่องของมูราคามิด้วย

ก. การไม่แยแสต่อบทบาทตามบริบทกฎหมาย

ในนวนิยายเรื่อง *สดับลมขับขาน* ผลงานเขียนเรื่องแรกจากนวนิยายชุดไตรภาคมุสิก (Trilogy of the Rat) มูราคามิเริ่มปูพื้นให้เห็นถึงสายสัมพันธ์แห่งมิตรภาพระหว่างตัวละครชายสองตัว คือ ตัวเอกไร้ชื่อ และ มุสิก ทั้งสองพบกันในขวบปีแรกของชีวิตนักศึกษามหาวิทยาลัย การโคจรมารู้จักกันของตัวเอกกับมุสิก มีเบียร์ บุหรี่ กล่อมประสาทให้มึนเมา และภาวะหวิดตายจากการขับรถเฟียตทะลวงรั้วพุ่มไม้ของสวนสาธารณะเข้าชนกับเสาหินต้นโตของมุสิก ผลคือรถเฟียตพังยับเยิน แต่ทั้งคู่ไม่มีแม้ร่องรอยบาดเจ็บ ตัวเอกจำไม่ได้ด้วยซ้ำว่าอะไรดลใจให้เขาอาศัยติดรถมากับมุสิกในเวลาตีสี่เสียได้ ก่อนที่การนั่งรถเล่นกินลมชมบรรยากาศจะกลายมาเป็นความโชคดีอย่างวายร้ายช่วยคืนสติให้แก่ตัวละครทั้งสอง และพวกเขาเกิดความรู้สึกว่าต่างสามารถเป็นเพื่อนพูดคุยเปิดอกกันได้ เพราะความคิดที่สอดคล้องต้องตรงกันหลายอย่าง

> “เรามากับโชคแท้ๆ เรามีโชคดีคุ้มหัว”
>
> “คงใช่”
>
> มุสิกพลิกฝ่าเท้า กดดับบุหรี่กับพื้นรองเท้าก่อนจะขว้างไปในทิศที่ตั้งของกรงลิง
>
> “เราสองคนร่วมทีมกันได้ เราจะสร้างสรรค์ผลงานยิ่งใหญ่ให้โลกประจักษ์”
>
> “ตัวอย่างเช่น?”
>
> “แดกเบียร์กันดีไหม?”
>
> เราซื้อเบียร์กระป๋องจากตู้หยอดเหรียญครึ่งโหล เดินตรงไปยังชายหาด นอนเหยียดแผ่หราบนพื้นทราย ดูดเบียร์หมดทีละกระป๋อง นอนเหม่อจ้องเกลียวคลื่น…วันสดใสอีกวันจะผลิบานให้เห็นต่อตาในไม่ช้า
>
> (มูราคามิ, 2545, *สดับลมขับขาน*: 22-23)

โลกของตัวเอกไร้ชื่อและมุสิก สดใส ง่ายดายถึงปานนั้น นอนดื่มเบียร์ สูบบุหรี่ ภายหลังจากที่ถูกขัดอารมณ์ด้วยอุบัติเหตุเล็กๆน้อยๆในทัศนะของทั้งสอง แม้ว่าความเป็นจริงแล้วพวกเขาจะหนีไม่พ้นบทลงโทษที่บริบททางสังคม – กฎหมาย กำหนดให้ต้องชดใช้ความผิด จ่ายค่าเสียหายจากการทำให้สวนสาธารณะพังยับเยิน ตัวเอกและมุสิกต้องจ่ายเงินพร้อมดอกเบี้ยให้แก่สภาเมือง กินเวลาผ่อนชำระอยู่นานถึงสามปีเต็ม กฎหมาย ที่ตัวละครในนวนิยายของมูราคามิไม่มีทางจะ

หลบเลี่ยงได้อย่างแท้จริง พวกเขาจึงแสร้งทำเป็นมองข้ามไปสนอกสนใจกับการใช้ชีวิตราวกับมีอิสระเสรีเสียเต็มประดาแทน

ข. การเปลี่ยนนิยามบทบาทอันเนื่องมาแต่บริบทชนชั้น

นวนิยายเรื่อง *สดับลมขับขาน* เล่าถึงตัวละคร มุสิก ที่มักใช้เวลาขลุกตัวอยู่ในบาร์เหล้าของ เจ เจ้าของร้านชาวจีน เพื่อแลกเปลี่ยนบทสนทนากับตัวเอก แสดงความรังเกียจชิงชังบริบททางสังคม - ชนชั้น ที่ซึ่งบทบาทคนรวย/คนจน มักจะถูกกำหนดไว้อย่างชัดเจนอยู่เสมอในนวนิยายที่เล่าเรื่องความแตกต่างระหว่างชนชั้น ตัวละครคนรวย/คนจน จึงพลอยถูกกำหนดบทบาทให้แสดงพฤติกรรมที่สะท้อนถึงการเบียดเบียน เอารัดเอาเปรียบ ด้วยโอกาสที่ไม่เสมอภาคด้านชนชั้นไปด้วย แต่ในนวนิยายของมูราคามิ มุสิกกลับเบี่ยงเบนนิยามบทบาทตามบริบทชนชั้นไปในทางอื่นเพื่อว่าเขาจะได้แสดงความรู้สึกเกลียดชังคนรวยได้อย่างสาแก่ใจ

> “พวกมันไม่มีความจำเป็นต้องคิดอีกต่อไปแล้ว จริงอยู่ พวกมันใช้ความคิดสักหน่อยตอนที่สร้างเนื้อสร้างตัวให้ร่ำรวย แต่ไม่ต้องใช้ความคิดในการดำรงสถานะร่ำรวย เปรียบไปก็ไม่ต่างไปจากดาวเทียม เมื่อส่งเข้าวงทางโคจร ก็ไม่ต้องใช้เชื้อเพลิงขับเคลื่อนอีกต่อไปแล้ว โคจรไปได้เรื่อยๆ ไม่เหมือนอย่างเอ็งอย่างข้าฯ เราจะต้องเค้นคิดหาความคิดพิสดาร เพื่อรักษาชีวิตให้รอดอยู่ได้ในแต่ละวัน เราจะต้องใช้สมองครุ่นคิด ไม่ว่าจะเป็นเรื่องลมฟ้าอากาศ หรือขนาดจุกยางที่จะเอามาอุดรูอ่างน้ำ ข้าฯ พูดถูก หรือข้าฯ พูดไม่ผิดจริงไหม?”
>
> “เออ”
>
> “นั่นไง, เอ็งมองเห็นภาพแท้จริงที่เกิดขึ้นแล้ว”
>
> (มูราคามิ, 2545, *สดับลมขับขาน*: 19)

ภาพแท้จริงที่ตัวเอกเห็นคือ เพื่อนสนิทของเขา มุสิก ลูกเศรษฐีโดยกำเนิด ชีวิตไม่เคยตกระกำลำบาก ระดมความคิดเอาเป็นเอาตายเพื่อการออกจากบ้านพ่อแม่ มาใช้ชีวิตอยู่ตามลำพังในที่อยู่สุดสะดวกสบาย จัดหารองรับไว้พร้อมแล้วโดยเงินทองของพ่อแม่ จากนั้นระดมความคิดเอาเป็นเอาตายต่อ มุสิกต้องการแสดงความคิดพิสดารของตัวเองให้ปรากฏ ทั้งนี้ก็เพื่อว่าตัวเขาเองซึ่งแท้จริงแล้วก็เป็นลูกคนรวยไม่ต่างจากกลุ่มคนที่เขาออกปากด่าทอสาปพัด จะได้รอดพ้นจากคำ

ประนามเหล่านั้นได้ ตัวละครจึงปรับนิยามบทบาทตามบริบทชนชั้นเสียใหม่ให้ไปอ้างอิงอยู่กับคุณสมบัติความมีหัวคิด มีสติปัญญา แทนที่จะอ้างอิงอยู่กับคุณสมบัติการมีทรัพย์สินในครอบครองแทนเสียอย่างนั้น ขณะเดียวกันผู้อ่านยังจะเห็นได้ว่าคุณสมบัติใหม่ตามการกล่าวอ้างของมุสิกนี้ แท้จริงคือบทบาทของปัญญาชนนั่นเอง และความปรารถนาอยากเป็นนักเขียนของมุสิกก็ยิ่งตอกย้ำบทบาทใหม่นี้ให้ชัดเจนขึ้นไปอีก มุสิกเชื่อว่าเขาสามารถเขียนนิยายประเภทที่มีหัวคิดมากกว่านิยายน้ำกามได้ เพื่อหลีกหนีจากบทบาทคนรวยที่ตัวเองเพิ่งด่าอย่างสาดเสียเทเสียไป แต่จนแล้วจนรอดนิยายจากความคิดพิสดารของมุสิก ก็เป็นเพียงเรื่องของตัวละครชายหญิงลอยคออยู่กลางมหาสมุทรแปซิฟิก เหตุเพราะเรืออับปาง ทั้งสองเจอเบียร์กระป๋องที่ลอยกระเพื่อมมาตามน้ำ เหตุเพราะเรือที่อับปางนั้นดันมีเบียร์กระป๋องเก็บเอาไว้ในโรงครัวเสียด้วย จึงเปิดเบียร์ดื่มสังสรรค์ ฝ่ายตัวละครหญิงตัดสินใจว่ายน้ำต่อเพื่อจะเอาชีวิตรอดไปให้ถึงเกาะสักแห่งหนึ่ง เธอออกปากชวนตัวละครชายให้ไปด้วยกัน แต่เขาปฏิเสธ ตัดสินใจลอยคอดื่มเบียร์กลางมหาสมุทรรอจนกว่าจะมีเครื่องบินทะเลผ่านมาพบเห็นเข้า โอกาสรอดชีวิตของทั้งคู่ไม่อาจคาดเดาได้ว่าของใครจะมีมากไปกว่าใคร บทสรุปมาเฉลยในอีกหลายปีถัดมาว่า ทั้งคู่ต่างรอดชีวิต ตัวละครชายหญิงได้พบหน้ากันอีกครั้งโดยบังเอิญ เลยเปิดเบียร์ดื่มฉลอง นิยายของมุสิกมีคุณค่าสูงส่งจนถึงขั้นที่ตัวเอกต้องออกปากชม

> นวนิยายของมุสิกมีคุณงามความดีสองประการ ข้อแรก ไม่มีเรื่องเซ็กส์มาแปดเปื้อนบนหน้ากระดาษ และข้อสอง ไม่มีใครตาย หากปล่อยให้เรื่องดำเนินไปยืดยาว บุรุษก็คงหลับนอนกับสตรี แล้วก็คงแก่เฒ่าตายไปในที่สุด อันเป็นธรรมชาติของสัตว์โลก
>
> (มูราคามิ, 2545, *สดับลมขับขาน*: 28)

สิ้นสุดการระดมความคิดของมุสิกในทัศนะของตัวเอกภายหลังตัดทอนน้ำเสียงประชดประชันออกไป ผู้อ่านจึงเข้าใจได้ว่า นิยายของมุสิกไม่ได้ให้ผลที่แปลกประหลาดพิสดารแต่อย่างใด รวมถึงไม่ได้มีคุณค่าสาระมากไปกว่าความคิดของพวกคนรวยตามที่มุสิกกล่าวหาว่า *ไม่มีความคิดในหัว* เลยสักนิด การแสดงออกทางความคิดของมุสิกอย่างโจ่งแจ้งนี้จึงสะท้อนให้เห็นเพียงว่ามุสิกต้องการปรับเปลี่ยนนิยามบทบาทภายใต้บริบทชนชั้นทางสังคมของตนเองเท่านั้น โดยการนำเอานิยามบทบาท ปัญญาชน ซึ่งแท้จริงแล้วน่าจะอยู่ภายใต้บริบทระบบการศึกษาเข้ามาใช้แทน และผลของการปรับเข้าสู่บทบาทใหม่นี้ไม่ได้ประสบความสำเร็จแต่อย่างใด

ค. การโจมตีบทบาทภายใต้บริบทระบบการศึกษาว่าไร้สาระ

ในนวนิยายภาคสองของไตรภาคมุสิก เรื่อง *พินบอล,1973* ขยายความอับจนปัญญาที่จะมีหัวคิดของ มุสิก เพิ่มเติมจากความเห็นของตัวเอกไร้ชื่อที่ติดสอยห้อยตามกันมาจาก *สดับลมขับขาน* ให้เด่นชัดยิ่งขึ้น ผ่านการบอกเล่าถึงวิถีชีวิตของมุสิก ซึ่งมาบัดนี้ได้เปลี่ยนใจกระทำการปฏิเสธบทบาทปัญญาชน ล้มเลิกการศึกษาในรั้วมหาวิทยาลัย ยื่นใบลาออกกลางคันเสียเองแล้ว ดูเหมือนว่ามิใช่เพียงแต่ความล้มเหลวที่จะแสดงบทบาทปัญญาชน หากแต่มุสิกไม่ปรารถนาแสดงบทบาทนี้อีกต่อไปด้วยเหตุผลบางประการซึ่งเร้นลับหายไปจากนวนิยาย

> มุสิกไม่เคยแก้ตัวหรืออธิบายเหตุผลการเลิกเรียนหนังสือให้ใครได้ทราบ เพียงแค่ตระเตรียมข้อเท็จจริง ร่างเป็นเค้าโครงเสนอเหตุผล ก็คงต้องใช้เวลาราวห้าชั่วโมงแล้ว และถ้าเขาเล่าให้คนหนึ่งฟัง คนที่เหลือก็คงต้องอยากรับฟังเหตุผลแท้จริงนั้นด้วย ไม่ช้าก็เร็ว เขาจะตกหล่มกับดักดิ้นไม่หลุด ต้องแก้ตัวต่อคนทั้งโลก ภาพที่วาดในใจ พอจะกดข่มมุสิกให้หดหู่ซึมเศร้า
>
> (มูราคามิ, 2545, *พินบอล,1973*: 52-53)

ท้ายที่สุดมุสิกยอมให้คำอธิบายเมื่อเขาหมดสิ้นหนทางจะเลี่ยงหลบความสงสัยจากผองเพื่อนหดลดรูปเหลือเพียงแค่ว่า “พวกเขาไม่โปรดวิธีที่ข้าฯ ตัดหญ้าในสนาม” หรือการอธิบายเพิ่มเติมที่ไม่ได้ช่วยเสริมอะไรว่า “ความเห็นของเราสองไม่ต้องตรงกัน...มหาวิทยาลัยกับข้าฯ” (มูราคามิ, 2545, *พินบอล,1973*: 53) เหตุผลชั้นดีของมุสิกไม่เคยถูกพูด และเหตุผลแท้จริงก็ยิ่งกว่าเลือนลับหายจากนวนิยาย

ทั้งนี้ เป็นที่น่าสังเกตว่าในการเกริ่นเปิดเรื่องของ *พินบอล,1973* ตัวเอกเล่าย้อนไปถึงปี ค.ศ.1969 เขาเข้าเรียนมหาวิทยาลัยเป็นปีแรก ระหว่างนั้นเพื่อนสนิทคนหนึ่ง *หนุ่มดาวเสาร์* ซึ่งชวนให้คิดเชื่อมโยงไปถึง มุสิก เข้าร่วมในกลุ่มปฏิวัตินักศึกษา ปฏิบัติการยึดครองอาคารหมายเลข 9 ของมหาวิทยาลัย ยื่นข้อต่อรองเรียกร้องป่าวประกาศอุดมการณ์ของกลุ่มนักศึกษาผู้เป็นปัญญาชนว่า สมควรต้องกระทำกิจกรรมแสดงออกในภาคปฏิบัติ นอกเหนือไปจากการมุ่งแต่ศึกษาเล่าเรียนด้วย

> คำขวัญที่แผดสุดเสียง “การกระทำกำหนดอุดมการณ์...มิใช่กลับกัน” ไม่มีใครบอกเขาว่าสิ่งใดเป็นตัวกำหนดการกระทำ ช่างเถอะ, อาคารหมายเลข 9 มีเครื่องทำน้ำเย็น มีโทรศัพท์ มีหม้อน้ำร้อน ชั้นบนเป็นห้องสมุดดนตรี เก็บสะสมแผ่นเสียงไว้สองพันแผ่น แถมด้วยลำโพงอัลเท็ก เอ-5 จะมองในแง่ไหนก็ไม่ผิดไปจากสรวงสวรรค์ (หากเปรียบเทียบกับอาคารหมายเลข 8 ซึ่งมีกลิ่นเหมือนห้องสุขาสนามม้า) ทุกเช้า ท่านผู้ยึดตึกทั้งหลายจะโกนหนวดโกนเคราเกลี้ยงเกลา ด้วยน้ำอุ่นมากเท่าที่ต้องการจะใช้ ในตอนบ่ายหมุนโทรศัพท์ทางไกลเป็นว่าเล่น และเมื่อย่ำสนธยา เหล่านักปฏิวัติจะชุมนุมกันฟังแผ่นเสียง เมื่อลุถึงปลายฤดูใบไม้ร่วง สมาชิกทุกผู้ทุกคนต่างก็แปลงโฉมเป็นผู้หลงใหลดนตรีคลาสสิกกันถ้วนหน้า
>
> (มูราคามิ, 2545, *พินบอล,1973*: 14-15)

หากการกระทำหรือก็คือบทบาทของตัวละครเป็นตัวกำหนดอุดมการณ์จริง ก็คงไม่ใช่เรื่องแปลกประหลาดแต่อย่างใดที่ภารกิจการปฏิวัติจำต้องโบกมืออำลาจากกลุ่มนักศึกษาไปในที่สุด บทบาทภายใต้บริบทระดับการศึกษา ซึ่งหันเหไปสู่กิจกรรมการปฏิวัติที่ดูเหมือนจะล้มเหลวไร้สาระไม่เป็นท่าแล้วนี้ จึงจำจะต้องอพยพย้ายก้นตัวเองจากไปอย่างรวดเร็วเช่นกัน เนื่องจากไม่มีปัญญาชนผู้ใดสนใจสนองรับบทบาทตามบริบทนี้อีกต่อไป พวกเขาพากันแปลงโฉมเปลี่ยนไปแสดงบทบาทผู้มีรสนิยมชั้นเลิศทางดนตรีเสียสิ้น

ง. การผันแปรของบริบทสังคมตามยุคสมัย

การอ่านนวนิยายเรื่อง *พินบอล,1973* โดยเชื่อมโยงกลุ่มปฏิวัตินักศึกษาเข้ากับช่วงชีวิตที่ไม่ถูกเล่าถึงในนวนิยายของมุสิก น่าจะอธิบายสภาวะแห่งความเลื่อนไหลของบทบาทตัวละครที่อ้างอิงอยู่กับกรอบบริบททางสังคมของตัวละครได้ดี มุสิกผู้ปฏิเสธบทบาทของตัวเองครั้งแล้วครั้งเล่า เหตุเพราะแต่ละบริบททางสังคมที่ล้อมกรอบชีวิตของเขาเอาไว้นั้น ล้วนแล้วแต่น่าชิงชังไม่อยู่ในความสนใจเมื่อผ่านพ้นจากระยะเวลาช่วงหนึ่งช่วงใดไปแล้วทั้งสิ้น ในแง่นี้จึงแสดงให้เห็นว่าบริบททางสังคมที่มูราคามินำมาใช้อ้างอิงบทบาทสำหรับตัวละครในนวนิยายของเขา นอกจากจะสามารถจำแนกเป็นบริบทย่อยในแง่มุมต่างๆแล้ว ก็ยังต้องอาศัยบริบทอีกชุดหนึ่งคือ บริบทของยุคสมัย เข้ามาเป็นส่วนอ้างอิงในการระบุบริบททางสังคมด้วย เพื่อให้เกิดเป็นบริบททางสังคมของยุคสมัยหนึ่งๆ เมื่อกาลเวลาแปรเปลี่ยน ยุคสมัยเปลี่ยน บริบททางสังคมก็จำต้องเปลี่ยนตาม

คุณสมบัติความลื่นไหลได้ของบริบทที่แอบแฝงอยู่ในนวนิยายของมูราคามิ จึงทำให้ตัวละคร มุสิก ปักใจเชื่อว่าตัวบทเช่นเขาเองนี้ ย่อมจะต้องสามารถปฏิเสธบทบาทที่เขาโละทิ้งไปแล้วได้โดยสิ้นเชิง เมื่อหลุดพ้นจากบริบททั้งหลายที่ผ่านๆมา

แต่นวนิยายของมูราคามิยังวิพากษ์วิธีคิดเช่นนี้ในทางกลับกันว่าไม่สมเหตุสมผลอีกด้วย ช่วงชีวิตวัยยี่สิบห้าปี ในปี ค.ศ.1973 ของมุสิกผู้ไม่หลงเหลือความภาคภูมิใจใดๆในบทบาทที่ผ่านๆมาของตนเองอีกต่อไปแล้ว จึงรู้สึกสลดหดหู่ บทบาทที่ครั้งแล้วครั้งเล่ามุสิกเคยละทิ้งไป เขากลับมองเห็นว่ามันยังคงติดค้างอยู่ที่ส่วนใดส่วนหนึ่งในชีวิตของเขาเอง และยังคงเป็นบทบาทที่เขาจะปฏิเสธซ้ำอีกตราบเท่าที่โอกาสเปิดช่องให้กระทำได้ มุสิก จึงเป็นผลรวมของบริบททางสังคมอันหลากหลายที่ผสานกันไม่ลงตัว แต่แล้วนวนิยายก็ยังเลือกที่จะชักจูงมุสิกไปสู่การเปลี่ยนแปลงครั้งใหม่ซ้ำรอยเดิมอีก *พินบอล,1973* พามุสิกเดินทางออกจากเมืองที่เขาใช้ชีวิตอยู่มาตั้งแต่เกิดในตอนจบเรื่อง ทันทีที่มุสิกตระหนักว่าเขากำลังจะได้หลุดพ้นไปจากเมืองเมืองนี้แล้ว ได้มอบความหวังที่ว่าบริบททางสังคมจะเกิดการปรับเปลี่ยนขนานใหญ่ เปลี่ยนใหม่ยกทั้งชุด จนแม้แต่ความกังวลเรื่องบทบาทที่ปฏิเสธแล้วแต่ก็ยังแฝงเร้นอยู่ในตัวของมุสิก ถึงกับจำต้องค้อมหัวยอมรับหนีกระเจิดกระเจิงไปคนละทิศละทางทีเดียว

อย่างไรก็ดี ภายหลังการปฏิเสธบทบาทด้วยการโยกย้ายตัวเองออกจากบริบททางสังคมต่อเนื่องกันมาในหลากหลายบริบทย่อยข้างต้น ผู้อ่านจะตระหนักได้ถึงความล้มเหลวของมุสิก ไม่ว่าอย่างไรเขาก็ยังไม่อาจหลุดพ้นจากบริบททางสังคมซึ่งเป็นพื้นที่ภายใต้อิทธิพลของศัตรูชายวันยังค่ำ ดังนั้นแล้ว การออกจากเมืองของมุสิก จึงเทียบเท่ากับการที่นวนิยายของมูราคามิเสนอฉาก ดินแดนในอุดมคติ ขึ้นมาใช้แก้ไขความล้มเหลวของมุสิก ด้วยการที่ตัวละครผู้ใกล้ชิดตัวเองสามารถจะโยกย้ายตนเองไปยังพื้นที่พิเศษ ที่ซึ่งอยู่แยกห่างไกลอย่างเป็นเอกเทศ ปลอดจากบริบททางสังคมปกติได้สิ้นเชิง

1.3.3 ตัวละครผู้ใกล้ชิดตัวเอก กับ ดินแดนในอุดมคติ

ก. ความปรารถนาจะไปยังดินแดนในอุดมคติของตัวละครผู้ใกล้ชิดตัวเอก

ดินแดนในอุดมคติที่เปี่ยมด้วยความเงียบสงบ มักเป็นมโนภาพของเหล่าตัวละครผู้ใกล้ชิดตัวเอก ทั้งกลุ่มเพื่อนสนิทชาย และหญิงคนรัก ต่างปรารถนาจะเดินทางไปเยือน แต่ก่อนหน้าที่

ตัวละครกลุ่มนี้จะพลัดหายไปจากวิถีชีวิตของตัวเอก ภาพของดินแดนในอุดมคติก็ยังเป็นเพียงแต่เมืองของความจอมปลอม หลอกลวง ไม่มีอยู่จริง ไม่อาจพบเห็นได้จริง ไม่มีวันจะไปถึงได้ จากคำอธิบายของเหล่าตัวละครเองที่พยายามเน้นย้ำถึงความลึกลับของดินแดนแห่งนี้ ว่าโดยปกติแล้วไม่มีใครเคยสังเกตเห็น หรือไม่อาจรู้ได้ว่าตั้งอยู่ที่แห่งใด การที่ตัวละครผู้ใกล้ชิดตัวเอกต้องการจะเดินทางไปยังดินแดนในอุดมคติ จึงสะท้อนถึงความปรารถนาที่เขาและเธอตั้งใจจะลบเลือนตัวตนการดำรงอยู่ออกจากความเป็นจริงซึ่งแวดล้อมด้วยบริบททางสังคม ด้วยความเชื่อที่ว่าภายนอกบริบททางสังคมจะมีตัวตนจริงแท้ของตนเองดำรงอยู่ อันย้อนแย้ง (paradox) อยู่กับคุณสมบัติความจอมปลอมของดินแดนในอุดมคติในการตระหนักรู้ของตัวละครเสียเอง เพราะนั่นย่อมหมายความว่าตัวตนแท้จริงของเขาและเธอ จะไม่อาจค้นพบได้จากที่แห่งไหนๆเลย

ในนวนิยายเรื่อง *พินบอล,1973* กล่าวถึงดินแดนในอุดมคติผ่าน มุสิก ผู้ตัดสินใจจะเดินทางออกจากเมืองที่ตนใช้ชีวิตอยู่มาร่วม 25 ปี และค้นหาเส้นทางไปยัง *เมืองเล็ก* สักแห่งที่เขาจะใช้ชีวิตอยู่สืบไป แต่เมื่อเขากางแผนที่ออกก็พบว่า เมืองเล็ก มีมากมายกระจัดกระจายเต็มไปหมดทั่วทั้งแผนที่โลก ทว่า กลับไม่มีเมืองเล็กแห่งไหนเลยที่ดึงดูดใจให้เขาอยากเดินทางไปเยือน ไม่มีเมืองเล็กแห่งไหนอบอุ่นและครบสมบูรณ์ตามภาพในอุดมคติของเขา แต่ความรู้สึกถึงความอบอุ่นในอุดมคตินั้นกลับลอยมาตามเสียงคลื่นทะเล ยังเป็นใต้ท้องทะเลลึกนั่นมากกว่าที่มุสิกเชื่อ ณ ขณะนั้นว่า สามารถมอบคืนตัวตนแก่เขาได้อย่างแท้จริง อีกทั้งเมื่อ *แกะรอยแกะดาว* เล่าถึงมุสิกต่อ ก็ปรากฏว่าเขาได้เดินทางไปถึงยังสถานที่แห่งหนึ่ง ซึ่งให้ภาพราวกับเป็นรูปธรรมของดินแดนในอุดมคติ สามารถตัดขาดจากโลกภายนอกได้สำเร็จแล้ว ทว่า มุสิกที่ดำรงอยู่ในสถานที่แห่งนี้ก็กลับเสียชีวิตไปแล้ว และสิ่งที่ย้อนกลับมายังบ้านพักแห่งนี้เมื่อตัวเอกตามแกะรอยมาถึงเป็นเพียงแต่วิญญาณของมุสิกในคราบของมนุษย์สวมชุดแกะเท่านั้น ซึ่งสะท้อนความหมายที่ว่าการผละจากบริบททางสังคมของมุสิก ทำให้ตัวตนของเขาเลือนลับหายไป

ในนวนิยายเรื่อง *ด้วยรัก ความตาย และหัวใจสลาย* นาโอโกะ คือตัวละครผู้ใกล้ชิดตัวเองที่ปลีกตัวออกจากโลกภายนอกเข้าไปดำรงชีวิตอยู่ในสถานบำบัดจิต *อะมิโฮสเทล* ซึ่งมีสภาพแตกต่างจากโรงพยาบาลทั่วๆไป แต่เป็นเสมือนชุมชนแห่งหนึ่ง มีผู้ป่วยด้วยความบกพร่องทางจิตจำพวกที่รู้สึกว่าตนเองแปลกแยกออกจากคนในสังคมมารวมตัวอยู่ด้วยกัน และช่วยรับฟังปัญหาของกันและกันเพื่อบรรเทาความเจ็บปวด กลายเป็นดินแดนในอุดมคติที่ทุกคนตัดขาดจากโลกภายนอกได้ เมืองแห่งนี้หากอ่านจากนาโอโกะในเรื่อง *พินบอล,1973* ร่วมด้วย จะพบว่ามันคือ

สถานีรถไฟเล็กๆ ที่เธอเคยเล่าให้ตัวเอกฟังว่า *มีอยู่* แต่พนักงานขับรถมักจะไม่ทันได้สังเกตเห็น เนื่องจากว่ามันเล็กมาก และต้องขับรถไฟผ่านไปเสียทุกที เธอไม่ได้บอกออกมาตรงๆ ว่าปรารถนาจะไปยังสถานีรถไฟแห่งนั้น แต่ก็เล่าเรื่องนี้ให้ตัวเอกฟังด้วยท่าทีตื่นเต้นและแสดงความดีใจปนเศร้าด้วยไม่อาจค้นหาสถานีรถไฟแห่งนั้นจนพบได้ ครั้นเมื่อนาโอโกะใน *ด้วยรัก ความตาย และหัวใจสลาย* แยกตัวออกจากสังคมมาพักอยู่ในสถานบำบัดจิตแห่งนี้ เธอดูมีความสุข คล้ายได้กลับไปเป็นเด็กเล็กๆอีกครั้ง มีเพียงความใสบริสุทธิ์เท่านั้น ไม่จำเป็นต้องสนใจโลกภายนอกอีกต่อไป จนกระทั่งเมื่อเธอใกล้จะหายดี และต้องครุ่นคิดเกี่ยวกับการกลับคืนสู่สังคมอีกครั้ง นาโอโกะจึงติดต่อหาตัวเอกให้ช่วยเหลือ เป็นผู้เชื่อมระหว่างเธอกับโลกภายนอก แต่ความแปลกแยกระหว่างนาโอโกะกับโลกภายนอกกลับทวีช่องห่างมากขึ้น ตอกย้ำให้เธอรู้สึกเจ็บป่วยหนักหนาสาหัสกว่าเดิม ถึงขั้นที่ต้องทำการปลิดชีวิตตนเองลงในที่สุด การที่นาโอโกะ รวมถึงคนอื่นๆในสถานบำบัดจิตซึ่งร่วมพำนักอยู่ในสถานที่ที่เป็นสุขอย่างที่สุดแล้ว ได้อยู่ในดินแดนในอุดมคติ แต่ก็ยังคิดหาหนทางกลับคืนออกไปสู่โลกภายนอก ที่ครั้งหนึ่งเคยสร้างความเจ็บปวดอย่างสาหัสให้พวกเธอและเขาอีก สะท้อนให้เห็นว่าดินแดนในอุดมคติของเหล่าตัวละครในนวนิยายของมูราคามิสามารถเลื่อนไหลไปได้อย่างไม่มีที่สิ้นสุด แม้แต่ความสมบูรณ์แบบในอุดมคติก็เป็นแต่เพียงจินตนาการที่ตัวละครสร้างขึ้นเพื่อปลอบใจตัวเองว่า ที่นั่นจะมีตัวตนสมบูรณ์รอท่าอยู่เท่านั้น ไม่ใช่สถานที่ที่จะไปอาศัยอยู่ตลอดชีวิตได้จริง

ข. ตัวเอกกับการเยือนดินแดนในอุดมคติ

ดินแดนในอุดมคติซึ่งตัวละครผู้ใกล้ชิดตัวเอกดำเนินไปถึงก่อนนี้ ยังได้รับการพรรณนาถึงอย่างเป็นรูปธรรมชัดเจนขึ้นในนวนิยายเมื่อตัวเอกเดินทางตามเสาะหาไปถึงอีกด้วย ทั้งยังส่งผลกระทบต่อการรับรู้ของผู้อ่าน กล่าวคือ จากเดิมที่ผู้อ่านเห็นภาพตัวเอกแล้วเกิดความรู้สึกผูกพันใกล้ชิดเป็นอย่างมากเนื่องจากมีการอ้างอิงวิถีชีวิตประจำวันคล้ายคลึงกัน แต่ครั้นเมื่อตัวเอกเข้าสู่โครงเรื่องการแสวงหา การเดินทางของตัวเอกจะทำให้ผู้อ่านได้เห็นถึงฉากที่เปลี่ยนแปลงไปจนแทบจะกลับทิศไปอยู่ในองศาฟากตรงข้าม กลายเป็นดินแดนที่มีลักษณะเป็นยูโทเปีย (Utopia) ที่ซึ่งเป็นสังคมตามแนวคิดของสังคมนิยม มุ่งเสนอความเท่าเทียมให้แก่คนในสังคม แต่แล้วมูราคามิก็ยังวิพากษ์ผ่านนวนิยายของเขาด้วยการมาถึงของตัวเอก ว่าดินแดนอันสงบสุขแห่งนี้เป็นเพียงแต่การเบียดเบียนเอารัดเอาเปรียบกันในระดับขั้นที่มองไม่เห็นด้วยตาเปล่าเท่านั้น และย้อนกลับไปอธิบายถึงสาเหตุที่ตัวละครผู้ใกล้ชิดปรารถนาจะกลับออกจากดินแดนในอุดมคติเสียอย่างนั้น

ในนวนิยายเรื่อง *แดนฝันปลายขอบฟ้า* ดินแดนในอุดมคติกลายมาเป็นมหานคร เป็นโลกทั้งใบที่ตัวเอกสร้างขึ้นเองจากการร้อยเรียงภาพในจิตใต้สำนึกของเขา ที่มีผู้อื่นช่วยทำการตัดแต่งให้ใหม่ โดยการอธิบายถึงวิธีการประกอบสร้างภาพของมหานครของนวนิยายเรื่องนี้ ชี้ให้เห็นว่าดินแดนในอุดมคติ ซึ่งน่าจะก่อตัวขึ้นอย่างเสรีตามอำเภอใจของตัวละครอย่างเต็มที่ แต่ก็กลับหนีไม่พ้นการลงรหัสข้อมูลจากโลกภายนอกใบเดิมของเขา ยังคงมีวัตถุ และสิ่งเชื่อมโยงต่างๆ ในโลกภายนอกที่ตัวละครเคยประสบพบมาก่อน แทรกตัวเข้ามาปรากฏเป็นภาพในจิตใต้สำนึกได้เช่นกัน ถึงแม้จะเป็นการปรากฏแบบไม่ใคร่ปะติดปะต่อกันนักก็ตามที อีกทั้ง พ่อเฒ่า ผู้ทำการตัดแต่งภาพจากจิตใต้สำนึกของตัวเอกเสียใหม่ ก็ยังเป็นตัวแทนของระบบภายนอกซึ่งเข้ามามีบทบาทกำหนดดินแดนในอุดมคติของปัจเจก คือตัวเอก อีกด้วย ต่อมาเมื่อตัวเอกเข้าไปดำเนินชีวิตอยู่ภายในมหานครที่เขาสร้างขึ้น ภาพความสงบสุข เป็นระเบียบเรียบร้อย ปราศจากความเห็นแก่ตัวของเมือง พอผ่านไปนานวันเข้าตัวเอกกลับค้นพบแต่เพียงว่า นี่ต่างหากคือความเห็นแก่ตัวของมหานครอย่างแท้จริง กล่าวได้ว่า ในโลกภายนอกใบเดิมที่ตัวเอกผละจากมานั้น เป็นโลกของธุรกิจขนานแท้ ผู้คนเอารัดเอาเปรียบและเป็นศัตรูซึ่งกันและกัน ตัวเอกจึงต้องมีวิถีชีวิตแบบทำงานคนเดียว อยู่ลำพังคนเดียว ไว้ใจใครไม่ได้ ติดต่อคนอื่นเพียงเพื่อผลประโยชน์ทางการงาน ดังนั้นจิตใต้สำนึกของเขาจึงควรจะสะท้อนความปรารถนาอย่างแรงกล้าที่จะสร้างเมืองใหม่ให้ไม่มีความเห็นแก่ตัวหลงเหลืออยู่อีก ทว่า มหานครเองเสียอีกที่เห็นแก่ตัวอย่างแนบเนียน กลบซ่อนความเห็นแก่ตัวเอาไว้จนเกือบมิดชิด และทำให้ชาวมหานครภูมิใจในความไม่เห็นแก่ตัวของตนเอง ซึ่งเป็นเพียงแต่สิ่งจอมปลอมไว้ได้ ความชั่วร้ายที่ตัวเอกหลบหนีจึงกลายมาเป็นสิ่งที่ซุกซ่อนอยู่ในจิตใต้สำนึกของเขา หรือกล่าวได้ว่าตัวเขาเองได้กลายเป็นส่วนหนึ่งของระบบความเห็นแก่ตัวนี้ไปเสียแล้ว

เมื่อวิเคราะห์ ดินแดนในอุดมคติ ซึ่งตัวเอกต้องใช้เวลาเดินทางยาวนานไปยังที่ไกลแสนไกล มิหนำซ้ำหนทางนั้นก็สุดแสนจะยากลำบากด้วยแล้ว ระยะทางเหล่านี้ล้วนแล้วแต่ช่วยอำพรางว่า บริบททางสังคม ที่เป็นผลจากอำนาจของศัตรูชายนั้นย่อมไล่ตามมาไม่ถึงแล้ว แต่ก็กลับไม่เป็นไปเช่นนั้น เนื่องจากคุณสมบัติของดินแดนในอุดมคติเองที่มีความเรียบง่ายนี้ แท้จริงแล้วก็ให้ภาพไม่ต่างไปจาก “บ้าน” เพียงแต่เป็นบ้านที่อยู่ห่างไกลและสมบูรณ์แบบจนเกินไป ความสมบูรณ์แบบของมันจึงซ่อนโครงสร้างของบริบททางสังคมเอาไว้ในอีกชั้น ในระดับจิตใต้สำนึกของตัวละครนั่นเอง

1.3.4 บ้าน และดินแดนในอุดมคติ กับรูปสัญญะของห้องปิดตาย

มูราคามิจำลองภาพฉาก บ้าน และดินแดนในอุดมคติ ในนวนิยายของเขาเป็นเสมือนสถานที่ปิดตายซึ่งกักขังหน่วงเหนี่ยวตัวละครเอาไว้ ดังเช่น ตัวเอกในตอนเริ่มเรื่องของนวนิยายมักผูกชีวิตติดอยู่ภายในบ้าน ซึ่งทำหน้าที่ปิดกั้นสัมพันธภาพของตัวเอกกับบุคคลอื่นๆรอบข้างให้ตัดขาดจากกัน ในแง่นี้ บ้าน จึงไม่ใช่เพียงแต่สถานที่ซึ่งตัวเอกมีวิถีชีวิตผูกพันอยู่ หากแต่บ้านยังทำหน้าที่เชิงสัญญะเป็น ห้องปิดตาย ทำให้ตัวเอกไม่อาจค้นหาคำตอบของปัญหาที่รอคอยเขาอยู่ภายนอกบ้านได้อีกด้วย โดยจำเพาะว่าบ้านที่เป็นสัญญะยังอาจถูกสวมรอยได้ด้วยรูปสัญญะอื่นๆอีกจำนวนมาก สุดแท้แต่ความสามารถที่ตัวละครจะจินตนาการถึงลักษณะของดินแดนในอุดมคติ

ในนวนิยายเรื่อง *ราตรีมหัศจรรย์* เอริ อาซาอิ ตัวละครผู้ใกล้ชิดตัวเอกหญิง ซึ่งนอนหลับใหลอยู่ภายในห้องนอนของเธอเองมาร่วมสองเดือน อันเนื่องมาแต่ความปรารถนาจะถอดถอนตัวเองออกจากบริบททางสังคม ถูกเงื้อมมือปริศนาซึ่งอาจมองได้ว่าเป็นภาพฝันของเธอเองเคลื่อนย้ายเธอ พร้อมทั้งเตียงนอนของเธอ ข้ามฝั่งเข้าไปอยู่ในห้องอีกห้องหนึ่ง อีกมิติหนึ่งดำรงอยู่ภายในจอโทรทัศน์ จัดได้ว่าเป็นดินแดนในอุดมคติที่ผสมรวมเข้ากับลักษณะการผลิตซ้ำจำลองต้นแบบในระบบการสื่อสารมวลชนไปเสียแล้ว เมื่อ เอริ อาซาอิ ตื่นขึ้นจากการหลับใหลยาวนาน เธอพบว่าห้องที่เธอดำรงอยู่ในชั่วขณะนั้นเป็นเพียงแต่ห้องเสมือน ที่แม้จะมีประตู หน้าต่างครบถ้วนเหมือนห้องปกติ แต่ประตูและหน้าต่างเหล่านั้นก็กลับปิดตาย เป็นเพียงของที่ทำเทียมเลียนแบบให้เหมือนประตูและหน้าต่าง ทว่า ขาดไร้คุณสมบัติในการต่อเชื่อมเธอกับโลกภายนอกโดยสิ้นเชิง แม้กระทั่งสวิตซ์เปิดปิดไฟฟ้าภายในห้องเสมือนนี้ ก็ยังเป็นของทำเทียมเช่นเดียวกัน ไม่อาจมีไฟฟ้าไหลเคลื่อนมายังห้องห้องนี้ได้ ไม่มีส่วนใดๆเลยของห้องเสมือนห้องนี้ที่จะไหลเชื่อมไปสู่โลกภายนอก ดังนั้น เอริ อาซาอิ จึงตกอยู่ในสภาวะน่าหวาดหวั่น ถูกกักขังในห้องปิดตาย

เมื่อพิจารณาดูดินแดนในอุดมคติดังที่กล่าวก่อนแล้วในหัวข้อข้างต้น ก็จะเห็นได้ว่าบ้านพักตากอากาศบนยอดเขาของมุสิก จาก *แกะรอยแกะดาว*, สถานบำบัดจิตของนาโอโกะจาก *ด้วยรัก ความตาย และหัวใจสลาย* รวมถึง มหานครจาก *แดนฝันปลายขอบฟ้า* ล้วนแล้วแต่เป็นห้องปิดและกระทำให้ตัวละครในนวนิยายตายได้เช่นเดียวกัน นอกจากนี้รูปสัญญะอีกอย่างหนึ่งที่สวมรอยความหมายของห้องปิดตาย ก็คือ อดีต ซึ่งเป็นสัญญะเชิงนามธรรมที่มีรูปและภาพปรากฏให้เห็นเสมือนจริงในความคำนึงของตัวเอก

ในนวนิยายเรื่อง *พินบอล,1973* เมื่อตัวเอกไร้ชื่อครุ่นคิดถึงอดีตสมัยที่นาโอโกะและเขายังได้พบปะพูดคุยกันนั้น ภาพของสถานีรถไฟเล็กๆ ซึ่งมีสุนัขเร่ร่อนเดินผ่าน กลายมาเป็นสัญญะของห้องปิดตาย การครุ่นคิดถึงอดีตที่ไม่เคยมีรูปธรรมปรากฏอยู่จริง เว้นเสียแต่โดยการจินตนาการให้เกิดภาพเช่นนี้ ทำให้จิตใจของตัวเอกไร้ชื่อสลดหดหู่เช่นเดียวกับเหล่าตัวละครของมูราคามิที่ถูกกักขังอยู่ในห้องปิดตายทั้งหมด

นวนิยายของมูราคามิมักนำรูปสัญญะของห้องปิดตายเหล่านี้มาใช้ในชั่วขณะที่ตัวละครของเขากำลังตกอยู่ในห้วงความว่างเปล่า ความไม่รู้ อับจนทั้งหนทางที่จะนำไปสู่เป้าหมาย ไม่รู้ทั้งเป้าหมายที่ตนต้องการ และสิ่งที่ถูกกักขังเอาไว้ภายในห้องปิดตายก็ไม่ใช่สิ่งใดอื่น นอกจาก “จิต” ของพวกเขาและเธอนั่นเอง ดังนี้ จึงสะท้อนให้เห็นว่าแท้จริงแล้วการงัดข้อกับศัตรูชายมิใช่เพียงการออกจากบ้าน แต่เป็นการย้ายตนเองออกจากโครงสร้างที่กักขัง จิต หรือก็คือ อัตลักษณ์ ของตัวเอกและตัวละครผู้ใกล้ชิดตัวเอกเอาไว้

มูราคามิยังแฝงแง่คิดเอาไว้ผ่านการสร้างห้องปิดตายในนวนิยายของเขาว่า การที่เหล่าตัวละครหรือก็คือ ปัจเจกชน สามารถจะเอาชีวิตรอดสืบไปได้นั้น จะต้องแสวงหาช่องทางที่ตนเองจะต่อเชื่อมออกไปยังภายนอกห้องปิดตายให้จงได้ ซึ่งมิได้จำเป็นเสมอไปว่าทางออกดังกล่าวจะต้องเป็นการย้อนกลับคืนเข้าสู่บริบททางสังคม ดังนั้น เหล่าตัวละครแบบฉบับมูราคามิจึงสามารถแสวงหาทางออกอื่นๆ ที่อาจเป็นไปได้ ด้วยเงื่อนไขพิเศษจากการเป็นเรื่องเล่าในนวนิยายนั่นเอง

<table>
<tr><td rowspan="2">ตัวละคร</td><td>ตัวเอกชาย</td><td rowspan="2">ตัวละครผู้ใกล้ชิดตัวเอก</td><td rowspan="2">ศัตรูชาย</td></tr>
<tr><td>ตัวละครสาวรุ่น</td></tr>
<tr><td rowspan="4"></td><td colspan="2">บ้าน</td><td rowspan="4">บริบททางสังคม</td></tr>
<tr><td colspan="2">กฎหมาย / ชนชั้น / ระบบการศึกษา / บริบทยุคสมัย</td></tr>
<tr><td colspan="2">ดินแดนในอุดมคติ</td></tr>
<tr><td colspan="2">ห้องปิดตาย</td></tr>
<tr><td>ตัวละครพิเศษ</td><td colspan="2">เปิดสู่โลกในจิตใต้สำนึก - "บ้าน" ของตัวเอก</td><td rowspan="2">เขตปลอดบริบททางสังคม</td></tr>
<tr><td>บริบทภายในเรื่องเล่าอ้างอิงซึ่งกันและกัน</td><td colspan="2">ตัวเอกชาย + ตัวละครสาวรุ่น
+ ตัวละครผู้ใกล้ชิดตัวเอก</td></tr>
</table>

ตารางที่ 7 แสดงมิติความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครกับฉาก

1.4 **ความร่วมมือของตัวละครเพื่อกอบกู้อัตลักษณ์**

1.4.1 **ตัวละครในฐานะ ตัวบท – บริบท ภายในเรื่องเล่าอ้างอิงซึ่งกันและกัน**

แม้ว่าตัวละครของมูราคามิจะประสบความล้มเหลวในการออกจาก บ้าน/ดินแดนในอุดมคติ/ห้องปิดตาย อย่างสิ้นเชิง ทว่า ช่องโหว่ที่นวนิยายเสนอให้ยังเป็นการมอบโอกาสแก่ตัวเอกได้ลงมือจัดระบบระเบียบภายในบ้านของเขาเสียใหม่ เพื่อทวงพื้นที่ภายใต้ครอบครองคืนจากศัตรูชาย/โครงสร้างบริบททางสังคม การปรับเปลี่ยนองค์ประกอบภายในห้องปิดตายนี้จึงเป็นการเปลี่ยนบ้านของศัตรูชาย ให้กลายเป็นบ้านของตัวเอก

ก. **ความตายของตัวละครผู้ไกล้ชิดยืนยันการดำรงตัวตนอยู่ให้ตัวเอก**

ภายหลังจากที่นวนิยายภาคสามของไตรภาคมุสิกเรื่อง *แกะรอยแกะดาว* ได้พามุสิกไปหลบซ่อนอยู่ในดินแดนที่ไม่มีใครล่วงรู้ หรือก็คือดินแดนในอุดมคติเสียแล้ว ในจดหมายที่มุสิกเขียนมาถึงตัวเอกไร้ชื่อโดยไม่ลงที่อยู่ผู้ส่ง จึงบ่งชี้ถึงการผสมผสานอารมณ์ขันของมูราคามิผู้เขียนนวนิยายที่คอยแดกดันตัวละคร มุสิก ผู้ปราศจากบริบททางสังคมรองรับอยู่ในทีขณะเดียวกันได้ลิดรอนเอาบทบาททั้งหมดทั้งมวลไปจากมุสิกสิ้นแล้ว กระทั่งหากจะพูดว่าตัวละครได้สูญสิ้นบทบาทในฐานะมนุษย์ไปเสียแล้วก็คงได้เช่นกัน

> แปลกไหม คนที่เขียนจดหมายได้น่าอ่าน มักจะไม่มีความจำเป็นต้องเขียนจดหมาย พวกเขามีชีวิตเต็มเปี่ยมในบริบทของตน และแน่นอนนี่เป็นแต่เพียงความเห็นของข้าฯ คนเดียว เพราะน่าจะลำบากยากเย็นที่จะใช้ชีวิตในกรอบบริบท
>
> ที่นี่หนาวอิบหาย นิ้วของข้าฯ เป็นเหน็บไปแล้ว มันแยกย้ายกันไปคนละทาง เหมือนไม่ใช่นิ้วของข้าฯ สมองของข้าฯ ก็ไม่เป็นสมองของข้าฯ เหมือนกันว่ะ ตอนนี้หิมะตกหิมะโปรยปรายเป็นสายเหมือนสมองคน หล่นโปรยปรายลงมาเป็นสาย ตกได้ตกดีซ้อนทับกันเป็นชั้นหนา ก็เหมือนสมองคนอีกนั่นแหละ (นี่มันเรื่องห่ะอะไรที่เราคุยกันอยู่)
>
> (มูราคามิ, 2551, *แกะรอยแกะดาว*: 116)

ถึงกระนั้น สภาวะปลดแอกจากบริบททางสังคมของมุสิกยังกลั่นตัวลงในจดหมายส่งมาถึงตัวเอกถึงสองครั้งสองคราว พร้อมกับคำขอร้องพิลึกจากมุสิก ขอให้ตัวเอกซึ่งขณะนี้อยู่ใน

วัย 29 ปี ทำงานเป็นผู้ออกแบบโฆษณาในสื่อสิ่งพิมพ์ ช่วยนำเอารูปถ่ายฝูงแกะกลางทุ่งหญ้ามีฉากหลังเป็นภูเขา ไปติดไว้ใน *ที่ที่มีคนมองเห็น* (มูราคามิ, 2551, *แกะรอยแกะดาว*: 127) แน่นอนว่าตัวเอกไม่เห็นเป็นวาระสำคัญและสิ้นคิดพอจะนำไปใช้ในงานโฆษณาสื่อสิ่งพิมพ์ของบริษัทประกันชีวิต 'P' ซึ่งไม่น่าจะมีจุดเชื่อมโยงใดบ่งว่ามีความเกี่ยวข้องกับ *แกะ* แต่ก็เพราะโฆษณาชิ้นนี้เองฉุดลากตัวเอกไร้ชื่อเข้าสู่ภารกิจ *แกะรอยแกะดาว* ซึ่งดันเป็นแกะประหลาดมีปานรูปดาวพาดบนหลัง เป็นแกะสายพันธุ์ที่ไม่น่าจะมีอยู่ในโลก ยืนอวดโฉมรวมอยู่กับฝูงแกะสายพันธุ์ปกติธรรมดาตัวอื่นๆในรูป กระทั่งการละเลยภารกิจแกะรอยแกะดาวตัวนี้สามารถทำให้บทบาทการประกอบอาชีพของตัวเอกหลุดกระเด็นออกจากวงโคจรได้ ด้วยว่าผู้มีอิทธิพลสูงส่งดำรงบทบาท *'เจ้านายใหญ่'* ในบริบททางสังคมครอบจักรวาล ว่าด้วยแวดวงการเมือง ธุรกิจ ตลอดจนสื่อสารมวลชนทุกชนิด พร้อมจะกีดกันตัวเอกในทุกทาง หากตัวเอกยังไม่ยอมออกเดินทางตามเสาะหาแกะดาวตัวนี้ให้เจอภายในกำหนดสองเดือน เขาจะไม่หลงเหลือบริบททางสังคมรองรับการดำรงบทบาทอยู่อีก ไม่มีพื้นที่หยั่งเท้าดำรงชีพต่อไป กลวิธีการมัดมือชกให้ตัวเอกเข้าสู่ภารกิจแกะรอยแกะดาว อาศัยทั้งการขอร้องจากมุสิก การข่มขู่จากผู้ทรงอิทธิพล เสริมทัพด้วยแรงสนับสนุนจากเพื่อนหญิงของตัวเอกในอีกทาง เพื่อว่ามูราคามิจะได้นำพาตัวเอกไร้ชื่อในนวนิยายของเขาให้กลายบทบาทมาเป็น บริบทภายในเรื่องเล่า สำหรับอ้างอิงการดำรงอยู่ของมุสิกในบทสรุปของนวนิยาย เมื่อตัวเอกแกะรอยแกะดาวจนกระทั่งได้พบกับมุสิกในที่สุด

> แม้จะอยู่ในความมืดสนิท แม้จะนั่งหันหลังคุยกัน ผมบอกได้ว่าเขายิ้มระเรื่อ เราพอจะบอกอากัปกิริยาแปรเปลี่ยนเล็กน้อยในอากาศได้ เราเคยเป็นเพื่อนสนิท เมื่อนานแสนนานมาแล้ว ผมเองแทบจะจำไม่ได้แล้วว่าเมื่อใด
>
> "เคยมีใครกล่าวไว้ว่า…เพื่อนที่ช่วยฆ่าเวลา เป็นเพื่อนกล่อมวิญญาณ"
>
> "ก็แกเป็นคนพูดไว้ ไม่ใช่หรือ?"
>
> "สัมผัสที่หก ยังคมกริบเหมือนเดิมเลยนะ จริงว่ะ"
>
> ผมถอนหายใจยาว "เรื่องที่เกิดขึ้นคราวนี้ สัมผัสที่หกของฉันผิดเพี้ยน เลอะเลือนจนน่าอาย แม้แกจะส่งคำบอกใบ้มากแค่ไหน ฉันก็ยังไม่สะดุดใจ"
>
> (มูราคามิ, 2551, *แกะรอยแกะดาว*: 381)

ความเศร้าสร้อยของเวลาสามทุ่มตรง ภายในบ้านพักตากอากาศบนยอดเขาที่แยกตัวมาตั้งอยู่อย่างโดดเดี่ยว ห่างไกลจากเมืองใกล้ร้าง รถไฟที่เดินทางมาถึงตัวเมืองจวนเจียนจะถูก

ยกเลิกการเดินสายในอีกไม่ช้านาน ฤดูหนาวหอบเอาหิมะมาเยือน รอท่าจะปิดกั้นช่องทางเชื่อมต่อระหว่างบ้านพักบนยอดเขากับทางลงเขากลับสู่ตัวเมืองโดยเบ็ดเสร็จเด็ดขาดอยู่รอมร่อแล้ว ด้วยสภาพที่บริบททางสังคมอยู่ห่างไกลจากผู้ใดก็ตามที่ดำรงอยู่ในสถานที่ประหนึ่งดินแดนในอุดมคติเช่นนี้เอง ตัวเอกจึงได้ต้อนรับการมาเยือนของมุสิก ที่ก่อนหน้านี้เคยอำพรางตัวตนในคราบของมนุษย์แกะ (มนุษย์สวมชุดแกะ) มาตลอด เขาได้ยินเสียงของมุสิกลอดผ่านความมืดสนิทสมบูรณ์ถึงขั้นไม่อาจมองเห็นภาพใดได้ด้วยสองตา นอกจากตัวเอกแล้ว ก็คงไม่มีใครสามารถมองเห็นมุสิกได้อีกเช่นกัน และแล้วบทบาทการเป็นบริบทภายในเรื่องเล่าอ้างอิงถึงการดำรงอยู่ของมุสิกในฐานะตัวบทหนึ่งของตัวเอก จึงเริ่มต้นขึ้นด้วยการยิงคำถามทะลวงเข้าสู่แก่นกลาง

> “แกตายแล้ว…ใช่ไหม?”
>
> ผมไม่ทราบเหมือนกันว่ามุสิกใช้เวลานานเท่าไหร่ในการตอบคำถามข้อนี้ อาจเป็นวินาที หลายวินาที ความเงียบงันทอดยาว ยาวนาน ปากของผมแห้งผาก
>
> “เออว่ะ” มุสิกตอบในท้ายที่สุด “…ข้าฯ *ตายดับไปแล้ว*”
>
> (มูราคามิ, 2551, *แกะรอยแกะดาว*: 385)

บทบาทใหม่ของมุสิกก่อตัวโดยสมบูรณ์ บทบาทของ **“ผู้ตายดับ”** ผ่านการยืนยันจากบริบทภายในเรื่องเล่า - ตัวเอกไร้ชื่อ ทำให้มุสิกสามารถสลัดบทบาทที่แล้วๆมาของเขาได้อย่างสิ้นเชิง ต่อจากนี้ไปจะไม่มีบริบททางสังคมใดสามารถทะลุแทรกเข้ามาอธิบายสาเหตุการตัดสินใจเข้าสู่ความตายของเขาได้อีกต่อไป

> “แล้วทำไมแกต้องตายด้วยเล่า?”
>
> ไม่มีเสียงตอบ มีเพียงแต่เสียงฝ่ามือถูกันไปมา
>
> “ข้าฯ ไม่อยากพูดถึงเรื่องนี้ว่ะ ยิ่งพูดมากก็ยิ่งเป็นการกล่าวแก้ตัว ไม่มีเรื่องไหนไร้สาระยิ่งไปกว่าคนตายต้องมาให้ปากคำ ยกเหตุผลสารพัดมาสนับสนุนการตัดสินใจของตัวเอง จริงไหม?”
>
> (มูราคามิ, 2551, *แกะรอยแกะดาว*: 387)

ด้านตัวเอกไร้ชื่อ เขาเดินทางกลับลงจากยอดเขาในวันรุ่งขึ้น เพื่อหวนคืนสู่วิถีชีวิตแบบที่เคยเป็นมา ทว่า ก็กลับมีความผิดเพี้ยนดำรงในห้วงความรู้สึก เนื่องด้วยความตายของมุสิกได้

กลายมาเป็นบริบทภายในเรื่องเล่าเพื่อมอบบทบาท “**ผู้มีชีวิต**” แก่ตัวเอกไร้ชื่อเช่นกัน มูราคามิได้ให้ความหมายผ่านนวนิยายแก่บทบาทนี้ คือให้เป็นบทบาทผู้ประจักษ์ความตายของคนรอบข้าง หรือก็คือความตายของตัวละครอื่นๆนั่นเอง

ในเรื่อง *เริงระบำแดนสนธยา* ซึ่งมูราคามิเขียนให้เป็นนวนิยายภาคสุดท้ายต่อเนื่องจากภาคสุดท้ายของนวนิยายชุดไตรภาคมุสิกในภายหลัง ตัวเอกไร้ชื่อจึงผันมารับบทบาท ผู้มีชีวิต เพื่อเป็นประจักษ์พยานในความตายของตัวละครทั้งหลายแหล่ ตราบเท่าที่เขาสามารถตระหนักถึงความสัมพันธ์ในรูปแบบใดรูปแบบหนึ่งระหว่างตัวเองกับตัวละครนั้นๆได้ นวนิยายเรื่องนี้เปิดเรื่องด้วยการส่งตัวเอกไร้ชื่อเข้าสู่การเดินทางออกตามหา กีกิ ตัวละครหญิงซึ่งเคยโลดแล่นอยู่ในนวนิยายเรื่อง *แกะรอยแกะดาว* มาก่อนแล้วครั้งหนึ่งในบท สตรีผู้มีใบหูสวย ด้วยว่าใบหูของเธอมีพลังอำนาจวิเศษสามารถหยั่งรู้ สดับฟังเสียงบอกใบ้ถึงอนาคตได้ และก็เพราะความพิเศษนี้เองที่เคยช่วยให้ตัวเอกตามรอยแกะดาวไปจนกระทั่งพบบ้านพักตากอากาศบนยอดเขาที่มุสิก (ผู้ตายดับ) รอดอยู่ได้เป็นผลสำเร็จ ทว่า เธอผละจากตัวเอกไปโดยไม่ได้เอ่ยคำล่ำลาก่อนที่เขาจะได้พบกับมุสิกเสียอีก ดังนั้น เมื่อตัวเอกไร้ชื่อวัย 34 ปี ในเรื่อง *เริงระบำแดนสนธยา* รู้สึกประดักประเดิดกับบทบาทการทำงาน ประกอบอาชีพรับจ้างเขียนบทความแนะนำร้านอาหารให้แก่นิตยสาร เนื่องจากมันไม่ใช่บทบาทที่บริบทภายในเรื่องเล่ามอบให้เขาทำอีกต่อไปแล้ว กีกิ จึงกลายมาเป็นบริบทตัวแทนของตัวละครผู้ตายจากนวนิยายทั้งหมด ไม่ว่าจะเป็นการตายโดยจบชีวิตลง เหมือนเช่น มุสิก หรือการตายโดยการจากหายหน้าไปจากนวนิยาย เพื่อการขับเน้นบทบาทผู้มีชีวิตของตัวเอกให้เป็นวาระสำคัญมากยิ่งขึ้น เขาจึงต้องผละจากงานที่ทำเพื่อออกเดินทางตามหาเธอ

นวนิยายเรื่องนี้บรรยายถึงภาพที่ตัวเอกไร้ชื่อได้พบเห็น ภายหลังจากที่เขาสะกดรอยตามหลัง กีกิ มาจนกระทั่งถึงห้องห้องหนึ่งภายในโรงแรมที่ฮอนโนลูลู และตัวเอกได้เป็นประจักษ์พยานของโครงกระดูกขาวโพลน จำนวน 6 ซากร่าง

> กระดูกโครงร่างมนุษย์วางคู่กันบนโซฟา กระดูกครบทุกชิ้นเป็นเรือนร่างสมบูรณ์ ซากหนึ่งใหญ่กว่า อีกซากขนาดย่อม นั่งเรียงเคียงกัน เหมือนตอนที่ยังมีชีวิตอยู่ ซากใหญ่วางท่อนแขนพาดพนักโซฟา ซากเล็กประสานมือวางอยู่บนตัก ดูเหมือนว่าสองซากร่างเสียชีวิตกะทันหัน ไม่รู้ตัวด้วยซ้ำไป นั่งค้างอยู่ในท่านั้น เนื้อเน่าแห้งกรังเป็นผุยผงปลิวหายไปเหลือกระดูกขาวโพลน ทั้งสองดูเหมือนจะยิ้ม…รอยยิ้มขาวโพลน

ทุกอย่างในห้องนิ่งงัน โครงกระดูกขาว สะอาด เก็บปากเก็บคำ โครงกระดูกสองซากนี้ตายแล้วตายลับไม่ฟื้นคืนมา ไม่มีอะไรต้องกลัว ผมเดินช้าๆ รอบห้อง ในห้องมีโครงซากนับได้หก ทั้งหกกระดูกครบถ้วนทุกชิ้น ยกเว้นซากเดียว ทุกซากอยู่ในท่าปกติเป็นธรรมชาติ ซากผู้ชาย (จากโครงร่างใหญ่ ก็น่าจะเป็นชาย) นั่งเบิ่งจ้องมองดูทีวี อีกคนนั่งค้อมตัวที่โต๊ะอาหาร อาหารในจานตรงหน้ากลายเป็นฝุ่นผงไปแล้ว อีกซาก โครงร่างที่มีกระดูกไม่ครบถ้วน นอนแผ่หงายอยู่บนเตียง…แขนข้างซ้ายหายไปจากตัว

ผมบีบเปลือกตาให้ปิดลง

นี่มันอะไรกัน? กีกิ…เธอพยายามจะบอกอะไรแก่ผม?

(มูราคามิ, 2547, *เริงระบำแดนสนธยา*: 303)

ภาพโครงกระดูกของผู้ตายที่ตัวเอกได้พบเห็น นวนิยายพรรณนาในรูปลักษณะที่ไม่แตกต่างไปจากการพรรณนารูปลักษณะของตัวละครผู้มีชีวิตเลยแม้แต่น้อย ทั้งในส่วนของรูปร่างซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะตัวของแต่ละบุคคล ง่ายต่อการจำแนกจากกันและกันได้ อีกทั้งท่วงท่าที่โครงกระดูกถูกจัดวางอยู่ภายในห้องก็ยังให้ภาพกิจวัตรประจำวันตามปกติของตัวละครผู้มีชีวิต ไม่ว่าจะเป็นการนั่งค้างบนโซฟา นั่งเบิ่งค้างจ้องดูทีวี นั่งค้างอยู่บนโต๊ะอาหาร นอนหงายค้างอยู่บนเตียง ราวกับว่าเมื่อครั้งที่ยังมีชีวิต พวกเขาเหล่านี้ดำรงบทบาทผู้มีชีวิตตามปกติธรรมดาสามัญค้างเติ่งอยู่เช่นนั้น ไม่ทันได้ตระหนักถึงความตายที่จะมาเยือน จนกระทั่งตัวเอกรุกเข้ามาถึงภายในห้อง พวกเขาทั้งหกจึงกลายเป็นโครงกระดูกขาวโพลนของผู้ตายไปเสียแล้ว

ข. ตัวเอกผู้มีชีวิต ประกอบสร้างอัตลักษณ์ขึ้นใหม่จากการเล่าเรื่อง

จุดที่แตกต่างมากพอจะเป็นเส้นแบ่งระหว่างความเป็นและตายดังปรากฏในนวนิยายเรื่อง *เริงระบำแดนสนธยา* นี้ดูจะเป็นไปได้อย่างเดียว คือ ผู้ตายไม่อาจแสดงบทบาทแถลงไขคำตอบของทุกปริศนาได้ ส่วนตัวเอกผู้มีชีวิตหนึ่งเดียวในห้องก็จำเป็นจะต้องรับเอาบทบาทนักไขปริศนาไปด้วยอีกหนึ่งบทบาท จากบริบทแห่งปริศนาภายในเรื่องเล่าที่เหล่าผู้ตายร่วมกันสร้างขึ้น คำบอกใบ้ที่ตัวเอกกล่าวอ้างว่า กีกิได้ส่งมาถึงตัวเขานั้น แท้จริงแล้วกีกิเองก็ไม่ได้พูดอะไรออกมาแม้สักคำเดียวในชั่วขณะนั้น แต่ตัวเอกก็เริ่มแสดงบทบาทใหม่ของเขาด้วยการผูกโยงเอาบุคคลที่ตนเคยผูกสัมพันธ์ในรูปแบบต่างๆ ในช่วงชีวิตที่ผ่านมา เข้ากับโครงกระดูกแต่ละซากร่าง อาศัยวิธีการเช่นนี้ตัวเอกสามารถระบุตัวละครเจ้าของโครงกระดูกได้ถึง 5 ตัวละครด้วยกัน ซากหนึ่งคือ มุสิก เพื่อนสนิทที่ตายจากไปแล้ว ซากหนึ่งคือ เมอิ นางในโทรศัพท์จากคลับเดียวกับกีกิ ที่ตัวเอกเคยมี

เพศสัมพันธ์ด้วย ซากหนึ่งคือ ดิ๊ก นอร์ธ ตัวละครที่เขารู้จักเพียงผิวเผิน แต่เผอิญไม่มีแขนซ้ายและมีอันเสียชีวิตในช่วงระยะนี้พอดี ครั้นมาถึงซากร่างที่สี่ ตัวเอกเชื่อมโยงเข้ากับ โงะทันดะ เพื่อนสมัยเรียนของเขาเอง พร้อมกับที่ตัวเอกตั้งสมมติฐานว่าโงะทันดะเป็นผู้ลงมือสังหาร กีกิ ซากร่างที่ห้าซึ่งเขาคาดเดาเอาเองว่าเธอก็น่าจะตายแล้วเช่นกัน อย่างไรก็ดี โงะทันดะไม่มีคำตอบที่เป็นรูปธรรมแน่ชัดให้แก่ตัวเอกว่า เขาได้กระทำการฆาตกรรมกีกิจริงหรือไม่ แต่กลับตัดสินใจจบชีวิตตัวเองด้วยการขับรถลงทะเล กลายเป็นสาเหตุชักนำตัวเอกให้ย้อนกลับมายังห้องในโรงแรมห้องเดิมผ่านทางความฝัน เพื่อจะพบว่าโครงกระดูกทั้งหกซากร่างได้อันตรธานหายไปอย่างไร้ร่องรอยเสียแล้ว

> “ซากกระดูกหายไปแล้ว?”
> “คงงั้น” กีกิตอบรับด้วยรอยยิ้ม
> “เธอเป็นคนเก็บไปหรือไง?”
> “ไม่ค่ะ หายไปเอง บางที อาจเป็นคุณก็ได้ที่เก็บไปสิ้น”
> ผมหันไปจ้องโทรศัพท์ข้างกาย ปลายนิ้วกดขมับ
> “หมายความว่ายังไง? เก็บทั้งหกซากนั้นหรือ?”
> “ทั้งหกคือคุณ ห้องนี้เป็นห้องของคุณ สรรพสิ่งคือคุณ ตัวตน ทุกอย่างเลย”
>
> (มูราคามิ, 2547, *เริงระบำแดนสนธยา*: 407)

บทบาทผู้ไขปริศนาของตัวเอก หรือแท้ที่จริงแล้วก็คือการที่ตัวเอกได้ทำการจัดเรียงองค์ประกอบที่กระจัดกระจายให้กลายเป็นเรื่องเล่าเรื่องใหม่ขึ้นมาด้วยตนเอง สมดังคำสรุปของกีกิสำเร็จสมบูรณ์จนกระทั่งบริบทที่เป็นปริศนาเองอพยพสูญหายไปสิ้น แม้จะปฏิเสธไม่ได้เลยว่าตัวเอกยังคงไม่อาจทำความเข้าใจเรื่องเล่าที่เขาเรียบเรียงขึ้นเองอย่างกระจ่าง ด้วยว่าเรื่องเล่านี้ยังคงไม่ได้ให้คำตอบใด ไม่สมเหตุสมผล ไม่มีมติเป็นเอกฉันท์ ปมความขัดแย้งจึงผุดขึ้นภายในใจของตัวเอก แต่เพื่อการประสานตัวตนของตัวเอกให้มีความกลมเกลียวได้อย่างราบรื่นต่อไป นวนิยายของมูราคามิจึงผลักภาระให้แก่ตัวละครอื่นๆเข้ามาเป็นบริบทภายในเรื่องเล่าของตัวเองอีกครั้งหนึ่ง เพื่อรับบทบาทนำพาความขัดแย้งระหว่าง บทบาท – บริบทของตัวเอก ไปแอบซ่อนไว้

ตัวเอก	**ตัวละครผู้ใกล้ชิด**
ผู้มีชีวิต	ผู้ตายดับ
ผู้ไขปริศนา / สร้างเรื่องเล่า	ผู้ดูดกลืนความขัดแย้ง

ตารางที่ 8 แสดงบทบาท - บริบทภายในเรื่องเล่าระหว่างตัวเอกและตัวละครผู้ใกล้ชิด

1.4.2 ตัวละครผู้ใกล้ชิดรับบทบาทดูดกลืนความขัดแย้งของตัวเอก

การที่ตัวละครในนวนิยายของมูราคามิได้ทำการเคลื่อนย้ายบทบาทในฐานะที่เขาเองเป็นตัวบท จากตัวบทหนึ่งไปสู่อีกตัวบทหนึ่งอยู่เสมอ เมื่อพวกเขารู้สึกว่าตนเองไม่อาจแสดงบทบาทตามตัวบทซึ่งตนดำรงอยู่ด้วยความพึงพอใจได้ ตัวละครจะแสร้งทำเป็นมองข้ามบริบทที่ล้อมกรอบอยู่ไปเสีย และมองหาบริบทอื่นเพื่อจะใช้อ้างอิงกับนิยามตัวบทใหม่ที่เขาจะเคลื่อนเข้าไปสวมบทบาทใหม่แทน ทว่า การกระทำเช่นนี้ยังผลให้ตัวละครผู้ใกล้ชิดตัวเอก กลายเป็นกลุ่มตัวละครผู้รับบทบาทเชิงซ้อนอีกหนึ่งบทบาท คือ ผู้ดูดกลืนความขัดแย้ง (conflict) อันเกิดเนื่องมาจากการละเมิดบทบาทตามบริบทของตัวเอกเอาไว้ เป็นผู้แบกรับปัญหาทั้งหมดแทนตัวเอกเพื่อบรรเทาปริศนาแห่งปัญหาที่ครอบคลุมชีวิตของตัวเอกเอาไว้หลายทับหลายซ้อนให้เบาบางลง อันจะทำให้ความตายของกลุ่มตัวละครผู้ใกล้ชิดนี้มีคุณค่ามากยิ่งขึ้น ขณะเดียวกันยังเอื้อให้ตัวเอกลุล่วงสู่บทบาทใหม่ตามบริบทใหม่ ที่ซึ่งความสามารถในการมองไม่เห็นความขัดแย้งของตัวเอกจะพัฒนาได้อย่างเต็มศักยภาพมากยิ่งขึ้น อาศัยการเปลี่ยนความขัดแย้งให้เป็นความสอดคล้องพ้องกันไปทีละนิด จนสามารถรวมทุกความผิดเพี้ยนเข้าเป็นเนื้อเดียวกัน สมเหตุสมผลตามตรรกะชุดใหม่ที่ตัวเอกเป็นผู้สถาปนาขึ้นเสียเอง

เพื่อจะให้ความขัดแย้งเปลี่ยนแปลงไปเป็นความพ้องต้องกันได้ มูราคามิจึงใช้กลวิธีการเปิดแง้ม ความขัดแย้งแรก ที่ก่อตัวขึ้นภายในจิตสำนึกของตัวเอก พร้อมกับที่ตัวละครอื่นได้หลุดปากระบายความขัดแย้งนั้นออกมาเล็กๆน้อยๆ พอให้ผู้อ่านสังเกตเห็น ก่อนที่ตัวละครผู้ใกล้ชิดตัวเอกจะแสดงความพยายามที่จะกลบเกลื่อน เฉไฉ เปลี่ยนความขัดแย้งแรกไปสู่เรื่องอื่นๆ เพื่ออำพรางความขัดแย้งให้วกกลับเข้าสู่หย่อมความเงียบงัน บดบังสายตาของตัวเอก ไม่ให้มองเห็นความขัดแย้งหรือมองเห็นได้เพียงส่วนเล็กส่วนน้อยของมันต่อไป ความขัดแย้งจึงย่อมไม่มีทางจะก่อให้เกิดปัญหามหึมาไปได้ในการคาดการณ์ของเขา แต่ความขัดแย้งเล็กๆน้อยๆเหล่านี้จะถูกตัวละครผู้ใกล้ชิดตัวเอกคอยดูดซับกักเก็บไว้กับตัวจนถึงระดับความเข้มข้นลึกซึ้ง กระทั่งไม่อาจลดทอนลงมาเป็นคำพูดหรือภาษาเพื่อระบายออกได้อีก จุดจบของตัวละครผู้ใกล้ชิดกลุ่มนี้จึงมักสิ้นสุดลงที่การฆ่าตัวตาย หรือไม่ก็หายสาบสูญไปจากชีวิตของตัวเอก ซึ่งล้วนแล้วแต่ให้ผลอย่างเดียวกันคือ เป็นความตายจากนวนิยายของตัวละครเอง ดังนี้แล้ว ตัวละครผู้ใกล้ชิดจึงไม่ได้หลบหนีออกจากอิทธิพลของศัตรูชายเท่านั้น แต่นวนิยายยังสื่อถึงการที่ตัวละครผู้ใกล้ชิดหอบเอาความขัดแย้งของตัวเอกไปแอบซ่อนไว้ด้วย ในที่สุดปริศนาแห่งปัญหาที่ตัวเอกไม่เคยค้นหาความ

ขัดแย้งอันเป็นสาเหตุได้ จึงอพยพตัวเองเคลื่อนหายไปจากนวนิยาย ชั่วขณะเดียวกับที่ผู้อ่านจะยังคงรับรู้ความรู้สึกได้ว่า ปัญหาก็ยังหลงเหลือติดค้างอยู่ในการอ่านของพวกเขาเองอยู่ดี

ก. ภรรยาผู้ดูดกลืนความขัดแย้งจากการละเมิดบทบาทของสามี

ใน *บันทึกนกไขลาน* นวนิยายเปิดฉากชีวิตของตัวเอก โทรุ โอกาดะ ผู้ลาออกจากงานในสำนักงานกฎหมาย ผันตัวมาเป็นพ่อบ้านใช้ชีวิตอยู่ติดบ้าน ขณะที่ คูมิโกะ ภรรยาซึ่งแต่งงานอยู่กินร่วมกันมากว่า 6 ปี กลายเป็นฝ่ายทำงานหาเลี้ยงครอบครัวแทน เธอเป็นถึงบรรณาธิการของนิตยสาร มิหนำซ้ำยังมีงานพิเศษอีกเล็กๆน้อยๆ ให้ทำไม่ว่างเว้น บทบาทที่สลับขั้วกันของสามีภรรยาคู่นี้ถือได้ว่าเป็นสิ่งแปลกปลอม ไม่อาจยอมรับอย่างยิ่งในกรอบบริบททางสังคมของญี่ปุ่น เมื่อเปรียบเทียบกับนวนิยายที่เขียนขึ้นภายใต้กรอบบริบททางสังคมญี่ปุ่นแท้ๆ จะพบความแตกต่างได้อย่างชัดเจน ดังเช่น เรื่อง *ทิวทัศน์ริมสระ* (1954) ของ โชโน จุนโซ เมื่อตัวละคร สามี ถูกปลดออกจากงาน เขาถึงกับต้องปิดบังเรื่องนี้จากครอบครัวเพราะกลัวการถูกประนามจากลูกภรรยา รวมถึงจากคนข้างบ้าน ทุกวันเขาต้องแสร้งทำเป็นว่ายังไปทำงานอยู่ (อาทร ฟุ้งธรรมสาร, 2528) หรือในเรื่อง *ทิวทัศน์ริมทะเล* (1959) ของ ยะซุโอะกะ โฌตะโร (อ้างถึงใน มณฑา พิมพ์ทอง, 2539) มีการเล่าถึงการละเมิดบทบาทของสมาชิกในครอบครัว สามีผู้ปลดประจำการจากสงครามกลายเป็นคนไม่มีงานทำ เป็นสามีเหลาะแหละประจำบ้าน ฝ่ายภรรยาหันไปตั้งความคาดหวังเอากับลูกชายที่เธอคอยเลี้ยงดูประคบประหงมด้วยลำพังคนเดียวมาตลอดระยะหลายปีระหว่างสงครามแทน ความสิ้นหวังต่อผู้เป็นสามี ทำให้เธอเกิดความรู้สึกรักและผูกพันกับลูกชายเกินกว่าบทบาทของแม่กับลูก ซึ่งถือเป็นการละเมิดบทบาทในบริบททางสังคมว่าด้วยเรื่องศีลธรรมจรรยาผิดตามทำนองคลองธรรม อีกทั้งลูกชายที่เริ่มโตเป็นหนุ่มเองก็รู้สึกพิเศษกับสัมผัสของความรักจากมารดาเช่นกัน บริบทเชิงศีลธรรมขับดันให้เขาปลีกตัวออกห่างจากมารดา แยกตัวมาใช้ชีวิตอยู่ตามลำพัง แต่การแยกตัวของเขาก็กลับทำให้มารดาตรอมใจอย่างหนักกระทั่งล้มป่วยเป็นไข้ใจมีอาการทางจิต ลูกชายจึงได้ละเมิดบทบาทของลูก กลายเป็นผู้อกตัญญูที่ไม่ได้อยู่ดูแลมารดาในยามเจ็บป่วยไปเสียอีก ผลของการที่สมาชิกในครอบครัวทั้งสามต่างละเมิดบทบาทด้วยกันอย่างพร้อมเพรียง ทำให้ความขัดแย้งขยายใหญ่กลายเป็นปัญหาและยังผลให้ครอบครัวแตกสลาย อันเป็นบทลงโทษที่บริบททางสังคมมอบให้แก่ตัวละครภายในเรื่อง แต่ทว่า ปัญหาจากความขัดแย้งที่รุนแรงสาหัสถึงขนาดนั้น กลับกลายมาเป็นเพียงแต่ความสงบราบรื่นในชีวิตคู่ปราศจากลูกระหว่าง โทรุ โอกาดะ และคูมิโกะ ในนวนิยายของมูราคามิเสียอย่างนั้น หากพิจารณาบทสนทนา

ทางโทรศัพท์ระหว่างสามีภรรยาคู่นี้ จะเห็นได้ว่ามูราคามิจงใจหย่อนความขัดแย้งไว้แต่เพียงเล็กน้อย ปล่อยให้เป็นหน้าที่ของผู้อ่านที่จะเข้ามาอ่านจับพิรุธที่ซ่อนอยู่ในอวัจนภาษาเอาเอง

"คุณทำอะไรอยู่?"

"เพิ่งรีดเสื้อเสร็จ"

"มีอะไรหรือ?" ความเครียดในน้ำเสียงของเธอ เธอทราบดีว่าจะต้องเกิดเรื่องกวนใจหากผมรีดเสื้อ

"ไม่มีอะไรครับ รีดเสื้อเชิ้ตไม่กี่ตัว" ผมย้ายหูโทรศัพท์จากมือซ้ายมาถือมือขวา "แล้วมีอะไรหรือ"

"คุณเขียนกวีนิพนธ์ได้ไหม?"

"กวีนิพนธ์?" กวีนิพนธ์…เธอหมายความว่า *กวีนิพนธ์?*

"ฉันรู้จักสำนักพิมพ์ที่ออกนิตยสารสาวรุ่น เขาอยากได้นักเขียนสักคนอ่านและแก้ไขบทกวีที่น้องหนูผู้อ่านส่งเข้ามา อยากได้กวีสักคน เขียนกวีนิพนธ์เป็นบทนำ ค่าจ้างไม่เลวเลยทีเดียวสำหรับงานง่ายๆ แน่อยู่แล้ว, เป็นงานชั่วคราว แต่ก็พร้อมจะเชิญมาเป็นนักเขียนประจำหาก…"

"งานง่าย?" ผมขัดจังหวะ "…เฮ้ย, รอเดี๋ยวซี ผมหางานในสาขากฎหมาย ไม่ใช่กวีนิพนธ์"

(มูราคามิ, 2549, *บันทึกนกไขลาน*: 19-20)

คูมิโกะซึ่งใช้เวลาในระหว่างการทำงานของเธอโทรกลับบ้านหา โทรุ โอกาดะ ผู้สามีที่ว่างงานมาได้กว่าสองอาทิตย์แล้ว หากเชื่อตามการสังเกตของตัวเอก คูมิโกะรู้ได้ทันทีว่าเขากำลังหงุดหงิดกับเรื่องอะไรบางอย่างจึงยกเรื่องรีดผ้าขึ้นมาถามเสียงเครียด แต่ผู้อ่านก็ยังสามารถจับเค้าได้ด้วยเช่นกันว่าเสียงเครียดของคูมิโกะนั้น เป็นไปได้มากว่าการยกอะไรสักอย่างขึ้นมาถามก็เพื่อจะเกริ่นนำเข้าสู่บทสนทนาแท้จริง ที่เธอไม่อาจจะอดทนรอจนกว่างานเลิกถึงกับต้องยกหูโทรศัพท์ขึ้นมาต่อสายหาตัวเอกต่างหาก ทว่า โทรุ โอกาดะ ปฏิเสธทันควัน เขาไม่ต้องการเขียนกวีนิพนธ์เพราะว่า *งานง่ายๆ* ชิ้นนี้ ช่างดูแคลนความสามารถของเขาเสียเหลือเกิน และเขาเองก็กำลังหางานในสาขากฎหมายแบบขอไปทีอยู่ด้วย นี่เองคือสิ่งที่ตัวเอกกำลังสับสน เขาไม่ต้องการทำงานในสาขากฎหมายอีกแล้ว ไม่เช่นนั้นก็คงไม่ลาออกเสียตั้งแต่ในทีแรก แต่ก็ไม่มีงานใดเลยที่เขาคิดว่าตัวเองอยากจะทำ และถ้าหากจะให้เขาอยู่บ้านไปวันๆ ปล่อยให้ภรรยาเป็นฝ่ายหาเลี้ยงก็รังแต่จะ

สร้างความขัดแย้งรบกวนจิตใจของเขามากขึ้น คูมิโกะจึงถูกนวนิยายบีบให้ต้องพูดเสริมขึ้นมาในบทสนทนาอย่างทันท่วงที เธอเข้าใจสามีเป็นอย่างดีและไม่เคยคิดตำหนิเขาสักนิด

> "คิดดูแล้ว…" น้ำเสียงของเธอเครียด เอาจริงเอาจัง "…ก็ไม่ควรจะเร่งร้อนหางานให้คุณทำนะ"
>
> ผมสะดุ้ง ตั้งตัวไม่ทัน "ทำไมล่ะ?" ผมถาม เป็นไปได้หรือว่าสตรีในโลกนี้พร้อมใจกันทำให้ผมประหลาดใจในวันนี้ทางโทรศัพท์? "…เงินชดเชยการว่างงานจะหมดไป ไม่ช้าก็เร็ว ผมแกร่วอยู่ในบ้านไปตลอดกาลไม่ได้นะ"
>
> "จริงค่ะ, แต่ว่าหากนับรวมกับเงินเดือนของฉันที่เพิ่มขึ้น และรายได้จากงานพิเศษกับเงินออมที่เรามีอยู่ เราไปรอดได้อยู่แล้วถ้าระวังเรื่องค่าใช้จ่าย ไม่มีเหตุฉุกเฉินเร่งด่วน ว่าแต่คุณเกลียดการอยู่บ้าน ทำงานบ้านหรือเปล่า? ฉันหมายความว่า ชีวิตแบบนี้ที่คุณไม่ชอบ"
>
> "ไม่รู้ซี" ผมตอบตามความสัตย์จริง ผมไม่รู้จริงๆ
>
> "ก็ใช้เวลาคิดไปอีกสักระยะ" เธอกล่าว "เออ แล้วแมวกลับบ้านหรือยัง"
>
> (มูราคามิ, 2549, *บันทึกนกไขลาน*: 20-21)

การเปลี่ยนเรื่องสนทนาปุบปับของคูมิโกะภายหลังจากที่คำถามชี้นำ *"ชีวิตแบบนี้ที่คุณไม่ชอบ"* ของเธอไม่ประสบผล นำพาความคิดเลื่อนลอยของสามีไปผูกติดไว้กับเรื่องแมวที่หายตัวไปจากบ้านมาแล้วร่วมหนึ่งสัปดาห์ให้หลังจากที่เขาลาออกจากงานแทน เธอขอให้ โทรุ โอกาดะ ช่วยออกตามหาแมวให้เธอหน่อย เพราะถึงอย่างไรเขาก็อยู่กับบ้าน มีเวลาว่างเหลือเฟือ และไม่มีอะไรให้ทำอยู่แล้ว การตามหาแมวน่าจะเป็นงานเร่งด่วนที่สุดเท่าที่สามีของเธอจะสามารถทำได้แล้ว

บันทึกนกไขลาน เดินเรื่องไปในลักษณะเช่นนี้ผ่านบทสนทนาและท่าทีของสามีภรรยา โอกาดะ ประชดประชันกันอย่างราบเรียบ เหมือนมรสุมที่ก่อตัวอยู่ภายใต้ผิวราบเรียบของมหาสมุทร ผู้อ่านจึงสามารถรับรู้ได้ว่าความขัดแย้งที่มองไม่เห็นนั้นยังดำรงอยู่ ไม่ได้สลายหายไปแท้จริง โทรุ โอกาดะ เองก็ใช่จะไม่สังเกตเห็นว่าคูมิโกะกลับบ้านดึกมากขึ้นเรื่อยๆ ผิดจากวิสัยปกติ ยิ่งกว่านั้นเธอยังระบายอารมณ์หงุดหงิดที่เธออ้างว่านำติดตัวกลับมาจากการทำงานใส่เขาบ่อยครั้งมากขึ้น แต่ตัวเอกยังคงนิ่งนอนใจจนเกินไป เขาไม่เคยหยิบเอาความขัดแย้งเล็กๆน้อยๆ เหล่านี้มาขบคิดให้กลายเป็นปัญหาสำหรับชีวิตคู่ เพราะแม้กระทั่งเรื่องที่กลายเป็นปัญหาตั้งแต่

เนิ่นนานมาแล้วซึ่งมูราคามินำมาเปิดเผยในนวนิยายให้ผู้อ่านทราบภายหลัง อย่างกรณีการทำแท้งของคูมิโกะเมื่อเข้าสู่ขวบปีที่สามของการแต่งงาน เธอฉวยจังหวะระหว่างที่ตัวเอกไปทำงานในต่างเมือง ตัดสินใจไปทำแท้งแต่เพียงลำพัง โทรุ โอกาดะ ยังเชื่อว่าปัญหานี้ไม่ได้มีความขัดแย้งใดเป็นสาเหตุ เพราะคูมิโกะเองก็เคยยกเอาเรื่องการทำแท้งขึ้นมาขอคำปรึกษาจากเขาก่อนแล้ว และตอนนั้นตัวเอกก็มอบสิทธิขาดการตัดสินใจให้เป็นของคูมิโกะแต่เพียงผู้เดียว

ชีวิตแต่งงานในขวบปีที่สามของสามีภรรยาโอกาดะ ทั้งสองเพิ่งตั้งตัวก่อร่างสร้างฐานะได้ไม่นานนัก หากคูมิโกะตั้งครรภ์ก็จำต้องลาออกจากงาน และทั้งสองจะไม่มีเงินเพียงพอสำหรับการเลี้ยงดูลูกที่จะเกิดมา กระนั้นก็ใช่ว่า โทรุ โอกาดะ จะอยากให้คูมิโกะทำแท้ง ความขัดแย้งในใจของเขากลายเป็นสิ่งที่ตัวเอกยกมอบให้คูมิโกะรับบทบาทเป็นผู้ดูดซับไปเก็บเอาไว้ ครั้นแล้วมูราคามิยังช่วยเหลือตัวเอกในอีกทาง ทำให้ความขัดแย้งของเขาคลี่คลายง่ายดายยิ่งขึ้นอีก เมื่อนวนิยายปล่อยให้คูมิโกะหยิบยกประเด็นความขัดแย้งระหว่างบทบาทภรรยาที่ดีของเธอภายใต้บริบททางสังคมขึ้นมาอ้างเสริมเพิ่มเติม

> คูมิโกะครุ่นคิดอีกนาน ฝ่ามือลูบวนบนหน้าท้อง “บอกฉัน…” เธอกล่าวออกมา “…ทำไมฉันถึงได้ท้อง? ไม่มีความคิดอื่นวูบเข้ามาเลยหรือ?”
>
> ผมสั่นหัว “ไม่มี เราระวังตัวเสมอ ปัญหาแบบนี้ที่เราพยายามหลีกเลี่ยงให้มากที่สุด ผมคิดไม่ออกว่าพลาดไปตอนไหน”
>
> “ไม่คิดเลยหรือว่าฉันนอนกับชายอื่น? ไม่คิดหรือว่า นั่นเป็นอีกทางหนึ่งที่จะเป็นไปได้”
>
> “ไม่เคย”
>
> (มูราคามิ, 2549, *บันทึกนกไขลาน*: 287)

สามปีที่แล้วคูมิโกะหยิบเอาเรื่อง *นอนกับชายอื่น* ขึ้นมาพูดแล้วครั้งหนึ่ง และ โทรุ โอกาดะ ที่ดำรงชีวิตในช่วงเปิดเรื่องของนวนิยายในอีกสามปีให้หลัง ก็มิได้เอะใจเลยแม้แต่น้อย ดังนั้นเมื่อเขาเพิ่งมาระลึกได้ในภายหลัง ความขัดแย้งจากการละเมิดบทบาทสามีของตัวเอกจึงถูกเกลื่อนกลบหายไปด้วยความขัดแย้งที่คูมิโกะผู้ภรรยาเป็นคนก่อไว้ก่อนเสียแล้ว ปัญหาที่เกิดขึ้นในนวนิยายจึงดูคล้ายว่าเป็นปัญหาของคูมิโกะแต่เพียงผู้เดียว และจำเพาะว่าปัญหานี้เองถูกใช้เป็นบริบทภายในเรื่องเล่าของนวนิยาย เพื่ออธิบายการหนีออกจากบ้านและหายตัวไปจากนวนิยาย

ของคูมิโกะได้อย่างเหมาะเจาะลงตัวในที่สุด เธอเพียงผู้เดียวแบกรับความขัดแย้งอันนำไปสู่ปัญหานานาเอาไว้ ไม่ใช่ปัญหาที่ตัวเอกจะสามารถยื่นมือเข้ามาให้ความช่วยเหลือ แก้ไขให้ยุติแล้วเสร็จได้อีกต่อไป

ข. หญิงคนรักผู้ดูดกลืนความขัดแย้งจากการละเมิดบทบาทโดยตัวเอก

ในนวนิยายเรื่อง *การปรากฏตัวของหญิงสาวในคืนฝนตก* ตัวเอก ฮาจิเมะ แต่งงานกับยูกิโกะ ภรรยาผู้ปฏิบัติหน้าที่ตามบทบาทของภรรยาเป็นอย่างดีมาโดยตลอด เขาและเธอมีลูกสาวเล็กๆด้วยกันสองคน ทั้งยังได้รับความช่วยเหลือจากพ่อตาออกเงินทุนให้เปิดบาร์แจ๊ซ ฮาจิเมะจึงมีกิจการเป็นของตัวเอง มีเงินทองใช้สอย หาเลี้ยงครอบครัวได้อย่างสะดวกสบาย ชนิดที่ว่าหากเขาไม่ได้แต่งงานกับยูกิโกะและพบพ่อของภรรยา เขาจะไม่มีวันได้เสพชีวิตเปี่ยมสุขเช่นนี้เลย แต่แล้วความขัดแย้งจากการละเมิดบทบาทสามีที่ดีของฮาจิเมะก็มีอันต้องอุบัติขึ้น เมื่อชิมาโมโตะ เพื่อนสมัยประถมหกที่ฮาจิเมะเคยหลงรัก หวนกลับมาปรากฏตัวในคืนฝนตกที่บาร์แจ๊ซของเขาเอง นวนิยายได้บรรยายถึงบาร์แจ๊ซเอาไว้ว่า เป็นกิจการที่ฮาจิเมะตั้งอกตั้งใจออกแบบ ควบคุมการตกแต่งภายใน เลือกสรรพนักงานชั้นยอด เมนูค็อกเทลชั้นดี จัดหานักดนตรีที่จะขับกล่อมบทเพลงสนองความพึงพอใจให้แก่ลูกค้าของเขาได้มากที่สุด และสนองความพอใจของเขาเองเท่าเทียมกัน ฮาจิเมะสร้างบาร์แจ๊ซแห่งนี้ขึ้นเพื่อเปรียบเสมือนเป็น *สวนลอยฟ้า*[*] (ดินแดนในอุดมคติ) เมื่อครั้งสมัยฮาจิเมะยังเด็กเขาได้แต่เฝ้าฝันถึง เหมือนเช่นที่ตลอดมาเขาเฝ้าฝันจะได้พบชิมาโมโตะอีกสักครั้ง เพราะว่าเธอเคยดำรงอยู่ในสวนลอยฟ้าแห่งนั้นร่วมกันกับเขามาก่อน การมาปรากฏของเธอจึงมีความหมายยิ่งยวด

> ความรู้สึกถึงมือของเธอคงอยู่กับผมไม่จางไป มือเธอต่างจากมือใครอื่นที่ผมเคยจับ ต่างจากสัมผัสทั้งปวงที่ผมเคยรู้ เป็นมือเล็กๆ อบอุ่นของเด็กสาววัยสิบสองปี นิ้วห้านิ้วและกลางอุ้งมือนั้นเหมือนกับกล่องใส่ของที่เต็มแน่นไปด้วยทุกสิ่งที่ผมกระหายใคร่รู้ ทุกสิ่งที่ผม *ต้องรู้* ด้วยการจับมือผม เธอเผยให้ผมเห็นว่าสิ่งเหล่านี้คืออะไร เธอแสดงให้เห็นว่าในโลกจริง มีสถานที่แบบนี้ดำรงอยู่ ในห้วงสิบวินาทีนั้น ผมรู้สึกราวกับได้กลายเป็นนกตัวน้อยโผบินไปในอากาศท้าทายสายลมจากที่ลิบลิ่วบนท้องฟ้า ผมสามารถมองเห็นภูมิทัศน์ไกลกว่าไกล ไกลเสียจนผมเห็นอะไรได้ไม่ชัด แต่บางสิ่งบางอย่าง ก็ยังคงอยู่ที่นั่น และสัก

---

[*] คำอุปมาของตัวละครในนวนิยาย

> วันหนึ่งผมคงจะเดินทางไปถึงสถานที่นั้น การเผยแสดงนี้ทำให้ผมหายใจขัด และอกสั่นสะท้าน
>
> (มูราคามิ, 2554, *การปรากฏตัวของหญิงสาวในคืนฝนตก*: 21)

ความรู้สึกของฮาจิเมะวัย 12 ปี ที่มีต่อชิมาโมโตะวัยเดียวกัน สวยสดงดงาม ได้รับการพร่ำพรรณนาด้วยภาษาละเมียดละไมอย่างที่สุด และเป็นความรู้สึกพิเศษดำรงอยู่อย่างเฉพาะเจาะจงในโลกส่วนตัวของพวกเขาสองคน ทว่า ความรู้สึกท่วมท้นเกินกว่าที่ตัวเอกในวัยเด็กจะทานรับมือไหวนี้เอง คือความขัดแย้งซึ่งก่อตัวขึ้น ฮาจิเมะช่วงวัยนั้นไม่อาจแสดงออกทางความรู้สึกแท้จริงได้อย่างถูกต้องเหมาะสมตามกรอบของบริบททางสังคม โดยเฉพาะเมื่อเขาเป็นกังวลใจอย่างมากเกี่ยวกับสายตาของผู้คนรอบตัวที่จะมองมายังเขาและชิมาโมโตะ ด้วยความคิดว่าสายตาเหล่านั้นจะทำให้เขาต้องรู้สึกอับอายในความผิดบางประการของตัวเอง เพื่อการหลีกหนีจากความขัดแย้งแล้ว ฮาจิเมะจึงใช้โอกาสที่เขาต้องย้ายไปอาศัยยังอีกเมืองหนึ่ง ย้ายโรงเรียน เป็นข้ออ้างสนับสนุนการตัดขาดการติดต่อกับชิมาโมโตะไปในที่สุด ส่งผลให้ชิมาโมโตะผู้ชิดใกล้กับตัวตนของตัวเองมากที่สุดต้องแบกรับบทบาทดูดกลืนความขัดแย้งให้หายไป พร้อมกับที่ตัวเอกไม่สามารถพบเจอชิมาโมโตะได้เป็นเวลานานถึงยี่สิบห้าปีเต็มในนวนิยายที่เขาดำเนินชีวิตสืบต่อมา

ครั้นแล้วเมื่อฮาจิเมะเติบโตขึ้น เขาได้คบกับเพื่อนหญิงในโรงเรียนมัธยมปลายคนหนึ่งคืออิซูมิ การมีแฟนคนแรกทำให้ฮาจิเมะซึ่งขณะนั้นกลายมาเป็นวัยรุ่นเต็มตัวรู้สึกตื่นเต้น ตื่นตาตื่นใจไปกับบทบาทการเป็นคนรักของหญิงสาวสักคนได้ดีเยี่ยม ทว่า ความขัดแย้งก็ก่อตัวขึ้นอย่างรุนแรงและเชี่ยวกรากทวีขึ้นจากแต่ก่อน เมื่อฮาจิเมะบังเอิญพบกับลูกพี่ลูกน้องคนสนิทของอิซูมิเข้า เขาก็บังเกิดความปรารถนาจะมีเพศสัมพันธ์กับเธอให้จงได้ นวนิยายยินยอมให้ฮาจิเมะอ้างถึง *พลังดึงดูด* ซึ่งมีอำนาจแข็งแกร่งเกินกว่าจะต้านทาน ฮาจิเมะจึงกระโจนเข้าร่วมรักกับผู้หญิงคนนั้นถึงหลายครั้งหลายคราลับหลังอิซูมิ มิหนำซ้ำเมื่อถูกจับได้ฮาจิเมะก็ยังคงอ้างถึง *พลังดึงดูด* ที่ว่านี้เพื่ออธิบายเหตุผลแก่อิซูมิทราบอีกด้วย แฟนสาวคนแรกของฮาจิเมะไม่อาจยอมรับ เธอเลือกยุติความสัมพันธ์กับเขาในที่สุด เป็นฝ่ายรับบทบาทเก็บความขัดแย้งที่ฮาจิเมะเป็นผู้ก่อเอาไว้กับตัวเธอเอง และกลายเป็นตัวละครซึ่งโอบปัญหาสวมไว้ติดร่าง และกว่าที่ปัญหานี้จะลอยมาเข้าหูของฮาจิเมะก็ผ่านเวลาล่วงเลยมากว่าหลายปี กระทั่งเขามีบาร์แจ๊ซเป็นของตัวเองแล้ว ฮาจิเมะวาดหวังเสียดิบดีว่าอิซูมิคงจะไปมีชีวิตที่เป็นของเธอแล้ว หากเพื่อนสมัยมัธยมไม่แวะมาเยี่ยมตัวเอกที่บาร์ บอกเล่าข่าวเลวร้ายของอิซูมิในทิศทางที่ต่างออกไป

เธอไม่สวยอีกแล้ว เพื่อนผมพูด *เด็กๆกลัวเธอ* ผมไม่อาจกำจัดประโยคนี้ออกไปจากหัวได้ รวมทั้งความจริงที่ว่าอิซูมิไม่เคยลืมผมด้วย

(มูราคามิ, 2554, *การปรากฏตัวของหญิงสาวในคืนฝนตก*: 83)

ข่าวคราวของอิซูมิตอกย้ำให้ฮาจิเมะทุกข์ระทม ความขัดแย้งที่เขาเคยปัดพ้นตัวไปเมื่อหลายปีก่อนกลับมากางแผ่อยู่ตรงหน้า สลัดทิ้งไม่ได้ ช่วงจังหวะที่อิซูมิกลายเป็นปัญหาเลวร้ายที่สุดสำหรับฮาจิเมะในรูปแบบที่นวนิยายไม่เปิดโอกาสให้เขาย้อนกลับไปแก้ไขได้อีกแล้วนี้ นวนิยายจึงชดเชยให้ด้วยการส่งชิมาโมโตะหวนกลับมาพบฮาจิเมะอีกครั้ง ฉุดดึงความสนใจของตัวเอกมายังความขัดแย้งอันใหม่ ใสสดเข้มข้นยิ่งกว่าความขัดแย้งอื่นใดที่เคยมีมาทั้งหมด ฮาจิเมะมีภรรยาและลูกสาวสองคน มีชีวิตครอบครัวสมบูรณ์แบบให้ต้องรับผิดชอบ แต่จิตใจของเขากลับเอนเอียงไปทางชิมาโมโตะ ตัวละครผู้ร่วมประวัติศาสตร์ *ลูกคนเดียว* และเก็บกักความขัดแย้งสาหัสสากรรจ์ส่วนตัวเอาไว้ภายใต้การปิดปากเงียบของเธอ การมองดูปัญหาจากความขัดแย้งที่อาบอยู่บนสีหน้าของชิมาโมโตะ ทำให้ฮาจิเมะอยากจะทิ้งบทบาทสามีและพ่อของเขาไปเสียเดี๋ยวนั้น เขาปรารถนาอย่างแรงกล้าที่จะเป็นผู้แบกรับปัญหาของชิมาโมโตะและตัวตนที่เต็มไปด้วยความขัดแย้งของเธอไว้เสียเอง ความปรารถนานี้จึงขยายความขัดแย้งของฮาจิเมะให้ใหญ่โตมโหฬารมากขึ้นอย่างไม่มีทางจะเยียวยาได้ เช่นนี้แล้วชิมาโมโตะจึงถูกนวนิยายกำหนดให้ต้องจบชีวิตตนเองลงอย่างช่วยไม่ได้ เพื่อให้ความปรารถนาของตัวเอกไม่มีวันจะได้รับการเติมเต็ม เพื่อให้ความขัดแย้งของเขาหดตัวฟีบเล็กลงได้บ้าง พร้อมกับแรงเสริมจากยูกิโกะ ผู้ภรรยาที่เข้ามาพูดเปิดอกกับตัวเอกในระยะเวลาอันเหมาะควร บอกให้เขาไม่ต้องกังวลใจ เธอเข้าใจความรู้สึกของเขาเป็นอย่างดี ความผิดพลาดของฮาจิเมะสามารถคลี่คลายลงได้ ไม่ใช่และไม่อาจเรียกว่าเป็นความขัดแย้งได้อีกแล้ว เธอบอกกับฮาจิเมะว่า เขาไม่ใช่สามีหรือพ่อที่กระทำผิดต่อบทบาทแต่อย่างใด เพราะต่อจากนี้ไปต่างหากที่ฮาจิเมะจะต้องเริ่มแสดงบทบาทสามีและพ่อใหม่ ด้วยความร่วมมือระหว่างเธอและเขา

“คุณสมบัติก็คือสิ่งที่นับจากนี้ไปคุณจะเริ่มสร้าง” ยูกิโกะพูด “หรืออาจเป็น *เรา* ที่จะสร้าง เราคิดว่าเราได้สร้างอะไรด้วยกันมากมาย แต่ที่จริงเราไม่ได้สร้างอะไรเลย ชีวิตดำเนินไปราบรื่น เรามีความสุขมากเกินไป คุณคิดอย่างนั้นไหม”

ผมพยักหน้า

(มูราคามิ, 2554, *การปรากฏตัวของหญิงสาวในคืนฝนตก*: 198)

คำปลอบประโลมของยูกิโกะฟังดูน่าไว้วางใจเป็นยิ่งนัก ความขัดแย้งกลายเป็นอดีตไปเสียแล้ว การมียูกิโกะอยู่เคียงข้างในท้ายที่สุดนี้ก็เพื่อกลบฝังปัญหาของตัวเองให้จมหายลงสู่ใต้มหาสมุทรลึกนั่นเอง

การรับช่วงต่อระหว่างตัวละครหญิงที่เข้าสวมรอยในบทบาท หญิงคนรัก หลังจากหญิงคนรักแรกจบชีวิตลงพร้อมกับหอบเอาความขัดแย้งกองมหึมาหายไปจากนวนิยาย ตัวละครหญิงอีกตัวที่เข้ามาสวมรอยต่อ จึงช่วยกล่อมตัวเองให้ไม่ต้องรู้สึกผิดกับความตายของหญิงคนรักนั้นอีกต่อไป ซึ่งปรากฏคล้ายคลึงกันในนวนิยายเรื่อง *ด้วยรัก ความตาย และหัวใจสลาย* ด้วย

มูราคามิได้เขียนนวนิยายเรื่อง *ด้วยรัก ความตาย และหัวใจสลาย* ขึ้นโดยผูกปมความสัมพันธ์ระหว่างตัวละคร 3 ตัว เป็นทอดๆ รับช่วงต่อกันไปในต่างลำดับเวลา เริ่มต้นจากความสัมพันธ์ลำดับแรกสุดระหว่าง นาโอโกะ กับ คิซึกิ ตัวละครหญิงชายผู้มีความสัมพันธ์กันฉันเพื่อนสนิทและฉันคู่รัก และกับตัวเอก โทรุ วาตานาเบะ ผู้แอบรักนาโอโกะ หญิงคนรักของเพื่อนสนิทแสนดีอย่าง คิซึกิ ความขัดแย้งในความสัมพันธ์ของตัวละครทั้งสามย่อมก่อตัวขึ้นได้ในสภาวะเช่นนี้ ทว่า เหล่าตัวละครกลับมองข้ามผ่านความขัดแย้ง ในสายตาพานพบเพียงความรู้สึกเปี่ยมสุข การรวมกลุ่มด้วยกันสามคนให้ภาพสมบูรณ์แบบในอุดมคติ โทรุ วาตานาเบะ นึกชื่นชม คิซึกิ ซึ่งเป็นเสมือนแกนกลางเชื่อมมิตรภาพได้อย่างพอเหมาะพอเจาะ โลกของพวกเขาสามคนน่าเชื่อได้ว่าเป็นโลกส่วนตัว เสมือนดินแดนในอุดมคติ ที่มีคิซึกิรับบทบาทจัดวางระบบอย่างขะมักเขม้น เปี่ยมด้วยน้ำใจ

> เราสามคนจะออกไปเที่ยวไหนต่อไหนด้วยกัน...คิซึกิ, นาโอโกะ กับผม พิลึกแต่ก็เป็นส่วนผสมที่เหมาะเจาะที่สุด การนำคนที่สี่เข้ามาในกลุ่มทำให้กระดากกระเดื่องกันถ้วนหน้า เราสามคนเหมือนรายการโทรทัศน์ คิซึกิเป็นพิธีกรเปี่ยมด้วยพรสวรรค์, นาโอโกะเป็นผู้ช่วยพิธีกร ส่วนผมเป็นแขกรับเชิญของรายการ คิซึกิเป็นดาราดวงเด่น เป็นศูนย์กลางแห่งความสนใจเสมอ
>
> (มูราคามิ, 2551, *ด้วยรัก ความตาย และหัวใจสลาย*: 37)

แต่แล้ววันหนึ่งคิซึกิวัย 17 ปี ก็ตัดสินใจปลิดชีวิตตัวเอง ตัวเอกหวนคิดถึงช่วงเวลาสุดท้ายที่คิซึกิใช้ร่วมกับเขาในการดวลสนุ๊กเกอร์ถึงสี่นัดรวด ภาพนั้นไม่ได้ให้คำตอบว่าเหตุใดคิซึกิซึ่ง

สมบูรณ์แบบพร้อมแล้วในสายตาของ โทรุ วาตานาเบะ จึงเลือกความตายให้ตัวเอง ทอดทิ้งนาโอโกะให้หลงจมอยู่ในโลกแห่งความเงียบเชียบอีกใบ ห่างไกลจากโลกในอุดมคติ และแยกตัวออกจาก โทรุ วาตานาเบะ เสียจนเหินห่าง

> เราสามคนใช้ชีวิตร่วมกันมากโข แต่เมื่อใดที่คิซึกิเดินออกจากห้อง ผมกับนาโอโกะจะมีปัญหาในการพูดคุยกัน เราไม่ทราบว่าจะยกเรื่องราวใดมาคุยกัน จะว่าไปแล้ว ไม่มีเรื่องราวใดที่เราสนใจร่วมกันพอจะยกมาคุยได้ เราสองคนนั่งปิดปากนิ่ง หากไม่ยกน้ำขึ้นจิบ ก็จะหมุนอะไรสักอย่างบนโต๊ะ รอคอยจนกว่าคิซึกิจะย้อนกลับมาทำหน้าที่เป็นผู้จุดประกายการสนทนารอบใหม่อีกครั้ง
>
> (มูราคามิ, 2551, *ด้วยรัก ความตาย และหัวใจสลาย*: 38)

ทว่า คิซึกิย้อนกลับมาไม่ได้อีกต่อไป แม้วันเวลาจะผันผ่านไปกว่าขวบปีกระทั่งนาโอโกะไม่อาจเลี่ยงหลบการพบหน้ากับ โทรุ วาตานาเบะ แบบบังเอิญตามความจงใจของนวนิยายได้อีกบทสนทนาของสองตัวละครก็ยังไม่รุดหน้าไปถึงไหน ตลอดห้วงเวลานั้น ตัวเอกผู้หลงรักนาโอโกะอย่างลึกซึ้งเฝ้าแต่รอคอยการเปิดเผยเปิดใจ บอกเล่าความทุกข์สาหัสของเธออย่างใจจดใจจ่อ แต่นาโอโกะคล้ายหย่อมความขัดแย้งเงียบงัน ที่ส่วนใดส่วนหนึ่งจากก้นบึ้งแห่งความปรารถนานาโอโกะอาจจะอยากระบายความขัดแย้งปมแห่งปัญหาทั้งสิ้นในอกให้ตัวเอกช่วยรับฟัง แต่เธอก็ขาดไร้ความสามารถเกินกว่าจะเอื้อนเอ่ยปากได้ ไม่อาจสรรหาคำพูดใดเลยเหมาะสมกับความหมายเพียงพอจะกลั่นออกจากปาก เมื่อสะสมไว้นานวันเข้า นวนิยายถึงกับพรากเอาความสามารถในการพูดสื่อสาร หรือแม้กระทั่งความสามารถในการเขียนจดหมายบอกเล่าเรื่องราวออกเสียจากนาโอโกะ ลักพาตัวเธอไปกักอยู่ในดินแดนแสนไกลใน *อะมิโฮสเทล* สถานบำบัดจิตรูปแบบพิเศษ ซ่อนตัวอยู่ในหุบเขาลึกประหนึ่งดินแดนในอุดมคติ ที่มอบวิถีชีวิตความเป็นอยู่เสมือนอิสระให้กับผู้พักรักษาตัว แต่ก็ควบคุมเคร่งครัดด้วยบทบาทหน้าที่ประจำวัน นาโอโกะเหวี่ยงตัวของเธอเองไปไกลห่างจากตัวเอกมากยิ่งขึ้น ด้วยวิธีการนี้เธอไม่อาจแน่ใจได้อีกต่อไปแล้วว่าตัวของเธอเองปรารถนาระบายสิ่งใดให้ตัวเอกรับทราบกันแน่ กระนั้น โทรุ วาตานาเบะ ยังมอบคำสัญญาแก่นาโอโกะ เขาพร้อมรอคอยจนกว่าเธอจะเยียวยารักษาจิตใจจนหายดีดังเดิมเพื่อกลับมาอยู่เคียงข้างกายเขา สานสร้างความสัมพันธ์ที่ต่อไปจะมีกันเพียงสองคนขึ้นด้วยกัน แต่แล้วนวนิยายก็ใส่ตัวละครอย่าง มิโดริ เพิ่มเข้ามาเพื่อเติมให้ครบสามตัวละครอีกครั้ง ดึงตัวเอกเข้าสู่ความขัดแย้งหลุมใหม่ มิโดริเรียนร่วมมหาวิทยาลัยเดียวกันกับ โทรุ วาตานาเบะ เธอผู้เปี่ยมด้วย

ความสดใส พยายามอย่างยิ่งยวดที่จะมองโลกในแง่ดีให้จงได้ มิโดริแสดงออกอย่างชัดเจนว่าเธอต้องการความรักจาก โทรุ วาตานาเบะ และเป็นฝ่ายมอบความรักแสดงให้ปรากฏในสายตาแก่เขาล่วงหน้าก่อนแล้ว ความรักอย่างเปิดเผยตรงไปตรงมาที่ตัวเอกรอคอยจะได้รับจากนาโอโกะด้วยความสิ้นหวังเสมอมา เขาไม่เคยมองเห็นภาพร่างของอนาคตเลยว่า นาโอโกะจะปันใจจากคิซึกิมาทางเขาได้อย่างไรด้วยซ้ำ ด้วยเหตุนี้ โทรุ วาตานาเบะ จึงกังวลใจยิ่งนัก เขาอาจต้องผิดสัญญาที่ให้ไว้แก่นาโอโกะ ซ้ำร้ายกว่านั้น เขายังไม่อาจจะสารภาพกับเธอในเวลาอันไม่เหมาะควรขณะที่เธอยังอาการย่ำแย่ลงเรื่อยๆได้อีกด้วย ความขัดแย้งครั้งใหม่แจ่มชัดยิ่งขึ้นเมื่อตัวเอกต้องการจะอยู่เคียงข้างมิโดริมากกว่านาโอโกะเสียแล้ว

หากเหมือนเช่นเดิม นวนิยายไม่ปล่อยให้ความขัดแย้งนี้ดำรงอยู่นานเกินควร นาโอโกะจึงจบชีวิตด้วยการผูกคอตายอย่างโดดเดี่ยว ทั้งยังส่ง เรโกะ ตัวละครสาวใหญ่วัย 45 ปี ซึ่งเป็นเพื่อนที่คอยดูแลนาโอโกะตลอดระยะของการรักษาตัวในสถานบำบัดจิตให้มาพบกับ โทรุ วาตานาเบะ เพื่อถ่ายทอดบอกต่อข้อความก่อนความตายของนาโอโกะ ที่ไม่มีใครอาจล่วงรู้ได้อีกแล้วว่า เธอพูดออกมาด้วยความหมายแท้จริงเป็นเช่นใด

> “เราสองคนออกไปเดินเล่นพูดคุยกันไม่ขาดปาก ส่วนใหญ่จะเป็นแผนการในอนาคต นาโอโกะชวนฉันว่าออกจากสถานบำบัดกันเถอะ ไปหาที่อยู่ที่ไหนด้วยกันสักแห่ง”
>
> “ไปอยู่ด้วยกัน? คุณกับนาโอโกะ?”
>
> “ฟังไม่ผิดหรอก” เรโกะยักไหล่ “…ฉันก็ตอบเธอไปว่า ฟังดูดีนี่ แต่ว่าวาตานาเบะ-คุงเล่า? เธอบอกว่า อย่าได้เป็นห่วงไปเลย ถึงเวลาเธอก็คงชี้แจงให้คุณเข้าใจได้อยู่แล้ว จากนั้น เธอก็วาดภาพฝันว่าฉันกับเธอจะไปอยู่ที่ไหน ไปทำอะไรด้วยกัน เรื่องพวกนั้นทั้งชุด เราแวะเข้าไปในเล้าไก่ ไปเล่นกับไก่และนก”
>
> (มูราคามิ, 2551, *ด้วยรัก ความตาย และหัวใจสลาย*: 359)

คล้อยหลังในคืนนั้นเอง นาโอโกะเก็บข้าวของของเธอทุกอย่างจากบ้านพักในสถานบำบัดเกลี้ยงเกลา เผาจดหมายทั้งหมดที่เคยได้รับจากตัวเอกทิ้ง เมื่อเรโกะหลับใหล จึงเดินออกจากบ้านเข้าไปแขวนคอตายในป่าละเมาะ ภาพที่นาโอโกะวาดไว้เสียจนละเอียดถี่ถ้วนครอบคลุมอนาคตทั้งหมดตามที่เรโกะถ่ายทอดให้ตัวเอกฟังอีกทอดหนึ่ง กลบเอาความขัดแย้งในใจของตัวเอกฝังไปพร้อมกับการตายของนาโอโกะจนมิดดินแล้ว ถ้าหากว่านาโอโกะยังมีชีวิตอยู่ เธอก็คงเป็นฝ่ายผิด

สัญญากับ โทรุ วาตานาเบะ เสียเอง ความสัมพันธ์ระหว่างทั้งคู่ไม่มีทางจะเป็นไปได้ เรโกะยังบอกย้ำให้ชัดเจนลงไปอีกด้วย

> "...ถ้าคุณรับรู้ความเจ็บปวดจากการเสียชีวิตของนาโอโกะ ฉันแนะนำว่าคุณควรโอบรับความเจ็บปวดนั้นฝังไว้ในใจของคุณไปชั่วชีวิต แล้วถ้าได้ข้อคิดอะไรสักอย่างจากความรู้สึกเจ็บปวดนั้นก็ควรนำเอามาสอนตัวเอง จัดการเรื่องนี้ให้พ้นทางไปแล้ว คุณควรจะใช้ชีวิตอย่างมีความสุขกับมิโดริ ความเจ็บปวดของคุณไม่มีส่วนเกี่ยวข้องกับความสัมพันธ์ของคุณกับมิโดริ"
>
> (มูราคามิ, 2551, *ด้วยรัก ความตาย และหัวใจสลาย*: 366)

การรับช่วงในบทบาท หญิงคนรัก โดยตัวละคร เรโกะ ทำหน้าที่ได้อย่างสมบูรณ์ นวนิยายจึงชี้ช่องให้ โทรุ วาตานาเบะ สามารถจัดการเรื่องของนาโอโกะให้พ้นทางไปเสียได้ ความเจ็บปวดนี้จะไม่มีส่วนเกี่ยวข้องใดกับความสัมพันธ์ที่ตัวเอกจะสานต่อกับมิโดริอีก เส้นทางของตัวเอกจะต้องแตกต่างจากเส้นทางอันผิดพลาดของนาโอโกะ ผู้ไม่เคยสะสางเรื่องใดให้เด็ดขาด ผู้นำความขัดแย้งทุกปมในชีวิตมาผูกรวมขมวดเข้าด้วยกันซับซ้อนแน่นหนาจนหาวิธีแก้ไม่เจอ ความตายของนาโอโกะสมควรยิ่งแล้วที่จะช่วยกวาดเก็บความขัดแย้งของตัวเอกให้ตายจากนวนิยายไปพร้อมกับชีวิตของเธอเองด้วย

ค. ตัวเอกในอดีตผู้ดูดกลืนความขัดแย้งจากการละเมิดบทบาทของตนเอง

ถึงแม้ว่านวนิยายเรื่อง *ด้วยรัก ความตาย และหัวใจสลาย* ปิดเรื่องด้วยสภาวะเวิ้งว้างไร้กรอบบริบทอ้างอิงตำแหน่งแห่งหนของ โทรุ วาตานาเบะ วัย 20 ปี ภายหลังการตระเวนเร่ร่อนระหว่างการสลายคลายความขัดแย้งให้เกลื่อนระเกะระกะไปทั่วทุกหนแห่ง แต่นวนิยายเรื่องนี้กลับเปิดเรื่องได้น่าสนใจยิ่งกว่า โทรุ วาตานาเบะ วัย 37 ปี เริ่มต้นจรดปากกาเขียนบันทึกบอกเล่าเรื่องราวชีวิตของเขา นาโอโกะ คิซึกิ และตัวละครอีกมากมายที่โลดแล่นอยู่เพียงเฉพาะในอดีต ย้อนหลังไปถึงสิบแปดปีเต็ม ฉวยจับภาพกระเซอะกระเซิงเลือนเลอะสุดขมขื่นมาเรียงต่อกันไว้อย่างสวยงาม กลายเป็นงานนวนิยายที่ผู้อ่านของมูราคามิร่วมซึมซาบความรู้สึกสะเทือนใจเข้มข้นได้ถ้วนหน้า นาโอโกะซึ่งผุดขึ้นมาในห้วงความคิดคำนึงช่วงเวลาแห่งความผูกพันน่าประทับใจที่สุด

ของ โทรุ วาตานาเบะ วัย 37 ปีนั้น กลายเป็นองค์ประกอบท้ายสุดที่ตัวเอกจะสามารถรีดเค้นออกมาจากอดีตได้ไปเสียแล้ว

> มาบัดนี้ ภาพทุ่งหญ้าเป็นฉากแรกที่ผุดขึ้นในใจ กลิ่นกรุ่นของทุ่งหญ้า ลมเย็นค่อนไปทางหนาวผิว เส้นขอบหยักโค้งของเทือกเขา เสียงสุนัขเห่านั้นเป็นกลุ่มแรกที่เคลื่อนมาทักทาย เดินทางมาเยือน สวยสดชัดใส ผมรู้สึกประหนึ่งว่าถ้าผมยื่นมือออกไปข้างหน้าปลายนิ้วน่าจะแตะสัมผัสได้ แต่ใสสดปานนั้น ในภาพไม่มีผู้ใดอยู่เลย...ไม่มีใคร ไม่มีนาโอโกะ ผมเองก็ไม่อยู่ในนั้น เราสองเลือนหายไปที่ไหนกัน?
>
> (มูราคามิ, 2551, *ด้วยรัก ความตาย และหัวใจสลาย*: 15)

ความตายของนาโอโกะให้ภาพเช่นว่านี้ เหลือเพียงทิวทัศน์ฉากหลัง ไม่มีผู้ใดในฉากอีกต่อไปแล้ว กระทั่งตัวตนของ โทรุ วาตานาเบะ วัย 20 ปี ก็เลือนหายไปพร้อมกับอดีตเรียบร้อยแล้ว เป็นได้ว่าตัวเอกในอดีตยังรับบทบาทเก็บงำความขัดแย้ง ซ่อนพ้นจากสายตาของตัวเอกในปัจจุบันไว้อีกชั้นหนึ่งด้วย

ในทำนองเดียวกันกับนวนิยายเรื่อง *แดนฝันปลายขอบฟ้า* นวนิยายเพียงเรื่องเดียวของมูราคามิที่ใกล้เคียงแนวแฟนตาซีมากที่สุด โลกที่ห้อมล้อมตัวละครในนวนิยายดำรงบริบทเป็น *แดนฝัน* และ *ปลายขอบฟ้า* ดินแดนในโลกคู่ขนานซึ่งมีระบบตรรกะพื้นฐานของบริบทแปลกแปร่งจากธรรมดาสามัญดังที่มูราคามิใช้อธิบายในนวนิยายเรื่องอื่นๆ บทบาทผู้หอบเอาความขัดแย้งไว้กับตัวและตายจากนวนิยายของ โทรุ วาตานาเบะ วัย 20 ปี ใน *ด้วยรัก ความตาย และหัวใจสลาย* ใกล้เคียงล้นเหลือกับ ตัวละคร เงา ของตัวเอกไร้ชื่อ (นักอ่านความฝันเก่า) ในโลกฝั่งปลายขอบฟ้า อีกครั้งที่มูราคามิขุดรากถอนโคนความทรงจำ รวมทั้งความรู้สึกที่เป็นต้นตอแห่งความเจ็บปวดไปจากตัวเอก ผู้ต่อให้พยามยามค้นหาความขัดแย้งเพียงใด ก็ไม่อาจจะเข้าถึงภาพสมบูรณ์ของความขัดแย้งได้เสียทีไปสิ้น

ณ ปลายขอบฟ้า ตัวเอกไร้ชื่อเดินทางมาถึง *มหานคร* ที่ซึ่งเขาถูกนายทวารเฝ้าประตูทางเข้าออกเพียงทางเดียวตัดแยก เงา ออกจากร่าง ก่อนตัวเอกไร้ชื่อจะเข้าดำรงบทบาทนักอ่านความฝันเก่า ประจำการที่หอสมุดภายในอาณาเขตล้อมกำแพงสูงของมหานคร ปล่อยทิ้ง เงา ให้ถูกล่ามโซ่ตรวนแบกรับบทบาททาสรับใช้ของนายทวารต่อไป ตัวเอก กับ เงา วางแผนร่วมกัน

มีสัญญาลับจะช่วยกันหาช่องทางนอกเหนือจากประตูที่นายทวารยืนเฝ้า หลบหนีออกจากมหานครแห่งนี้ให้จงได้ เพื่อหวนคืนกลับสู่โลกที่พวกเขาจากมา โลกที่มนุษย์มีเงาผูกติดกับร่างตามติดไปไหนมาไหนด้วยกันได้ นวนิยายเรื่องนี้กำหนดให้ เงา เป็นตัวละครผู้เก็บรักษาจิตและความทรงจำทั้งปวงของตัวเอกก่อนเดินทางมาถึงมหานครเอาไว้ เมื่อเงาแสดงเจตนารมณ์เข้มข้นต้องการหนีออกจากมหานคร กลับไปรวมผสานร่างกับตัวเอกอีกครั้ง แรกทีเดียวตัวเอกคล้อยตามและเต็มใจช่วยเหลือ แต่ผ่านไปนานวันเข้าภายในขอบกำแพงสูง เขาเริ่มเหินห่างจากเงาทีละน้อย ตัวเอกกลืนกลายเป็นส่วนหนึ่งกลมเกลียวกับมหานครเสียแล้ว เมื่อเงาเร่งเร้าให้ตัวเอกรีบหาทางหนีจากมหานครโดยเร็วที่สุด ความขัดแย้งจึงปะทุขึ้น ตัวเอกไม่ปรารถนาจะหวนคืนสู่โลกใบเดิมที่เขาไม่รู้จัก จดจำไม่ได้อีกต่อไป ข้ออ้างมากมายจึงถูกใส่เข้ามาในนวนิยายเพื่อถ่วงดุลกับความสำคัญยิ่งยวดที่เงามีต่อตัวเอกในระยะนี้ ไม่ว่าจะเป็นการที่ตัวเอกเริ่มตระหนักถึงความรู้สึกผูกพันที่เขามีต่อ ผู้ช่วยสาว จนไม่อาจทำใจละทิ้งเธอไว้ในมหานครแต่เพียงลำพังได้ นวนิยายยังชี้ช่องให้ตัวเอกเล็งเห็นความสำคัญของบทบาทนักอ่านความฝันเก่าของเขาที่นวนิยายปูทางมาตั้งแต่แรกเริ่มเรื่องอีกด้วย ตัวเอกหันมาตั้งอกตั้งใจอ่านความฝันเก่ามากยิ่งขึ้น และแล้วเขาก็ได้พบความจริงที่ว่า มหานครแห่งนี้เป็น *ปลายขอบฟ้า* ในแดนฝันของเขาอย่างฉับพลัน ข้ออ้างของตัวเอกสมบูรณ์พร้อมจะโต้แย้งกับการตัดสินใจของเงาครบครันแล้ว ตัวเอกไม่อาจละทิ้งมหานครเมืองที่เขาเองคือผู้กำหนดสร้างขึ้นจากภาพในจิตใต้สำนึกเมื่อครั้งดำรงชีวิตในโลกใบเดิมที่จากมา เขาต้องรับผิดชอบมหานคร แม้ว่าภาพวาดภาพนี้ ตัวเอกจะไม่มีวันได้มองเห็นอย่างทะลุปรุโปร่งไปตลอดกาลนานก็ตามที ซึ่งก็นับได้ว่านวนิยายประสบความสำเร็จในการเกลื่อนกลบความขัดแย้งพ้นจากสายตาของตัวเอกไว้ได้อีกครั้งหนึ่ง ด้วยการจากลามหานครไปของ เงา ส่วนเสี้ยวหนึ่งของตัวเอกที่แยกเป็นอีกตัวละครหนึ่งแล้ว แต่เพียงผู้เดียว

> “ฉันไม่อาจห้ามปรามแกได้” เงากล่าวในท้ายที่สุด “…แกอยู่ที่นี่ แกจะไม่ตาย แต่แกก็จะไม่มีชีวิตเช่นกัน…แกเพียงแค่ดำรงอยู่ เพราะไม่มีคำว่า ‘ทำไม’ ในโลกสมบูรณ์แบบไม่มีการใช้ชีวิตเปี่ยมสุขไปชั่วกาลนานในดงไม้ แกจะติดกับถูกกักอยู่ที่นี่ชั่วนิรันดร์”
>
> “ฉันไม่แน่ใจนัก” ผมตอบ “…แกเองก็คงยืนยันได้ไม่เต็มปาก ฉันทบทวนความทรงจำได้ทีละเรื่องสองเรื่อง ผู้คนและสถานที่จากโลกเก่าที่เราจากมา เหลือบแสงต่างเฉดเพลงต่างทำนอง ตราบใดที่ฉันจดจำได้ ฉันน่าจะค้นพบกุญแจไขปริศนาการก่อตัวของเมืองนี้ และวิธีแก้ไขให้ถูกต้อง”

"ไม่, ไม่มีทางเกิดขึ้น ตราบเท่าที่แกถูกกักผนึกไว้ในตัวเอง ค้นหามากเท่าไหร่ก็ตาม แกจะไม่ได้เห็นอะไรกระจ่างหากแกไม่มีฉันอยู่ข้างกาย ทว่า แกคงไม่อาจพูดได้ว่าฉันไม่ได้พยายามอย่างสุดความสามารถแล้ว" เงาของผมนิ่งไปชั่วอึดใจ ก่อนจะกล่าวต่อ "…ฉันรักแก"

(มูราคามิ, 2547, *แดนฝันปลายขอบฟ้า*: 421-422)

ตัวเอก	**ความขัดแย้งในใจ**	**ตัวละครผู้ใกล้ชิด**	**บทบาทดูดกลืนความขัดแย้ง**	**เรื่อง**
โทรุ โอกาดะ	ละเมิดบทบาทสามี	คูมิโกะ (ภรรยา + หญิงคนรัก)	ละเมิดบทบาทภรรยา (ออกจากบ้าน + มีชู้ ทำแท้งลูก)	บันทึกนกไขลาน
ฮาจิเมะ	ละเมิดบทบาทสามี	ชิมาโมโตะ (หญิงคนรัก)	ฆ่าตัวตาย	การปรากฏตัวของหญิงสาวในคืนฝนตก
		ยูกิโกะ (ภรรยา + รับช่วงต่อหญิงคนรัก)	ปฏิเสธการละเมิดบทบาทของสามี	
โทรุ วาตานาเบะ (วัย 20 ปี)	ผิดสัญญากับหญิงคนรัก	นาโอโกะ (หญิงคนรัก)	ฆ่าตัวตาย	ด้วยรัก ความตาย และหัวใจสลาย
		เรโกะ (รับช่วงต่อหญิงคนรัก)	ชี้ให้เห็นอนาคตที่ต้องละทิ้งอดีตอันผิดพลาด	
โทรุ วาตานาเบะ (วัย 37 ปี)	ลืมเลือนความทรงจำของ "รัก" ครั้งสำคัญของตนเอง	โทรุ วาตานาเบะ (วัย 20 ปี) (ตัวเองในอดีต)	ภาพคลุมเครือไร้บทสรุป	
"ผม" (นักอ่านความฝันเก่า)	ไม่ปรารถนาการกลับไปรวมร่างกับเงา	เงา	จากมหานครไปเพียงลำพัง	แดนฝันปลายขอบฟ้า

ตารางที่ 9 ตัวละครผู้ใกล้ชิดดูดกลืนความขัดแย้งออกจากเรื่องเล่าของตัวเอก

1.5 ความไร้เอกภาพของนวนิยายจากมุมมองอัตวิสัยของผู้เล่า

นวนิยายของมูราคามิมีการปรากฏตัวของผู้เล่าเรื่องในฐานะตัวละครภายในเรื่อง (Narrator a Participant) เป็นแนวทางหลัก กล่าวคือ ในนวนิยายจำนวนหลายเรื่อง มูราคามินิยมใช้ "เสียงเล่าหลัก" เป็นเสียงของตัวเอก เล่าเรื่องโดยแทนตัวเองด้วยสรรพนามบุรุษที่ 1 คือคำว่า "ผม" (ภาษาญี่ปุ่นใช้คำว่า "โบคุ", ยกเว้นเรื่อง *แดนฝันปลายขอบฟ้า* ใช้คำว่า "วาตาชิ") ทำการเล่าเรื่องของตัวเขาเอง มุมมองของนวนิยายจึงเป็นมุมมองแบบ ผู้เล่าเรื่อง - ผู้กระทำ และพบเป็นส่วนน้อยว่า นวนิยายของมูราคามิได้นำเอา "เสียงเล่ารอง" ไม่ว่าจะเสียงเล่าจากตัวละครอื่นๆภายในนวนิยาย รวมถึงผู้เล่าที่ไม่ปรากฏตัวในฐานะตัวละครภายในเรื่อง (Narrator a Non-participant) มาผสานเข้ากับเสียงเล่าหลัก หรือผสานกันระหว่างเสียงเล่ารองด้วยกันเอง เพื่อทำการเล่าเรื่องหนึ่งๆ เปิดโอกาสให้ตัวเอกสวมรอยเข้าไปอยู่ในเรื่องเล่าเหล่านั้น และแปลงเรื่องเล่าจากมุมมองของเสียงเล่ารองให้กลายเป็นเรื่องเล่าโดยเสียงเล่าหลักของตัวเอกเสียเอง อันจะส่งผลให้ขอบเขตของมุมมองในการเล่าเรื่องกินอาณาบริเวณเลยกว้างไปกว่าเสียงเล่า นวนิยายของมูราคามิจึงมีมุมมอง - เสียงเล่าที่เป็นอัตวิสัย

1.5.1 ตัวเอกเล่าเรื่องชีวิตตนเองแบ่งแยกเป็นหลายเรื่อง

นวนิยายของมูราคามิสร้างให้ตัวเอกผู้เล่าเรื่อง กระทำการแบ่งซอยแยกย่อยชีวิตของตนเองออกเป็นหลายช่วงตอน หลายสถานการณ์ คล้ายคลึงการเล่าเรื่องแบบกระแสสำนึก (Stream of consciousness) ที่เรื่องเล่าจะเคลื่อนไหลไปพร้อมกับวังวนความรู้สึกนึกคิดของตัวเอกเท่าที่จะสามารถประหวัดไปถึงได้อย่างเต็มที่ในลักษณะอุปมาเหนือจริง ทว่า นวนิยายของมูราคามิก็ยังแตกต่างจากนวนิยายแนวกระแสสำนึก อันเนื่องมาจากการที่เรื่องเล่าย่อยๆ แต่ละช่วงตอนของชีวิตนั้น มีความสมจริงสมจัง ยืนยันการดำรงอยู่ของตัวเอกเข้มข้นเท่าเทียมกันจนกระทั่งไม่มีช่วงตอนใดของชีวิตเลยที่ถูกเน้นให้โดดเด่นเป็นพิเศษ และส่งผลต่อความขาดไร้เอกภาพของตัวนวนิยายเอง

ใน *สดับลมขับขาน* ตัวเอกไร้ชื่อทำการเล่าเรื่องชีวิตของตัวเองสลับลำดับเวลากลับไปกลับมาในหลายช่วงตอน ขณะที่ตัวเอกเล่าถึงการพบเจอกับสตรีที่มีเก้านิ้วแบบบังเอิญในห้องน้ำที่บาร์เหล้าของเจ เพื่อนต่างวัยชาวจีน เขาก็เล่ากระโดดข้ามไปยังเรื่องการคุยแลกเปลี่ยนความคิดเห็นกันอย่างออกรสกับมุสิก ซึ่งนวนิยายไม่ได้กำกับเวลา ก่อน – หลัง เอาไว้สำหรับการการจัด

เรียงลำดับเรื่องเล่าระหว่างสองช่วงตอนนี้ ซ้ำยังสอดแทรกเรื่องเล่าที่สามในลักษณะเรื่องเล่าย้อนอดีตเข้ามาเพิ่มเติม เมื่อตัวเอกเล่าถึงผู้หญิงสามคนที่เขาเคยคบในฐานะคนรัก และต่างฝ่ายต่างแยกย้ายลาจากไปหมดแล้ว นวนิยายเลือกที่จะละเว้นการอธิบายความเชื่อมโยงระหว่างเรื่องเล่าทั้งสามเอาไว้ และผู้อ่านก็ไม่อาจสรุปลงไปแน่นอนได้ว่า เรื่องใดจัดเป็นเรื่องเล่าหลักของนวนิยาย

ในขณะที่ตัวเอกในนวนิยายบางเรื่องของมูราคามิเริ่มทำการเล่าเรื่องชีวิตของตัวเองโดยพยายามจัดเรียงลำดับเอาไว้อย่างเป็นระบบมากขึ้น คือ เริ่มเล่าจากอดีตไล่เรียงมาถึงช่วงตอนที่เป็นปัจจุบันขณะ ตัวเอกดำเนินชีวิตไปพร้อมกับการเล่าเรื่องของนวนิยาย ทว่า ตัวเอกยังคงให้ความสำคัญกับแนวคิดการแบ่งแยกชีวิตตนเองออกเป็นช่วงเป็นตอนอยู่มาก พบว่า ตัวเอกไร้ชื่อพยายามจะผลักเรื่องเล่าช่วงตอนที่เป็นอดีตทั้งหมดให้ไปอยู่ในส่วนของสาเหตุ ทำให้ช่วงชีวิตปัจจุบันของเขาเองหลีกเลี่ยงการเปลี่ยนแปลงออกจากวิถีปกติสุขไม่ได้ แม้ว่าอดีตซึ่งเป็นสาเหตุเหล่านั้นจะไร้เหตุผล พอๆกับความเป็นเหตุผลของมันเองก็ตาม ดังกรณีเรื่อง *แกะรอยแกะดาว* เรื่องเล่าช่วงตอนอดีตเล่าถึงการหายตัวไปของมุสิกโดยทิ้งรูปถ่าย "แกะดาว" เอาไว้ให้แก่ตัวเอก เขาจึงต้องแกะรอยแกะดาวด้วยการแกะรอยมุสิกเสียก่อน ส่วนเรื่อง *เริงระบำแดนสนธยา* ตัวเอกไร้ชื่อจู่ๆ วันหนึ่งเขาก็หวนรำลึกถึงช่วงตอนอดีตที่ผ่านพ้นมานานถึงสี่ปีของตนเอง และเกิดความรู้สึกว่าเขาต้องการจะลาหยุดพักงานเพื่อออกเดินทางตามหา กีกิ เป็นความจำเป็นเร่งด่วนที่ตัวเอกรู้สึกว่าจะไม่สามารถถ่วงเวลารอคอยต่อไปได้อีกแล้ว โดยปราศจากเหตุผลสนับสนุนเพิ่มเติม

รูปแบบการผลักเรื่องเล่าช่วงตอนอดีตให้กลายเป็นสาเหตุของปัจจุบันนี้ ยังเห็นได้อย่างชัดเจนในเรื่อง *การปรากฏตัวของหญิงสาวในคืนฝนตก* ที่ตัวเอก ฮาจิเมะ ตั้งต้นเล่าเรื่องจากช่วงวัยเด็กของตนเองไล่เรียงมาจนถึงวัยทำงาน โดยที่แต่ละช่วงตอนก็เป็นเรื่องที่มีปมความขัดแย้งและบทสรุปเป็นของตนเอง ทำให้ช่วงตอนหนึ่งๆ สามารถแยกเป็นเอกเทศจากช่วงตอนอื่นๆได้ ทว่า ฮาจิเมะยังคงเล่าเรื่องชีวิตของเขาต่อเนื่องมาจนถึงปัจจุบันขณะ ซ้ำยังติดป้ายกำกับอดีตของตนเองจำแนกออกเป็นสามช่วงตอนในต่างภาวะอารมณ์ความรู้สึกเสียอีกด้วย โดยอาศัยการอุปมาเรื่องเล่าในอดีตให้มาเทียบเคียงกับอารมณ์ความรู้สึกของเขา ทำให้นวนิยายเรื่องนี้ใกล้เคียงกับความมีเอกภาพมากที่สุด เนื่องจากว่าเรื่องเล่าแต่ละเรื่องสามารถร้อยเรียงกันได้ด้วยความเชื่อมโยงทางอารมณ์ซึ่งพร้อมเปิดรับความเปลี่ยนแปลงโดยตลอดอยู่แล้ว

ใน *ด้วยรัก ความตาย และหัวใจสลาย* ตัวเอก โทรุ วาตานาเบะ มองว่าความหมายทั้งหมดในชีวิตของตนเองสังกัดอยู่ในอดีต อีกทั้งอดีตเหล่านั้นยังแยกย่อยเป็นหลายช่วงตอนได้อีกด้วย เหล่าตัวละครผู้ดำรงชีวิตอยู่เพียงเฉพาะในอดีตของตัวเอก จึงโลดแล่นในนวนิยายด้วยมุมมองของตัวเอกเพียงเท่านั้น ทว่า เรื่องเล่าของอดีตกลับยังไม่มีข้อสรุปและไม่อาจปิดฉากลงได้ในชั่วขณะที่ตัวเอกขุดค้นอดีตขึ้นมาเล่าถึง ไม่ว่าจะโดยความสับสนสงสัยต่อช่วงชีวิตในอดีตของตัวเอกเองที่ไม่อาจยุติ หรือจะเป็นความจงใจทิ้งเรื่องเล่าให้ค้างเติ่งอยู่ท่ามกลางปริศนาของตัวเอกผู้เล่าเรื่องก็ดี นวนิยายของมูราคามิซึ่งขาดไร้เอกภาพในการผสานเรื่องเล่าทั้งหลายเข้ามาร้อยเรียงต่อกันแล้วจึงไม่อาจดำเนินไปสู่บทสรุปที่มีเอกภาพ

เมื่อพิจารณาระยะห่างในแง่ของเวลา (Temporal distance) จากนวนิยายของมูราคามิในกลุ่มนี้ก็จะพบได้ว่า เรื่องที่ตัวเอกหยิบยกขึ้นมาเล่า ถูกตัวเขาเองขีดเส้นกั้นไว้ในส่วนของอดีตที่ล่วงเลยไปแล้ว ด้วยความรู้สึกว่ามันเป็นช่วงตอนหนึ่งที่แยกออกจากชีวิตในปัจจุบันขณะของเขาอย่างเด็ดขาด ดังนั้น การที่ตัวเอกยังพยายามจะนำเอาอดีตมาเล่าถึงจึงยิ่งลดความน่าเชื่อถือว่าเรื่องเล่าเหล่านั้นจะอธิบายความเป็นไปในปัจจุบันขณะของเขาได้ลงไปอีก เพราะนอกจากเรื่องเล่าทั้งหลายจะขาดไร้ความเป็นเอกภาพอย่างที่สุดแล้ว แม้แต่ผู้อ่านจะค้นหาความเชื่อมโยงของเรื่องเล่าต่างช่วงเวลาทั้งหมดเข้าด้วยกัน ก็ยังไม่สามารถมองเห็นปรากฏเป็นเส้นตรงลากเข้าเป็นเส้นเดียวกันได้เลย เช่นเดียวกับที่ตัวเอกผู้เล่าเรื่องของตัวเองแยกเป็นส่วนๆ แต่ละช่วงตอน ก็เนื่องเพราะความไม่เข้าใจต่อเรื่องราวชีวิตของตนอย่างแท้จริงนั่นเอง

มุมมองและเสียงเล่าของตัวเอก	**เรื่อง**
เล่าหลายเรื่องควบคู่กันแบบไม่บอกความเชื่อมโยงและไม่มีลำดับเหตุการณ์	สดับลมขับขาน
เล่าอดีตมาอธิบายปัจจุบันแบบไม่สมเหตุสมผล	แกะรอยแกะดาว
	เริงระบำแดนสนธยา
เล่าอดีตมาอธิบายปัจจุบันอ้างเหตุผลเชิงอารมณ์	การปรากฏตัวของหญิงสาวในคืนฝนตก
เล่าอดีตที่ตนเองไม่เข้าใจ	ด้วยรัก ความตาย และหัวใจสลาย

ตารางที่ 10 เรื่องชีวิตหลายเรื่องของตัวเอกเจ้าของเรื่อง

1.5.2 เรื่องเล่าจากหลายมุมมอง

นวนิยายอีกกลุ่มหนึ่งของมูราคามิที่พบว่า มีการเล่าเรื่องโดยใช้เสียงเล่าหลักเป็นเสียงของตัวเอก และใช้เสียงเล่าอื่นเข้ามาผสมผสานร่วมด้วย ดังนี้

ในเรื่อง *พินบอล,1973* มีการผสานเสียงเล่าของผู้เล่าที่ไม่ปรากฏตัวในฐานะตัวละครภายในเรื่อง เพื่อเล่าถึงตัวละคร มุสิก ซึ่งช่วงปีนี้แยกห่างออกจากวิถีชีวิตของตัวเอก อาศัยอยู่ต่างเมืองและไม่ได้มีการติดต่อพบปะกัน การผสานเสียงเล่านี้เข้ามาเสริมกับเสียงเล่าหลักของตัวเอกไร้ชื่อที่เล่าเฉพาะเรื่องชีวิตของตัวเอง ทำให้เห็นถึงมุมมองแบบ “สายตาพระเจ้า” ที่เข้ามาเปิดโปงเรื่องราวชีวิตของมุสิกควบคู่กันไปกับเรื่องราวของตัวเอกไร้ชื่อ แต่เมื่ออ่านนวนิยายเรื่องนี้แยกเป็นสองเรื่องสองฝั่งของสองตัวละครแล้ว ยังพบลักษณะร่วมด้านมุมมองการเล่าเรื่องที่คล้ายคลึงกันอย่างมากด้วย กล่าวคือ เรื่องฝั่งตัวเอกไร้ชื่อ ผู้กระทำการเล่าเรื่องชีวิตผ่านมุมมองของตัวเอง ผู้อ่านจะตระหนักถึงความสับสนและขาดไร้เป้าหมายในการดำรงชีวิตของตัวเอกได้อย่างชัดเจน เช่นเดียวกับที่ปรากฏในนวนิยายกลุ่มตัวเอกเล่าเรื่องชีวิตของตัวเองจำนวนหลายเรื่อง และเมื่ออ่านเรื่องราวชีวิตของตัวละคร มุสิก จากอีกเสียงเล่า - มุมมองหนึ่ง ก็กลับพบว่าความขาดหายของเอกภาพในภาพชีวิตของมุสิกมีปรากฏอย่างเด่นชัด เป็นลักษณะร่วมเดียวกัน ถึงแม้ว่ามุมมองแบบสายตาพระเจ้าจะล่วงรู้ล้ำลึกเข้าไปถึงความคิดและความรู้สึกภายในจิตใจของมุสิกอย่างละเอียดลออ แต่เสียงที่มุมมองนี้ทำการเล่าออกมากลับบดบังซ่อนเร้นสาเหตุ ปมความขัดแย้งทั้งหมดมวลที่ก่อให้เกิดความรู้สึกนานาภายในใจของมุสิกออกเสียจากนวนิยายจนหมดสิ้น จึงดูราวกับเรื่องราวชีวิตของตัวเอกไร้ชื่อ และมุสิก ผู้ต่างมีชีวิตเป็นของตัวเอง ชีวิตที่เต็มเปี่ยมด้วยอสาระแท้จริง ปราศจากจุดเริ่มต้น และปราศจากจุดจบ แก่นเรื่องของนวนิยายมิได้ดำรงอยู่ในความพยายามที่จะกระทำการใดๆของตัวละครเลย ในทางตรงกันข้ามความไร้สาระของความพยายามที่จะกระทำการหนึ่งๆของทั้งสองตัวละครต่างหาก ที่นวนิยายพยายามสื่อสารออกมาสู่การรับรู้ของผู้อ่านแทบตลอดทั้งเรื่อง ดังเช่น ความพยายามที่จะตามหาตู้พินบอลรุ่นยานอวกาศของตัวเอกไร้ชื่อ ซึ่งจู่ๆก็ลอยเข้ามาปรากฏเด่นชัดอยู่ในหัวสมองของเขาเอง ปราศจากสาเหตุรองรับ และความพยายามของมุสิกที่หมดเวลาในแต่ละวันไปด้วยความคิดว่า จะบอกเจออย่างไรว่าเขาจะเดินทางออกจากเมืองแล้ว

ใน *คาฟกา วิฬาร นาคาตะ* นวนิยายเล่าเรื่องโดยเสียงเล่าจากมุมมองของตัวเอกแรก คาฟกา ทามูระ และใช้เสียงเล่าซึ่งไม่ปรากฏในฐานะตัวละครภายในนวนิยายเพื่อเล่าเรื่องของตัวเอกที่สอง นาคาตะ ซึ่งเป็นตัวละครอีกตัวหนึ่งที่ดำเนินชีวิตภายในเรื่องเล่าคู่ขนานของนวนิยายเรื่องนี้ เพื่อรับบทบาทเป็นผู้ช่วยเหลือ คาฟกา ทามูระ กระทำสิ่งที่เป็นความปรารถนาจากจิตใต้สำนึกของตัวเอกแรก ให้กลายเป็นความจริงได้โดยการที่นาคาตะก้าวข้ามความสมเหตุสมผลในเชิงตรรกะ เมื่อพิจารณามุมมองการเล่าเรื่องราวชีวิตของนาคาตะ จะพบว่ามีลักษณะทำให้ความเป็นภววิสัยกลายเป็นอัตวิสัยอย่างยิ่งยวด ดังเช่น การที่นวนิยายเริ่มเปิดฉากเรื่องราวชีวิตของนาคาตะในช่วงวัยเด็ก ผ่านบันทึกเหตุการณ์บนเนินถ้วยข้าว ที่ซึ่งเก็บรวบรวมได้จากคำให้การของตัวละครจำนวนหลายตัว หลายมุมมอง มิหนำซ้ำยังมีการปรากฏของผู้สอบปากคำและบันทึกคำให้การโดยใส่ความเห็นของตนเองเพิ่มเติมลงไปผสมอยู่ในรายงานเสียด้วย ส่งผลให้เหตุการณ์พิสดารที่เคยเกิดกับนาคาตะวัยเด็กนั้น มีความห่างไกลจากความน่าเชื่อถือทั้งระยะห่างในเชิงเวลา ระยะห่างเชิงพื้นที่ และระยะห่างเชิงทัศนคติทั้งสิ้น ครั้นเมื่อเรื่องเล่าฝั่งนี้กระโดดข้ามมาถึงเรื่องราวชีวิตของนาคาตะที่ย่างสู่วัยชราเสียแล้ว เสียงเล่าที่แสดงออกมาก็คล้ายกับว่ากำลังจับตามองพฤติกรรมและคำพูดที่ตัวละครได้แสดงออกมาเพียงเท่านั้น โดยปราศจากการมองทะลุเข้าไปภายในความรู้สึกนึกคิดของนาคาตะ ทุกการกระทำที่นาคาตะทำคล้ายว่าจะมีแรงจูงใจ แต่ทว่านาคาตะเองก็รู้เพียงแค่ว่าเขาต้องทำ ต้องฆ่า จอห์นนี วอล์คเกอร์ ต้องเดินทางออกจากเขตนากาโนะ ต้องข้ามสะพานไปยังเกาะชิโกกุ และเมื่อไปถึงก็จะรู้ภารกิจที่เขาจะต้องกระทำต่อๆไปตามลำดับได้เอง อาจกล่าวได้ว่า นาคาตะแทบไม่รู้ถึงความรู้ในหัวสมองของเขาเองเสียด้วยซ้ำว่าเขารู้ได้อย่างไร ในขณะที่ผู้อ่านนวนิยายกลับต้องหวนมายังเสียงเล่าและมุมมองของตัวเอกแรก คาฟกา ทามูระ เพื่อการอ่านแรงจูงใจของนาคาตะ โดยยึดแรงจูงใจของ คาฟกา ทามูระ เป็นสาเหตุอธิบายเสียมากกว่า การที่นวนิยายแยกเรื่องราวชีวิตของสองตัวละครนี้ออกเป็นสองเรื่องเล่าด้วยเสียงเล่าและมุมมองแตกต่างกัน เพื่อดึงตัวละครทั้งสองเข้ามาอธิบายซึ่งกันและกัน ทำให้เกิดเป็นเอกภาพของนวนิยายที่บ่ายหน้าออกเดินบนทางคนละเส้น แม้ว่าจะเป็นเส้นทางที่มีหน้าตาใกล้เคียงกันมากเสมือนย่ำไปบนรอยทางเดียวกันก็ตามที

ใน *ราตรีมหัศจรรย์* นวนิยายเพียงเรื่องเดียวของมูราคามิที่เดินเรื่องโดยตัวเอกเพศหญิง มารินิ อาซาอิ นำเสนอผ่านมุมมองของผู้เล่าเรื่องที่ไม่ปรากฏตัวในฐานะตัวละครภายในเรื่อง เรียกแทนตัวเอกด้วยสรรพนามบุรุษที่ 3 “เธอ” ผสมผสานกับเสียงเล่าจากตัวละครภายในเรื่อง ทว่าตัวละครนี้กลับเป็นกล้องถ่ายภาพที่มีจิตสำนึก มีความคิดเป็นของตัวเอง ทั้งยังเปิดโอกาสให้ผู้อ่าน

เข้าสวมรอยเป็นกล้อง ซึ่งมีบทบาทจับตามอง เอริ อาซาอิ พี่สาวผู้หลับใหลของมาริเสียด้วย ยิ่งไปกว่านั้น เมื่อผู้อ่านได้อ่านนวนิยายจากสองมุมมองรวมเข้าด้วยกันก็จะพบว่า แท้จริงแล้วผู้เล่าเรื่องในฝั่งของ มาริ อาซาอิ นั้นก็คือ กล้องถ่ายภาพ - ตัวละครจากฝั่งของ เอริ อาซาอิ ที่ไปแอบซุ่มซ่อนตัวอยู่ในเรื่องราวชีวิตของ มาริ อาซาอิ ด้วยนั่นเอง การที่ *ราตรีมหัศจรรย์* เดินเรื่องคล้ายคลึงกับรูปแบบการตัดสลับเหตุการณ์ที่เกิดในช่วงเวลาเดียวกันของภาพยนตร์ มองไปยังหลากหลายมุมนี้ส่งผลให้ความเป็นเอกภาพของนวนิยายถูกควบคุมด้วยอัตวิสัยของผู้ที่มองอยู่เบื้องหลังกล้องถ่ายภาพ หรือก็คือผู้อ่าน ที่จำเป็นจะต้องอ่านความเชื่อมโยงของเรื่องราวหลายแง่มุมเข้าด้วยกันโดยการปล่อยให้กล้องถ่ายภาพที่นวนิยายใช้ ซึ่งมีมูราคามิเป็นผู้บังคับกล้องถ่ายภาพนี้ปรับเปลี่ยนมุมมองไปตามอำเภอใจเพื่อการชี้นำผู้อ่าน ในแง่นี้ระยะห่างเชิงระยะเวลาของผู้เล่าเรื่องและเหตุการณ์ที่เกิดจึงดำเนินควบคู่ไปพร้อมกัน หรือจะกล่าวว่า หากผู้เล่าไม่ได้ทำการมองอยู่เหตุการณ์จะไม่เกิดก็ย่อมได้ ระยะห่างเชิงพื้นที่ก็เช่นเดียวกัน กล้องถ่ายภาพได้ทำให้ระยะห่างนี้ไม่หลงเหลืออีกต่อไป ทั้งยังดำรงบทบาทเป็นผู้จูงใจทัศนคติของผู้อ่านที่รับบทบาทอ่านเรื่องเล่ากระทั่งว่าระยะห่างเชิงทัศนคติได้ลดหดรูปไปเสียแล้ว

<table>
<tr><th>เรื่อง</th><th>เรื่องชีวิตของ ตัวเอก</th><th>เรื่องชีวิตของตัวละครอื่น</th><th>ผลของการผสานมุมมอง</th></tr>
<tr><td>พินบอล,1973</td><td>ตัวเอกเล่าความรู้สึกนึกคิดของตนเอง</td><td>สายตาพระเจ้าบอกเล่าความรู้สึกนึกคิดของมุสิก</td><td>อำพรางสาเหตุของความรู้สึกนึกคิดจากผู้อ่าน</td></tr>
<tr><td rowspan="3">คาฟกา วิฬาร นาคาตะ</td><td rowspan="3">ตัวเอก (คาฟกา ทามูระ) เล่าความรู้สึกนึกคิดของตนเอง</td><td>สายตาคนนอกมองอดีตของนาคาตะอย่างเป็นอัตวิสัย</td><td>ข้อเท็จจริงเกี่ยวกับนาคาตะสูญหาย</td></tr>
<tr><td rowspan="2">สายตาคนนอกรายงานพฤติกรรมและคำพูดของนาคาตะ</td><td>นาคาตะไม่รู้กระทั่งความรู้สึกนึกคิดของตนเอง</td></tr>
<tr><td>ความรู้สึกนึกคิดของนาคาตะถูกอ่านเชื่อมจากความรู้สึกนึกคิดของตัวเอก</td></tr>
<tr><td>ราตรีมหัศจรรย์</td><td>กล้องที่มีชีวิตจับภาพตัวเอก(หญิง)</td><td>กล้องที่มีชีวิตจับภาพเอริ อาซาอิ</td><td>ผู้อ่านสวมรอยเป็นกล้องตามเกาะติดหลากหลายเหตุการณ์ของหลายตัวละครในต่างสถานที่ในเวลาเดียวกัน</td></tr>
</table>

ตารางที่ 11 เรื่องเล่าผสานมุมมอง

1.5.3 ตัวเอกหยิบยืมเรื่องเล่าจากตัวละครอื่นมาเล่าเรื่องชีวิตตนเอง

การเล่าเรื่องของตัวเอกด้วยการสวมมุมมองจากตัวละครอื่นๆ เป็นกลวิธีที่นวนิยายของมูราคามิได้ขับเน้นความเป็นปัจเจกของตัวเอกขึ้นให้เด่นชัด เข้มข้น มีอำนาจเต็มในการวิพากษ์วิจารณ์ตัวละครอื่นๆ ทั้งหมดภายในเรื่อง ยกเว้นเพียงบุคคลเดียว ก็คือ ตัวของเขาเอง เนื่องจากว่าตัวละครที่ตัวเอกรู้จักน้อยที่สุดในเรื่องคือ ตัวตนแท้จริงของตัวเอง การที่ตัวเอกเพียรพยายามจะเล่าเรื่องอันเป็นเรื่องราวชีวิตของตัวละครอื่นๆ ก็เนื่องมาจากว่าเขาสามารถจินตนาการถึงภาพสมบูรณ์ในชีวิตของคนอื่นได้ว่า มีความตายตัว สามารถสรุปรวบย่อได้ แต่เมื่อตัวเอกต้องทำการเล่าเรื่องชีวิตของตนเอง เขากลับพบว่ามันเป็นส่วนที่เติมไม่เต็ม หลายต่อหลายช่วงตอนดำเนินเรื่องของนวนิยาย ตัวเอกมักจะต้องตั้งคำถามว่าตนเอง ควรจะทำอย่างไรต่อไป และรอคอยให้คำสั่งว่า ต้องทำอย่างไรต่อ เป็นฝ่ายเดินทางมาถึงตัวเขาเสียเอง อันสะท้อนให้เห็นถึงตัวตนของตัวเอกที่ค่อนข้างเลือนจาง ปราศจากความเข้มข้น แตกต่างจากนวนิยายอัตนิยาย (I-novel) ที่เล่าเรื่องโดยผ่านเสียงเล่าและมุมมองของตัวเอกคล้ายคลึงกัน แต่ตัวเอกจะมีอำนาจตัดสินใจเกี่ยวกับการกระทำของตนเองเพื่อให้เหตุการณ์เปลี่ยนแปลงไปอย่างเต็มที่ ขณะที่ตัวเอกในนวนิยายของมูราคามินี้ มักกระทำการต่างๆ เสมือนว่าเขาเพียงแต่ปล่อยตัวให้ไหลไปเรื่อยๆสุดแต่การชักนำของตัวละครอื่นๆ และทำหน้าที่เป็นผู้รับฟังเรื่องเล่า แล้วนำมาสร้างเป็นเรื่องเล่าใหม่อีกที เพื่อการอ่านตัวตนของตัวเองออกมาจากเรื่องเหล่านั้น

ก. การหยิบยืมเรื่องเล่าระหว่างสองฝั่งโลกคู่ขนาน

ใน *แดนฝันปลายขอบฟ้า* นวนิยายได้แบ่งแยกออกเป็น 2 เรื่องเล่า ซึ่งเดินเรื่องอย่างเป็นปัจจุบันขณะ สลับบทคู่ - บทคี่กันไป โดยปราศจากการกำกับลำดับเวลาก่อน – หลัง แต่นวนิยายก็เปิดช่องให้ผู้อ่านสามารถตีความได้ว่าเรื่องเล่าในบทคี่ ซึ่งเป็นเรื่องอิงแนววิทยาศาสตร์ ไซเบอร์พังค์ ของตัวเอกไร้ชื่อ แคลคิวเท็ก ในสังกัดองค์กรเอกชนกึ่งรัฐ ซิสเต็ม ผู้ผ่านการผ่าตัดดัดแปลงสมองเพื่อเปิดระบบการทำงานเข้า/ถอดรหัส และสับคละข้อมูล สำหรับใช้ในธุรกิจเก็บรักษาข้อมูลลับสุดยอดให้รอดพ้นจากการโจรกรรมข้อมูลขององค์กรฝ่ายตรงข้ามอย่าง แฟกตอรี ที่พร้อมจะส่งกลุ่มเซมิโอเท็กมาประชิดล้วงข้อมูลจากแคลคิวเท็กได้ทุกเมื่อ ภายใต้โลกที่อำนาจเงินมีอิทธิพลสูงสุด น่าจะเป็นช่วงตอนก่อนที่เรื่องเล่าอีกเรื่องหนึ่งของนวนิยายจะเกิดขึ้นตามมา ส่วนเรื่องเล่าของบทคู่ เดินเรื่องด้วยตัวเอกไร้ชื่อ นักอ่านความฝันเก่า จากกะโหลกของสัตว์เขาเดียว ดำรงชีพอยู่ภายในกำแพงสูงของมหานคร ดินแดนประหลาดที่ซึ่งชาวเมืองจะต้องถูกนายทวารตัดแยกเงาออก

จากร่าง รอคอยวันที่เงาจะอ่อนแรงตายดับไปพร้อมกับจิตของชาวเมือง เพื่อว่าชาวเมืองจะได้เป็นชาวเมืองของมหานครได้อย่างเต็มตัว ไม่ต้องถูกเนรเทศไปอยู่ในดงไม้

เรื่องราวชีวิตของตัวเอกไร้ชื่อทั้งสอง ดำเนินอยู่สองฟากฝั่งของนวนิยาย ดูราวกับเป็นโลกคู่ขนาน โลกใบหนึ่งดำเนินไปในอนาคตไกลสุดกู่ วิถีชีวิตหดลดรูปเหลือเพียงแต่คลังสารสนเทศเปี่ยมระบบเกินธรรมดา อีกโลกกลับย้อนอดีตไปไกลโพ้นกระทั่งใกล้ชิดกับตำนานของสัตว์ขนทองมีเขาผุดขึ้นกลางหน้าผาก วิถีชีวิตเรียบง่ายเป็นระเบียบเกินธรรมดาเช่นกัน ตัวเอกไร้ชื่อเจ้าของโลกทั้งสองใบไม่น่าจะเกี่ยวพันกัน แต่เรื่องเล่าต่างเรื่องที่เล่าโดยตัวเอกสองตัวกลับมีหน่วยย่อยที่คล้ายคลึงกันประกอบอยู่เป็นจำนวนมาก ไม่ว่าจะเป็นกะโหลกสัตว์เขาเดียวที่เก็บกักความฝันเก่าซึ่งบังเอิญไปพ้องต้องกันกับของฝากที่ระลึกจาก พ่อเฒ่า ผู้เชี่ยวชาญด้านวิวัฒนาการเสียงของสัตว์เลี้ยงลูกด้วยนม เคยมอบให้แก่ตัวเอกในเรื่องเล่าแรก ผู้ปฏิบัติภารกิจเข้ารหัสข้อมูลเสร็จสิ้นติดมือกลับมายังที่พัก และกลายมาเป็นสิ่งที่ชักนำให้เขาได้รู้จักกับบรรณารักษ์สาว ผู้ช่วยไขปริศนาให้ว่ากระโหลกสัตว์เขาเดียวนี้ ที่แท้แล้วก็คือกะโหลกของยูนิคอร์น สัตว์ในตำนานยุคเก่าก่อนยูนิคอร์นหรือสัตว์เขาเดียว กลายมาเป็นสัตว์พาหนะบรรทุกเศษเสี้ยวจิตของชาวเมืองที่ยังค้างเติ่งอยู่ภายในมหานคร ขนออกมาทิ้งนอกกำแพงเมืองทุกค่ำคืนยามตะวันลับ หากรุ่งเช้าของฤดูหนาวเยือกวันใดมียูนิคอร์นจบชีวิตลง นายทวารจะทำการบั่นศีรษะกระเด็นหลุดจากลำตัว ขูดลอกเนื้อหุ้มจนเหลือแต่กะโหลก นำไปมอบให้ผู้ช่วยสาวของตัวเอกผู้รับหน้าที่อ่านความฝันเก่าออกจากกะโหลก ทำหน้าที่เก็บรักษาดูแลไว้ภายในหอสมุดของมหานคร อันเป็นหลักฐานการปรากฏของหน่วยย่อยในเรื่องเล่าแรกที่ทะลุเข้ามามีบทบาทอยู่ในเรื่องเล่าเรื่องที่สอง นอกจากนี้ในเรื่องเล่าแรก ตัวเอก แคลคิวเท็ก ยังเคยได้รับฟังเรื่องเล่าเกี่ยวกับ อิงกลิง ซึ่งเป็นสัตว์ร้ายชนิดหนึ่งอาศัยอยู่ใต้ดินจากตัวละคร ยัยหนู แม้ว่าตัวเอกจะไม่เคยเห็นอิงกลิงตัวเป็นๆมาก่อน แต่เขาก็บังเกิดรู้สึกหวาดกลัวอิงกลิงจับใจเมื่อได้ยินเรื่องเล่าของยัยหนู ครั้นเมื่อเรื่องเล่าที่สอง ตัวเอก นักอ่านความฝันเก่า เดินทางล่วงเข้าสู่มหานครแล้ว อิงกลิงจากเรื่องเล่าแรกยังมีลักษณะใกล้เคียงกับ คนในดงไม้ ตามที่ ผู้การฯ เพื่อนร่วมหอพักของตัวเอกเล่าให้ฟังอีกด้วย เนื่องจากเป็นกลุ่มคนที่สร้างความหวาดหวั่นให้กับผู้คนที่ไม่เคยได้พบเห็นได้มาก แน่นอนว่าตัวเอกไม่เคยเจอคนในดงไม้ตัวเป็นๆ เนื่องจากนวนิยายไม่ได้กล่าวถึงประสบการณ์พบปะนั้น แต่พื้นที่ในดงไม้ซึ่งเป็นอาณาเขตลึกลับ มีพลังรุนแรงคอยดักทำร้ายชาวเมืองที่พลัดหลงเข้าไปอยู่นี้ ให้ภาพไม่ต่างจากโลกใต้ดินสุดสะพรึงของเหล่าอิงกลิงเช่นกัน

จากการหย่อนหน่วยย่อยที่ปรากฏคล้องกันในเรื่องเล่าสองฝั่งโลกเหล่านี้ นวนิยายได้เดินเรื่องไปสู่การเผยแสดงความเชื่อมโยงในที่สุด เมื่อตอนจบของเรื่องเล่าแรกมาเฉลยว่าตัวเอกผู้เล่าเรื่องได้รับมอบหมายให้สับคละข้อมูลชุดสำคัญภายใต้รหัส “โลกแตกดับ” ซึ่งผลของมันก็นำไปสู่โลกแตกดับของจริงในนวนิยาย ตามที่ตัวเอกได้รับการถ่ายทอดชุดคำอธิบายจากเรื่องเล่าของพ่อเฒ่าอีกชั้นหนึ่ง เขาจึงเกิดมุมมองต่อชุดคำศัพท์นี้ เข้าใจได้ว่าหมายถึงการที่ชุมสายในสมองของเขาเอง จะปรับเปลี่ยนการเชื่อมต่อเสียใหม่ จากที่เคยรับรู้โลกรอบตัวผ่านกลไกของประสาทสัมผัสทางร่างกาย กลไกปกติของสมองมนุษย์ แต่หลังจากถึงกำหนดโลกแตกดับแล้ว สมองของเขาจะเปลี่ยนไปใช้ชุมทางสายใหม่ รับรู้โลกใบใหม่อันเป็นโลกที่เกิดจากภาพวาดในจิตใต้สำนึกของเขาทดแทน แม้จะเพิ่มเติมฝีมือการตัดต่อให้สมบูรณ์เป็นภาพต่อเนื่องด้วยการแทรกแซงของพ่อเฒ่าบ้างก็ตามที ในโลกใบใหม่ หรือก็คือ *มหานคร* ตัวเอกจะได้รับชีวิตอมตะ เพราะมหานครสมบูรณ์พร้อมแล้วทุกอย่าง ชาวมหานครไม่อาจตายดับได้ แต่ก็ไม่อาจมีจิตสำนึกรู้สึกนึกคิดได้เช่นกัน ดังนั้นแล้ว ตัวเอกไร้ชื่อจากเรื่องเล่าสองฝั่งจึงสามารถถูกอ่านเชื่อมเข้าเป็นตัวละครเดียวกันได้ และกลายมาเป็น ผู้เล่าเรื่อง - ผู้กระทำ ไม่ว่าจะโดยการกระทำในโลกเก่าจากเรื่องเล่าแรก หรือการกระทำในโลกใหม่ซึ่งสร้างขึ้นจากการผสานระหว่างเรื่องเล่าของตัวละครอื่นในโลกเก่า บ่มเพาะลงมาเป็นเรื่องเล่าจากจิตใต้สำนึกของตัวเอกเอง เรื่องเล่าที่สองจึงอาจกล่าวได้ว่า เป็นแหล่งรวมของทัศนคติจากหลากหลายตัวละคร ที่หลอมรวมเป็นทัศนคติของตัวเอกผู้เล่าเรื่อง ทำให้ระยะห่างเชิงทัศนคติ (Attitudinal distance) ถูกมองข้ามไปในการเล่าเรื่อง

การเชื่อมสองฟากฝั่งของนวนิยายยังผลให้เกิดความเป็นเอกภาพ พร้อมกันนั้นก็ยังผลักความเป็นเอกภาพของตัวเอกไร้ชื่อให้แตกกระเจิงเป็นสองสายที่ขัดแย้งกันในตัวเอง เมื่อตอนจบของเรื่องเล่าฝั่งแรกกล่าวถึงการรับรู้โลกของตัวเอกว่า ได้หลุดลอยออกจากประสาทสัมผัสทางร่างกาย เหลือเพียงซากร่างที่ยังไม่สิ้นชีวิตถูกเก็บรักษาไว้ในสภาพแช่แข็ง ส่วนการรับรู้ซึ่งเป็นตัวตนที่เข้มข้นจริงจังยิ่งกว่าของเขาเดินทางมาถึงมหานคร โลกในจิตใต้สำนึก ซึ่งนำตัวเอกมาถึงตอนจบที่ เงา ซึ่งทำหน้าที่เก็บรักษาจิตและความทรงจำทั้งหมดของเขา เดินทางหวนกลับสู่โลกเดิมที่จากมาเสียอีก เช่นนี้แล้วตัวเอกไร้ชื่อจึงติดค้างอยู่ในมหานครและมีชีวิตเป็นของตัวเองแบบแหว่งวิ่นในโลกใบใหม่ ขณะที่ชีวิตในโลกเก่าก็ไม่คืนกลับสู่สภาพสมบูรณ์เช่นกัน เอกภาพของตัวเอกจึงแตกออกเป็นสองส่วน

ข. ตัวเอกสวมรอยเข้าในเรื่องเล่าของตัวละครอื่น

ใน *บันทึกนกไขลาน* ตัวเอก โทรุ โอกาดะ เล่าเรื่องชีวิตของตนเองซึ่งดำเนินมาถึงทางตันไม่อาจกระเทาะกำแพงทลายปริศนาอันคลุมเครือข้ามไป เขาติดค้างอยู่ท่ามกลางปัญหาที่ไม่อาจค้นหาสาเหตุอย่างเป็นรูปธรรมได้ว่า เหตุใดคูมิโกะจึงหนีออกจากบ้าน ซ้ำยังส่งพ่อ รวมถึงโนโบรุ วาทายะ พี่ชายที่เธอเกลียดชังเป็นนักหนา มาติดต่อเร่งให้เขาเซ็นใบหย่าคืนอิสรภาพให้แก่เธอด้วย ตัวเอกจึงต้องอาศัยเรื่องเล่าจากตัวละครอื่นๆ ที่มาปรากฏตัวภายในนวนิยายเข้ามาเสริมเติมในส่วนที่มองจากมุมมองของตัวเอกแล้วไม่อาจรับรู้ โทรุ โอกาดะ เริ่มผูกตัวเองเข้ากับเรื่องเล่าของผู้หมวดมามิยะ ชายชราอดีตทหารหน่วยปฏิบัติภารกิจลับในดินแดนพิพาทที่ไซบีเรียก่อนสงครามใหญ่ที่โนมงฮังระหว่างญี่ปุ่นและโซเวียตเปิดฉากขึ้น

ในเรื่องเล่าของมามิยะนั้น เขาเล่าถึงการเห็นเพื่อนร่วมภารกิจอย่าง ยามาโมโตะ พลเรือนที่ดูราวกับเป็นข้าราชการทหารระดับสูงปลอมตัวมาเสียมากกว่า ถูกรีดเค้นให้คลายความลับสำคัญด้วยการทรมาน แล่หนังทั้งเป็นจนกระทั่งสิ้นใจตาย แต่ยามาโมโตะก็ยังคงยึดการเก็บรักษาความลับนั้นไว้เป็นแก่นกลางของชีวิตอย่างเหนียวแน่นจนถึงลมหายใจสุดท้าย มีเพียงแผ่นผิวหนังงามงดของยามาโมโตะเท่านั้นที่ทหารรัสเซียและลิ่วล้อชาวมองโกลแสนป่าเถื่อนจะได้ไป ส่วนตัวของมามิยะเอง เขาถูกถีบให้ตกลงสู่ก้นบ่อน้ำแห้งสุดลึกกลางทะเลทรายเวิ้งว้าง กระดูกแขนขาหักหลายท่อนจนไม่อาจขยับตัว จำต้องนอนนิ่งอยู่ในความมืดที่ห้อมล้อม จะมีก็แต่เพียงช่วงเวลาไม่กี่นาทีของแต่ละวันเท่านั้น ที่แสงสว่างจ้าบาดตาของดวงอาทิตย์จะโผล่มาตรงปากขอบบ่อน้ำแสงแยงเข้าใส่ลูกนัยน์ตาของเขา จากนั้นความมืดพลันฉายเข้าแทนที่อีก มามิยะรู้สึกราวกับว่าแก่นกลางชีวิตของเขาได้ตายดับไปพร้อมกับความมืดหลังแสงสว่างเจิดจ้าเช่นนี้เอง วันแล้ววันเล่า

หากวิเคราะห์เรื่องเล่าของมามิยะก็จะพบได้ว่า ตัวผู้เล่าเรื่องเองไม่เคยทราบถึงจุดมุ่งหมายแท้จริงของภารกิจในครั้งนั้น เพียงแต่ตระหนักว่ามันเป็นช่วงตอนที่สำคัญยิ่งยวดในชีวิตของตนเองจึงอยากเล่าถ่ายทอดให้ โทรุ โอกาดะ รับทราบ อีกทั้งระยะห่างในแง่ของเวลา (Temporal distance) ในเรื่องเล่าของมามิยะนั้นก็ถือได้ว่ามีระยะห่างที่กว้างมาก เป็นการเล่าย้อนอดีตที่ผู้เล่าไม่เคยเข้าใจแจ่มแจ้ง เมื่อดำรงชีวิตเลยไกลจากอดีตล่วงมาสู่บั้นปลายเสียแล้ว เรียกได้ว่านับตั้งแต่มามิยะเล่าเรื่องนี้ให้ โทรุ โอกาดะ รับฟัง ความน่าเชื่อถือของเรื่องก็ไม่มีอยู่แต่แรก ทว่าตัวเอกก็ไม่สนใจประเด็นความน่าเชื่อถือของมันสักนิด เขาเพียงแค่หยิบยืมเอาหน่วยย่อยจากเรื่องเล่าของมามิยะมาผสมรวมกับเรื่องเล่าถึงชีวิตของตนเองเพียงเท่านั้น ภายหลังจากที่ โทรุ โอกาดะ

ฟังเรื่องเล่าของมามิยะจบ และพบว่าคูมิโกะจะไม่กลับเข้าบ้านอีกแล้ว จิตใจของเขาก็หมกมุ่นอยู่แต่กับ “บ่อน้ำแห้ง” ที่พอจะหาได้ในละแวกบ้าน เขาเดินทางข้ามอิฐบลอกหลังบ้านเข้าสู่ตรอกปิดตาย ลักลอบเข้าไปยังอาณาบริเวณสวนหลังบ้านร้างของตระกูลมิยาวากิ ซึ่งมีอีกฉายาหนึ่งว่าบ้านผูกคอตาย จำเพาะว่าเป็นเรื่องเล่าอิงอาถรรพ์คำสาปชั่วร้ายของบ้านหลังนี้อีกเช่นกันทำให้ตัวเอกรู้สึกว่าบ่อน้ำแห้งแห่งนี้จะต้องมีความสลักสำคัญบางประการอยู่ โทรุ โอกาดะ เลือกที่จะปีนไต่ลงไปเสพชมความมืดมิดที่ก้นบ่อน้ำแห้งแต่เพียงลำพัง เมื่อเขาผูกตัวเองเข้ากับเรื่องเล่าของฮนดะ พ่อเฒ่านักทำนายที่พ่อแม่ของคูมิโกะนับถือ ทั้งยังเป็นหนึ่งในอดีตผู้ร่วมภารกิจลับของผู้หมวดมามิยะเสียด้วย เคยให้คำแนะนำแก่ โทรุ โอกาดะ ว่า *เมื่อถึงเวลาก็ควรจะขึ้นที่สูงให้สูงที่สุด หรือถ้าลงลึกก็ต้องลงไปลึกที่สุด* ดังนั้น ตัวเอกจึงลงไปให้ลึกที่สุดที่ก้นบ่อน้ำแห้งและครุ่นคิดอย่างหนักหน่วงถึงแก่นกลางของชีวิตอันโดดเดี่ยวของตัวเขาเอง และแล้วนวนิยายก็ได้เปลี่ยนบ่อน้ำแห้งธรรมดานี้ ให้กลายมาเป็นประตูพา โทรุ โอกาดะ ทะลุผ่านไปยังอีกมิติหนึ่ง ห้องหมายเลข 208 ในโรงแรมแห่งหนึ่งที่มี ครีตา คะโน รอคอยอยู่ เพื่อจะรับฟังเรื่องเล่าอีกเรื่องหนึ่งจากตัวละครนี้ และนำมาผูกเป็นคำอธิบายเรื่องเล่าอันคลุมเครือในชีวิตของเขาเอง ส่งผลให้ระยะห่างเชิงกายภาพ (Spatial distance) ระหว่างปัญหาในชีวิตของตัวเอกที่เกิดขึ้นในบ้านกระโดดข้ามพื้นที่ไปไกลถึงอีกมิติหนึ่งเพื่อจะค้นหาคำอธิบาย โดยตลอดทั้งเรื่อง *บันทึกนกไขลาน* ตัวเอกได้ทำการเล่าเรื่องด้วยการหยิบยืมเรื่องเล่าของตัวละครอื่นๆ อีกเป็นจำนวนมาก เพื่อจะนำพาเรื่องเล่าชีวิตของเขาไปสู่บทสรุปที่ความน่าเชื่อถือถูกกลบจนมิด ด้วยเรื่องเล่าสหบทที่แตกต่างกันเกินกว่าจะรวมเป็นเอกภาพเดียวกันได้นั่นเอง

เรื่อง	**ตัวเอก**	**เรื่องชีวิตของตัวเอก**	**ตัวละครอื่น**
แดนฝันปลายขอบฟ้า	ตัวเอกที่สอง (นักอ่านความฝันเก่า)	ตัวเอกสองตัวหยิบยืมเรื่องเล่าระหว่างสองฝั่งโลกคู่ขนาน	ตัวเอกแรก (แคลคิวเท็ก) + พ่อเฒ่า, ยัยหนู
บันทึกนกไขลาน	โทรุ โอกาดะ	ตัวเอกสวมรอยเข้าในเรื่องเล่าของตัวละครอื่น	ผู้หมวดมามิยะ, ฮนดะ, ครีตา คะโน ฯลฯ

ตารางที่ 12 ตัวเอกเล่าเรื่องชีวิตตนเองจากเรื่องเล่าของตัวละครอื่น

อย่างไรก็ดี นวนิยายของมูราคามิก็ยังคงมีจุดร่วมคือ ความขาดไร้เอกภาพด้วยมุมมองการเล่าเรื่องที่ผู้เขียนนำมาใช้ และระยะห่างที่นวนิยายพยายามจะหดให้แคบเล็กลงหรือกระทั่งทำให้หายสาบสูญไปนั้น กลับยิ่งชี้ให้เห็นถึงความเป็นอัตวิสัยด้านมุมมองการเล่าเรื่องอย่างเด่นชัดขึ้นในสายตาของผู้อ่าน นวนิยายของมูราคามิจึงเป็นแหล่งรวมของแก่นเรื่องที่กระจัดกระจาย ถูกอ่านได้ในหลากหลายรูปแบบ สุดแล้วแต่การอ่านของผู้อ่านว่าจะจัดเรียงองค์ประกอบที่กระจัดกระจายอยู่ภายในเรื่องให้มีความหมายเป็นอย่างไร

1.6 การสวมรอยของตัวละครเข้าสู่เรื่องเล่าไร้เอกภาพ

สืบเนื่องจากการที่เสียงเล่าจากตัวเอกในนวนิยายของมูราคามิมีการสวมรอยเข้าสู่เรื่องเล่าจากมุมมองของตัวละครจำนวนหลากหลาย เพื่อมุ่งหวังผลในการนำเสนอเรื่องอย่างเป็นอัตวิสัยขาดไร้เอกภาพ ในหัวข้อนี้ผู้วิจัยจึงจะแสดงให้เห็นถึงด้านที่กลับกัน คือการที่ตัวละครอื่นได้อาศัยเรื่องเล่าของพวกเขาทะลุแทรกเข้ามาร่วมในเรื่องเล่าชีวิตของตัวเอก ก่อให้เกิดเป็นการสวมรอยในระหว่างตัวละครทั้งหลาย จนกลายเป็นตัวละครเดียวกัน และพร้อมกันกับที่นวนิยายเปิดโอกาสแก่ผู้อ่านได้สวมรอยเข้ามาเป็นผู้จัดระบบระเบียบของเหล่าตัวละครที่ส่อเค้าว่าอาจเป็นตัวละครเดียวกันได้อย่างเป็นอัตวิสัยในระหว่างการพัฒนาโครงเรื่องของนวนิยาย

1.6.1 ตัวละครอื่นกับการคล้อยตามเรื่องเล่าของตัวเอก

ในนวนิยายเรื่อง *คาฟกา วิฬาร นาคาตะ* เมื่อ คาฟกา ทามูระ ได้พบกับมิสซาเอกิวัย 45 ปี ที่ห้องสมุดโคมูระอนุสรณ์ เขาปักใจเชื่อแทบจะในการพบหน้าครั้งแรกเสียด้วยซ้ำว่า เธอผู้นี้เองคือแม่ที่ทอดทิ้งเขาไปตั้งแต่มีอายุเพียงสี่ขวบ มูราคามิเองก็ช่วยเหลือให้ความเชื่อมั่นของ คาฟกา ทามูระ สมจริงสมจังมากขึ้น ด้วยการเปิดเผยเรื่องราวประวัติชีวิตของมิสซาเอกิผ่านการเล่าเรื่องของโอชิมะ ที่เล่าถึงช่วงชีวิตตั้งแต่เกิดจนกระทั่งอายุยี่สิบปีของมิสซาเอกิ เธอผู้ซึ่งรักปักใจอยู่กับลูกชายคนโตของตระกูลโคมูระมาตั้งแต่สมัยประถม ถึงขั้นเขียนเพลง *คาฟกา ออน เดอะ ชอร์* ซึ่งต่อมากลายเป็นเพลงฮิตทำรายได้ให้แก่มิสซาเอกิอย่างมหาศาล ทว่า ชีวิตของมิสซาเอกิมีอันต้องเข้าสู่จุดหักเห เมื่อชายหนุ่มคนรักของเธอถูกเข้าใจผิดว่าพัวพันในกลุ่มปฏิวัตินักศึกษา ได้รับการทรมานจนถึงแก่ชีวิตในวัยเพียงแค่ยี่สิบปี นับแต่นั้นมามิสซาเอกิหายไปจากเรื่องเล่าของโอชิมะนานถึงยี่สิบห้าปีเต็ม

ข่าวลือแพร่มาว่าเธอเข้ารักษาตัวในโรงพยาบาลโรคจิตหลังจากฆ่าตัวตายในป่าลึกบนเขาฟูจิไม่สำเร็จ อีกคนบอกว่าเห็นเธอทำงานในโตเกียวเป็นนักเขียนหรืออะไรสักอย่าง ข่าวลืออีกกระแสยืนยันว่าเธอแต่งงานมีลูก ข่าวลือก็เป็นเพียงแค่ข่าวลือ ไม่มีหลักฐานใดๆ ยืนยัน

…

ฉับพลันทันใด หลังจากเวลาผ่านไปยี่สิบห้าปี มิสซาเอกิเดินทางเข้ามาในทากามัตซึ เหตุผลที่พอจะฟังขึ้นได้ก็เพราะมารดาเสียชีวิต (บิดาเสียชีวิตไปก่อนหน้านี้ห้าปี แต่เธอไม่ได้มาร่วมงาน)

(มูราคามิ, 2549, *คาฟกา วิฬาร นาคาตะ*: 189)

กว่า 25 ปี ที่ประวัติชีวิตของมิสซาเอกิกลายเป็นห้วงว่างเปล่า ย่นระยะลงมาถึงจุดสรุปที่ว่ามิสซาเอกิเดินทางกลับมายังทากามัตซึ บ้านเกิด เข้าทำงานในตำแหน่งหัวหน้าห้องสมุดโคมูระอนุสรณ์ ซึ่งหนุ่มคนรักเคยอาศัยอยู่ในห้องพักแขกติดห้องสมุดมาก่อน ไม่มีใครล่วงรู้ได้ว่าระหว่างนั้นมิสซาเอกิหายไปอยู่ที่ไหนและทำอะไรอยู่ แม้แต่ผู้อ่านที่อ่านตัวละครภายในนวนิยายได้อย่างทะลุปรุโปร่งหมดราบคาบแล้วก็ยังไม่รู้ ดังนั้น คาฟกา ทามูระ จึงฉวยโอกาสจากห้วงความว่างเปล่านี้รินเติมเรื่องเล่าของเขาเองเข้าไป ทำให้มิสซาเอกิกลายมาเป็นแม่ของเขาได้อย่างสมบูรณ์ ผ่านการเผชิญหน้าระหว่างตัวเอกและมิสซาเอกิเพื่อแย่งชิงข้อสรุปของทฤษฎี

มิสซาเอกิวางถ้วยกาแฟลงบนจานรองไม่เบานัก เสียงดังกังวาน เธอมองตรงมาหาผม แต่ก็มองไม่เห็นผม เธอเพ่งจ้องห้วงดำมืดว่างเปล่าที่ไหนสักแห่ง “ฉันรู้จักพ่อของเธอด้วยหรือ?”

ผมสั่นหัว “ผมบอกแล้วว่าเป็นแต่เพียงทฤษฎี”

เธอวางมืออีกข้างทาบทับมือที่วางบนโต๊ะ รอยยิ้มระเรื่อยังประดับริมฝีปาก “ในทฤษฎีของเธอ ฉันก็คงเป็นแม่ของเธอสินะ”

“ใช่ครับ คุณไปอยู่กับพ่อ ตั้งท้อง ผมเกิดมาดูโลก คุณทิ้งพ่อกับผมไปในฤดูร้อนปีที่ผมอายุครบสี่ขวบ”

“นั่นเป็นทฤษฎีของเธอ”

(มูราคามิ, 2549, *คาฟกา วิฬาร นาคาตะ*: 341)

จากบทสนทนาข้างต้นนี้เป็นไปได้ว่าแม้แต่มิสซาเอกิเอง ก็อาจไม่รู้เรื่องราวชีวิตในระหว่าง 25 ปีนั้นของตัวเองด้วยเช่นกัน จึงได้แต่ตั้งคำถามต่อ คาฟกา ทามูระ ว่า *นั่นเป็นทฤษฎีของเธอหรือ?* ถึงหลายต่อหลายครั้งโดยปราศจากการขัดข้องโต้แย้งใด

นวนิยายเรื่อง *บันทึกนกไขลาน* มีปรากฏตัวละครที่คล้อยตามยอมสวมรอยตามบทบาทในเรื่องเล่าซึ่งตัวเอก โทรุ โอกาดะ ปักใจเชื่ออย่างเหนียวแน่นเช่นกัน เมื่อคูมิโกะ ภรรยาได้หายออกจากบ้านไป โทรุ โอกาดะ ได้พบกับผู้หญิงจำนวนสามคนซึ่งล้วนมีความเกี่ยวพันอย่างประหลาดกับคูมิโกะ กล่าวคือ อาจจะเกี่ยว หรือไม่เกี่ยวกันอย่างสิ้นเชิงก็ได้ หญิงคนแรกคือตัวละครที่ปรากฏมาเพียงแต่เสียงผ่านทางโทรศัพท์ เธอพยายามจะชวนตัวเอกเล่นเซกส์โฟนโดยอ้างว่า จะใช้เวลาเพียงแค่สิบนาทีสำหรับให้เธอและตัวเอกได้ทำความเข้าใจซึ่งกันและกัน อีกทั้งข้อมูลที่เธอรู้เกี่ยวพันตัวเอกนั้นก็มีความละเอียดราวกับว่าเธอรู้จักเขาเป็นอย่างดีจริงๆ จะมีก็แต่เพียงตัวเอกที่คิดไม่ออกว่าหญิงผู้นี้เป็นใคร เสียงของเธอแตกต่างจากหญิงทุกคนที่เขาเคยรู้จัก ส่วนหญิงคนที่สองคือ ครีตา คะโน ที่พยายามจะเล่าเรื่องการเปลี่ยนแปลงตัวตนของเธอภายหลังถูกกระทำชำเราทางจิตโดย โนโบรุ วาทายะ ให้ตัวเอกรับฟังนั้น เธอก็ได้ทะลุเข้าไปปรากฏอยู่ในห้อง 208 ของโรงแรม มิติในจินตนาการของ โทรุ โอกาดะ และจำเพาะว่าภายใต้เงื่อนไขห้องมืดสนิทเช่นนี้เองที่ตัวเอกผูกโยงเอาหญิงทั้งสองคนให้กลายมาเป็นตัวตนที่แปลกแยกของคูมิโกะ

> “โอ, จริงหรือ?” เธอตอบรับ นิ่งไปชั่วอึดใจก่อนจะกล่าวต่อเสียงหยอกเย้า “ดังนั้นดิฉันคือ คูมิโกะ นั่นหรือคือตัวดิฉัน?”
>
> นาทีนั้น ผมหลงทิศเลอะเลือน ประหนึ่งว่าทุกอย่างที่ผมทำผิดพลาดคลาดเคลื่อนไปสิ้น ผมเข้ามาในห้องผิด กล่าวผิดเรื่อง บอกกล่าวผิดคน เปลืองเวลาไปโดยเปล่าประโยชน์ ทางเบี่ยงไร้สาระ แต่ผมก็ตั้งเข็มให้ตรง เดินหน้าต่อไปในความมืด ผมยึดความเป็นจริงเป็นหลักอ้างอิง มือกำหมวกไหมพรมบนหัวเข่า
>
> “ใช่ครับ, ผมคิดว่าคุณคือคูมิโกะ เพราะเกร็ดเล็กเกร็ดน้อยจะตกเข้าที่เข้าทาง คุณต่อโทรศัพท์จากห้องนี้ไปคุยกับผม คุณพยายามจะบอกใบ้ความลับอะไรบางอย่างให้ผมได้ทราบ ความลับของคูมิโกะ ความลับที่คูมิโกะในโลกความเป็นจริงทำใจไม่ได้ ไม่กล้าเปิดปากเล่าให้ผมฟัง ดังนั้น คุณเป็นตัวแทน เป็นปากเป็นเสียงแทน ใช้คำพูดเหมือนรหัสลับ”
>
> (มูราคามิ, 2549, *บันทึกนกไขลาน*: 682)

คล้อยหลังจากนั้นตัวละครหญิงที่นั่งคุยกับตัวเองอยู่ในห้องมืด จึงพยายามปรับเปลี่ยนเสียงพูดของเธอให้กลายเป็นเสียงของคูมิโกะ ด้วยว่าสำหรับ โทรุ โอกาดะ แล้วมีเพียง คูมิโกะ เท่านั้นที่เป็นตัวตนจริงเข้มข้นเพียงพอ และเขาก็เริ่มทำการปะติดปะต่อต้นสายปลายเหตุเกี่ยวกับการหายไปจากบ้านของคูมิโกะทั้งหมดเพื่อสรุปเป็นชีวิตของตัวละครหญิงคนนี้

ไม่เพียงเท่านั้น *บันทึกนกไขลาน* ยังสร้างตัวละคร เมย์ คาซาฮาระ เด็กสาวในละแวกบ้านของ โทรุ โอกาดะ ด้วยการมอบชื่อ เมย์ (May) ตามเดือนเกิดของเธอ ที่บังเอิญพ้องว่าเป็นเดือนเกิดของ ครีตา คะโน และของคูมิโกะ ทั้งยังเป็นเดือนที่ โทรุ โอกาดะ แต่งงานกับคูมิโกะอีกด้วย ดังนั้นเมื่อนวนิยายเรื่องนี้ส่งตัวเอกออกไปเดินตามหาแมวในละแวกบ้านตามคำขอร้องของคูมิโกะ สิ่งที่เขาได้พบจึงไม่ใช่แมว แต่กลายเป็น เมย์ คาซาฮาระ ที่พยายามจะบอกกับตัวเอกว่าตรงจุดที่เธอนอนอาบแดดอยู่นี้ เป็นทางหลวงแมว ทุกๆวันจะมีแมวหลายตัวเดินตัดผ่าน ขอให้เขารอเฝ้าอยู่กับเธอ แต่จนแล้วจนรอดทุกครั้งที่ โทรุ โอกาดะ นั่งอยู่ที่ทางหลวงแมว เขากลับไม่เคยเห็นแมวแม้แต่สักตัวเดียว และยังไม่เคยเห็นใครอื่นใดเว้นเสียแต่ เมย์ คาซาฮาระ อีกด้วย อย่างไรก็ดี เมื่อตัวเอกเริ่มเล่าเรื่องเกี่ยวกับคูมิโกะที่หายออกจากบ้านให้เด็กสาวฟัง เธอก็เริ่มนำตัวเองเข้าไปเกี่ยวพันในเรื่องราวชีวิตของเขาทีละน้อย จนกระทั่งวันที่ตัวเอกเข้าไปพบกับตัวละครหญิงในห้อง 208 มืดสนิทเพื่อยืนยันว่าเธอคือคูมิโกะนั้น ก็พ้องต้องกันกับวาระที่นวนิยายนำเอาจดหมายที่ เมย์ คาซาฮาระ เขียนถึงเหตุการณ์ประหลาดในคืนนั้นของเธอมาเปิดเผย เด็กสาวตื่นขึ้นมากลางดึก เปลื้องเสื้อผ้าออกและยื่นส่วนต่างๆของร่างกายไปอังแสงจันทร์ แล้วพลันความรู้สึกสะเทือนใจก็เข้ารุมเร้าเธออย่างหนักถึงกับต้องร้องไห้โฮออกมาโดยไม่มีปี่มีขลุ่ย เธอคิดหาสาเหตุของการร้องไห้ครั้งนั้นไม่เจอ แต่แม้นว่าเธอจะหยุดร้องไห้ได้แล้ว เด็กสาวกลับพบว่า เงา ของเธอที่กลายเป็นเงาของสตรีเจริญเต็มวัยไปเสียแล้วนั้นยังคงไม่หยุดร้องไห้ คล้ายกับว่าสาเหตุของการร้องไห้นี้เป็นสาเหตุของ เงา หญิงผู้นั้นที่ใกล้เคียงกับคูมิโกะ มากเสียยิ่งกว่าเงาของเด็กสาวเสียอีก

> …ไม่เลย, ไม่เหมือนเงาสามัญทั่วไป ไม่ละม้ายคล้ายคลึงกันเลย เงาพวกนี้จะมาจากโลกอื่น ไกลแสนไกล เดินทางมาเพื่อหัวใจของเราโดยเฉพาะ อาจจะไม่ใช่ก็เป็นได้ หนูเพิ่งสังเกตว่าน้ำตาของเงาของหนูเป็นของจริง ส่วนน้ำตาที่ไหลอาบแก้มหนูเป็นแต่เพียงเงา คุณนึกภาพไม่ออกเลยสินะ หนูมั่นใจ, มิสเตอร์นกไขลาน เมื่อใดก็ตามที่สาวอายุสิบเจ็ดเปลือยกายร่ำไห้กลางแสงจันทร์ อะไรก็เกิดขึ้นได้ทั้งนั้น นั่นเรื่องจริง
>
> (มูราคามิ, 2549, *บันทึกนกไขลาน*: 705)

1.6.2 การสวมรอยเข้าสู่บทบาทผู้หลบหนี - ผู้ตามล่า

ก. ตัวเอกสวมรอยเข้าสู่บทบาทผู้ถูกตามล่า

ใน *คาฟกา วิฬาร นาคาตะ* บทบาทของผู้ถูกตามล่าสวมรอยมาในมาดของตัวเอก ผู้แนะนำตนเองในนวนิยายว่าเขาชื่อ คาฟกา ทามูระ เพื่อปิดบังชื่อจริงซึ่งไม่อาจจะพกติดตัวไปด้วยได้ในการหนีออกจากบ้าน นวนิยายปล่อยให้ คาฟกา ทามูระ เป็นผู้เกริ่นเข้าเรื่องด้วยการเล่าขยายความเกี่ยวกับแผนการการกลายบทบาทจากเด็กกำพร้า ถูกแม่และพี่สาวทอดทิ้ง ขาดแคลนความรักความอบอุ่นจากพ่อแม่ มาเป็นบทบาทของวัยรุ่นหนุ่มอายุ 15 ปี หนีออกจากบ้าน คาฟกา ทามูระ วางแผนอย่างละเอียดรอบคอบ เพื่อการนี้เขาตระเตรียมร่างกายและกล้ามเนื้อของตนเองให้แข็งแกร่งด้วยการออกกำลังกายอย่างเป็นจริงเป็นจังมาล่วงหน้านานถึงสามปี เขาได้เปรียบเรื่องส่วนสูงอยู่แล้ว หากมีร่างกายกำยำเพิ่มขึ้นมาด้วยอีกอย่าง ก็จะทำให้เขาดูคล้ายนักศึกษามหาวิทยาลัยได้ไม่ยาก พอจะพรางตัวจากสารวัตรนักเรียนรวมถึงตำรวจที่อาจจะได้รับการติดต่อจากพ่อของเขา ให้ตามล่าจับตัวเด็กหนีออกจากบ้านกลับคืนสู่บ้านได้โดยสะดวก

> ต้องเลือกเฉพาะสิ่งของจำเป็น ผมเตือนตนเอง การเลือกเสื้อผ้าเป็นงานยากที่สุด ผมจำเป็นต้องมีสเวตเตอร์สองสามตัว ชั้นในอีกสอง แล้วเสื้อเชิ้ตกับกางเกงขายาวเล่า? ถุงมือ แผ่นปิดหู กางเกงขาสั้น แล้วก็เสื้อโค้ต? คิดไปเถิด รายการยาวเหยียดไม่รู้จบ เรื่องเดียวที่ผมมั่นใจได้ ผมจะไม่มีวันเดินท่อมๆในเมืองประหลาด แบกเป้มหึมาบนหลัง *เฮ้ ทุกคน มาดูนี่ซี เด็กหนีออกจากบ้าน!* หอบข้าวของพะรุงพะรัง ใครจะสักคนจะเบิกตามองสังเกตเห็น หายใจได้อีกไม่กี่ครั้ง ตำรวจลากคอส่งตรงกลับบ้าน
>
> (มูราคามิ, 2549, *คาฟกา วิฬาร นาคาตะ*: 16)

คาฟกา ทามูระ วางแผนสำหรับการเอาชีวิตรอดด้วยตัวเองลำพังจนพอใจแล้ว แต่เมื่อก้าวขาออกจากบ้าน เขาวิตกตลอดเวลาว่า พ่ออาจจะรู้ว่าเขาหนีออกจากบ้านและจากนั้นตำรวจจะตามหาตัวเขาเจอในที่สุด ทว่า ไม่เคยมีเหตุการณ์เช่นที่เขาวิตกเกิดขึ้น พ่อของคาฟกา ทามูระ ไม่มีปฏิกิริยาใดเปิดเผยออกมาในนวนิยายต่อกรณีการหายตัวไปจากบ้านของลูกชายสักนิด ดังนั้นแล้วผู้ที่ตามไล่หลัง คาฟกา ทามูระ ในระหว่างที่เขาหนีออกจากบ้านจึงไม่ใช่พ่อของเขา หากเป็นคำสาปแช่งชั่วร้ายของพ่อที่ฝังลึกเป็นชะตากรรมในตัวของ คาฟกา ทามูระ เองเสียมากกว่า มูราคามิได้นำเอา “ปมอีดิปุส” เข้ามาใช้เป็นเรื่องเล่า คำสาปแช่งของพ่อ ซึ่งประทับตราชีวิตของ

ตัวเอกเอาไว้ ทั้งยังกลายสภาพมาเป็นโครงเรื่องที่เข้าครอบครองวิถีความคิดและชีวิตที่ดำเนินไปของตัวเอกโดยตลอดทั้งนวนิยายด้วย กล่าวคือ คำสาปแช่งนั้นปรามาส คาฟกา ทามูระ เอาไว้ว่าวันหนึ่งเขาจะฆ่าพ่อ สมสู่กับแม่ แถมนวนิยายยังช่วยเสริมเพิ่มพี่สาวให้มาเป็นเหยื่อของการสมสู่ของตัวเอกด้วยอีกหนึ่ง แน่นอนว่าตัวเอกหวาดกลัวคำสาปแช่งเลวทรามเช่นนี้จะกลายมาเป็นความจริงนักหนา แต่ยิ่งเขาเกลียดชังมัน เขายิ่งเกลียดคนที่ประทับตรามันลงบนชะตากรรมของเขามากกว่า คาฟกา ทามูระ จึงเกลียดชังพ่อของเขา ผู้ซึ่งบัดนี้หาใช่ตัวละครอีกตัวหนึ่งซึ่งอยู่แยกเป็นเอกเทศจากตัวเอกภายหลังหนีออกจากบ้านแล้วไม่ ด้วยว่าเลือดของพ่อยังไหลเวียนอยู่ในกายของคาฟกา ทามูระ เป็นเลือดเนื้อของเขาเอง พ่อกระโดดเกาะหลังตามไล่ล่าผู้ถูกตามล่าอย่าง คาฟกา ทามูระ ในระยะยิ่งกว่าเผาขนเสียอีก

> ผมจ้องหน้าตัวเองในกระจกเงา ยีนที่ผมได้จากพ่อจากแม่ ใช่ว่าผมจะจำหน้าแม่ได้ หล่อหลอมใบหน้านี้ ผมฝึกอย่างหนักไม่ปล่อยให้ตาฉายเรื่องราวความคิดในใจ ไม่ปล่อยให้ความรู้สึกผุดมาปรากฏบนใบหน้า ออกกำลังกายจนได้มัดกล้ามแกร่ง แต่ผมไม่มีทางใดดัดเปลี่ยนเค้าหน้าตนเองได้ ผมได้คิ้วหนาเรียวยาว มีร่องหยักกึ่งกลางระหว่างหัวคิ้วจากพ่อ ผมจะฆ่าพ่อเสียก็ได้ถ้าผมต้องการ ผมแข็งแรงพอ ผมล้างความทรงจำเรื่องแม่จากสมองได้ แต่ผมไม่มีวันลบดีเอ็นเอที่พ่อกับแม่ส่งผ่านมาให้ผม หากผมต้องการล้างให้สิ้น มีหนทางเดียวคือ กำจัดสิ่งที่เป็นตัวผม
>
> (มูราคามิ, 2549, *คาฟกา วิฬาร นาคาตะ*: 19)

การที่นวนิยายผูกเรื่องเช่นนี้ขึ้นมาให้เป็นห้วงความคิดและรู้สึกของตัวเอก ทำให้บทบาทผู้ตามล่าซึ่งไม่ใช่ พ่อของ คาฟกา ทามูระ กลายมาเป็นพ่อของ คาฟกา ทามูระ ในความหมายที่ไม่เทียบเท่ากันขึ้น เปิดช่องไปสู่เรื่องเล่าอีกเรื่องหนึ่งจากโครงเรื่องคู่ขนานของตัวเอก นาคาตะ ชายชราผู้อ่านไม่ออก เขียนไม่ได้ ผู้ลงมือฆาตกรรม จอห์นนี วอล์คเกอร์ และส่งผลให้หนังสือพิมพ์ฉบับที่ตีพิมพ์ข่าวการตายของนายทามูระ ส่งไล่ตามข้ามฝั่งโครงเรื่องมาสู่การรับรู้ของ คาฟกา ทามูระ ขณะหลบซ่อนตัวอยู่ในชิโกกุจนได้ ทันทีที่เห็นข่าว เขาก็ตระหนักว่าตนเองได้ส่งแรงอาฆาตในจิตใต้สำนึกออกไปสวมอยู่ในร่างของนาคาตะ ทำการฆาตกรรมพ่อในเชิงอุปมาเสียเองแล้ว คาฟกา ทามูระ ซึ่งบัดนี้ครอบครองเลือดของพ่อไว้ในตัว ย่อมมีอำนาจเต็มในการสรุปเรื่องเล่าการฆาตกรรมพ่อในเชิงอุปมาให้เป็นจริง ขณะเดียวกันการสวมรอยของเขาก็ผนวกรวมเข้ามาเป็นส่วนสำคัญในเรื่องเล่าคำสาปแช่งที่พ่อของเขากำหนดขึ้นก่อนด้วย อย่างไรก็ดี นวนิยายจัดฉากการ

สนทนาระหว่างตัวเอกกับ โอชิมะ บรรณารักษ์สองเพศซึ่งรับบทบาทเป็นเพื่อนผู้ช่วยเหลือตัวเอกในสภาวะขาดไร้ตัวละครอื่นให้พึ่งได้ชั่วคราว เพื่อให้ คาฟกา ทามูระ สามารถสถาปนาเรื่องเล่าส่วนตัว หรือที่นวนิยายใช้คำว่า *ทฤษฎี* ซึ่งไม่อาจพิสูจน์ผิดได้ในกรณีการลงมือฆาตกรรมตัวละครอีกตัวหนึ่งผ่านความฝัน

> “อาจเป็นไปได้ที่ผมฆ่าเขาผ่านความฝัน” ผมกล่าว “อาจเป็นไปได้ที่ผมเดินทางผ่านวงจรความฝันหรืออะไรสักอย่าง เดินทางไปถึงที่นั่นและฆ่าเขาด้วยมือของผมเอง”
>
> “ความเห็นในอกอาจดูคล้ายความจริง แต่รับรองได้ว่าไม่มีใครมากล่าวโทษให้แบกรับความผิดเชิงกวีแน่นอน แน่นอนที่สุด ไม่ใช่ตำรวจแน่ๆ...ไม่มีใครอยู่สองที่ในเวลาเดียวกันได้ สัจธรรมทางวิทยาศาสตร์ ไอน์สไตน์กับผองเพื่อนยืนยันไว้แล้ว และแน่นอนกฎหมายยอมรับหลักการเหล่านั้น”
>
> (มูราคามิ, 2549, *คาฟกา วิฬาร นาคาตะ*: 239)

โอชิมะแสดงความเห็นขัดแย้ง ทักท้วงข้อสรุปของ คาฟกา ทามูระ อย่างไม่ต้องสงสัย เรื่องราวเหลือเชื่อเกินกว่าจะเกิดขึ้นจริงได้จนเกินไป ตามทฤษฎีของโอชิมะแล้ว ทฤษฎีของตัวเองไม่สามารถพิสูจน์ได้ว่าเกิดขึ้นจริงในทุกกรณี ทว่า ตัวเอกยังคงเถียงหัวชนฝาไม่ยอมรับคำทัดทาน และนวนิยายก็เล่นตลกอย่างร้ายกาจด้วยการให้ คาฟกา ทามูระ หวนกลับไปหาเรื่องเล่าของพ่อที่เขาเกลียดชังนักหนา เพื่อจะทำให้ทฤษฎีว่าเขาเองลงมือฆ่าพ่อสมจริงตามคำสาปแช่งของพ่อแล้ว เขายังต้องพึ่งคำอธิบายของพ่ออีกต่างหาก

> “แต่พ่อเคยบอกผมว่า หากไม่มีหลักฐานหักล้างทฤษฎี วิทยาศาสตร์จะไม่มีทางก้าวหน้าได้เลย ทฤษฎีคือสนามรบในห้วงความคิด นั่นเป็นคำที่เขาบอกผม ในขณะนี้ผมไม่มีหลักฐานอื่นที่จะมาหักล้างสมมติฐานที่ผมตั้งไว้”
>
> โอชิมะนิ่งเงียบ ผมเองก็ไม่มีคำอื่นจะกล่าว
>
> (มูราคามิ, 2549, *คาฟกา วิฬาร นาคาตะ*: 239-340)

ราวกับว่าความตายของพ่อที่ปรากฏอยู่ในข่าวบนหน้าหนังสือพิมพ์นั้นเป็นเพียงแต่ข้อเท็จจริงที่อยู่ห่างไกล ขณะที่ตัวเอกอย่าง คาฟกา ทามูระ ก็ยังคงหลงวนเวียนอยู่ภายใต้บริบทที่มีพ่อของเขาเป็นผู้กำหนดสร้างขึ้นอยู่วันยังค่ำ การสวมรอยของตัวละครผ่านเรื่องเล่าที่ถูกเล่าโดย

ตัวละครอื่นในระหว่างการพัฒนาโครงเรื่องของนวนิยายจึงไม่ได้หยุดอยู่เพียงการสวมรอยอีกต่อไป หากยังเปิดโอกาสให้ผู้เล่าและผู้ที่ดำรงอยู่ในเรื่องเล่าสามารถสลับสับเปลี่ยน กลับหัวกลับหางกัน เพื่อการปะทะเชิงอำนาจได้อีกด้วย

ข. ตัวละครอื่นสวมรอยเข้าสู่บทบาทผู้ถูกตามล่า

ในนวนิยายเรื่อง *ราตรีมหัศจรรย์* ยังเปิดเผยให้เห็นการสวมรอยในระหว่างตัวละครแต่ละตัวผ่านการอ้างอิงจากเรื่องเล่าชุดเดียวกัน หรือใกล้เคียงกัน คือ เรื่องเล่าของผู้หลบหนี - ผู้ตามล่า ผ่านบทบาทผู้ตามล่าของตัวละครชายจากแก๊งคนจีนที่เที่ยวบิดมอเตอร์ไซค์ออกตามล่าตัวชิรากาวะ จากรูปสแกนที่ได้จากกล้องวงจรปิดในข้อหากล้าหยามศักดิ์ศรีของแก๊งค์ ทว่า การตามล่าของเขากลับมีตัวละครจำนวนมากพลอยโจนเข้ามาตกอยู่ในหล่มบทบาทของผู้หลบหนีมากมาย ไม่ว่าจะเป็น เท็ตซึยะ ทากาฮาชิ ที่บังเอิญพบโทรศัพท์มือถือของหญิงคนจีนที่ชิรากาวะนำมาหย่อนทิ้งไว้ในชั้นวางนมกล่องของร้านสะดวกซื้อ และรับสายแบบบังเอิญ

> “แกหนีไม่รอด” เสียงผู้ชายดังเต็มหู “หลบไม่พ้น ไม่ว่าแกจะวิ่งหนีไปไกลสักแค่ไหน เราจะลากคอแกมาจนได้”
>
> เสียงราบเรียบไร้อารมณ์ ประหนึ่งว่ากางกระดาษอ่านข้อความ แน่อยู่แล้ว ทากาฮาชิไม่รู้ว่าเขาพูดถึงเรื่องอะไร
>
> “เฮ้ย, รอเดี๋ยวซี” เสียงของเขาดังกว่าปกติ แต่ดูเหมือนว่าถ้อยคำไปไม่ถึงชายผู้นั้น ผู้ที่ยังกรอกเสียงราบเรียบต่อเนื่อง เหมือนฝากข้อความในเครื่องตอบรับ
>
> “เราจะไปแตะไหล่แกสักวัน เรารู้ว่าแกหน้าตายังไง”
>
> (มูราคามิ, 2554, *ราตรีมหัศจรรย์*: 142)

แก๊งคนจีนปิดท้ายคำข่มขู่ไว้ว่า “แกอาจลืมไปแล้วว่าแกทำอะไร แต่เราไม่มีวันลืม” ซึ่งเป็นข้อความทรงอิทธิพลพิเศษ แรกทีเดียว เท็ตซึยะ ทากาฮาชิ มั่นใจว่าเขาไม่เกี่ยวข้องอะไรกับเรื่องนี้โดยเด็ดขาด มือถือเครื่องนี้ไม่ใช่ของเขา ใครก็ตามที่โทรเข้ามาย่อมต้องไม่ได้โทรหาเขา แต่อะไรบางอย่างที่เท็ตซึยะเคยทำและลืมไปแล้ว ก็ย่อมจะต้องมีอยู่ เขาเกิดรู้สึกร่วมว่าตนเองอาจโดนใครบางคนตามล่าอยู่เช่นกัน เลยเถิดไปจนถึงความคิดที่ว่า อาจมีใครสักคนรู้อยู่แล้วว่าเขาจะแวะมาซื้อนมจากร้านสะดวกซื้อ และบังเอิญได้ยินเสียงโทรศัพท์จนต้องเผลอกดรับสายก็เป็นไปได้

ไม่เพียงแต่ เท็ตซึยะ ทากาฮาชิ เท่านั้น ตัวละครประกอบอื่นที่บังเอิญเข้ามาในร้านสะดวกซื้อ ได้ยินเสียงโทรศัพท์ที่ถูกปล่อยทิ้งไว้แบบเดิม ต่างก็ทำแบบเดียวกัน และคิดแบบเดียวกับที่เขาคิด ขณะที่ชิราคาวะนั้น ผู้ถูกตามล่าตัวจริง เขาได้โยนหลักฐานทุกอย่างทิ้งไปสิ้นและปิดกั้นตัวตนของเขาออกจากความเกี่ยวพันกับหลักฐานเหล่านั้นแล้ว นวนิยายเรื่องนี้จึงปิดฉากลงโดยที่แก๊งคนจีนยังไม่อาจตามลากคอชิราคาวะจากรูปที่มีอยู่ในมือให้สำเร็จได้

ภายหลังนวนิยายยังให้ เท็ตซึยะ ทากาฮาชิ สารภาพกับ มาริ อาซาอิ ถึงบทบาทผู้ถูกตามล่าของเขาอีกว่า มีจุดเริ่มต้นจากการกลายเป็นเด็กกำพร้าในอดีต วัย 7 ขวบ แม่ของเขาเสียชีวิตเนื่องจากอาการป่วย ประจวบเหมาะกับที่พ่อของเขายังต้องโทษติดอยู่ในคุก ช่วงเวลาระยะหนึ่ง เท็ตซึยะ ทากาฮาชิ จึงเป็นเด็กกำพร้าที่ถูกทิ้งไว้เพียงลำพัง “เหมือนว่ามีใครสักคนมาจัดฉากชีวิตให้ผม พรากพ่อตัวจริงหายไปตลอดกาล แล้วส่งคนหน้าเหมือนมาเติมช่องว่าง คุณพอจะเข้าใจความรู้สึกนั้นไหม?” (มูราคามิ, 2554, *ราตรีมหัศจรรย์*: 118) และความรู้สึกเจ็บปวดนี้คือสิ่งที่ตามล่าเขามา เป็นปมฝังใจติดตัวกระทั่งเติบโตจนป่านนี้

> ทากาฮาชิยิ้ม มองหน้ามาริ “เรื่องทุกอย่างประมวลลงมาเหลือประโยคเดียว ถ้าหากเป็นเด็กกำพร้าไปแล้ว ก็จะเป็นเด็กกำพร้าไปชั่วชีวิต ฝันเดียวที่หลอกหลอนผมตลอดมา ผมอายุเจ็ดขวบ เป็นเด็กกำพร้าอีกแล้ว โดดเดี่ยวเดียวดาย ไม่มีผู้ใหญ่ช่วยเหลือดูแล ช่วงย่ำเย็น แสงสลัวมืดหม่น ค่ำคืนคืบมาใกล้ เป็นอย่างนี้ทุกคราว ในฝัน ผมจะกลับไปเป็นเด็กเจ็ดขวบ เหมือนซอฟต์แวร์ที่เอาไปแลกเปลี่ยนไม่ได้หลังจากติดไวรัสแล้ว”
>
> (มูราคามิ, 2554, *ราตรีมหัศจรรย์*: 119)

ส่วนด้านของ มาริ อาซาอิ เธอได้รับฟังเรื่องเล่าเปิดอกจาก โคโรงิ อยู่ที่โรงแรมฉ่ำรักในช่วงใกล้รุ่งสาง ซึ่งเปิดแผยว่าโคโรงิเองนั้นจำเป็นต้องเปลี่ยนชื่อ และเปลี่ยนที่ทำงานอยู่บ่อยครั้ง เพราะเธอเองก็กำลังถูกตามล่าอยู่เช่นกัน แม้ว่าคำอธิบายของเธอจะใกล้เคียงกับการหลบหนีจากอดีตซึ่งมีตัวตนเลวร้ายของเธอเองดำรงอยู่ก็ตามที

> “หลังวันทำงานแต่ละวัน ฉันเข้านอน ฉันคิดเสมอนะ อย่าให้ตื่นขึ้นมาอีกเลย ปล่อยให้ฉันหลับต่อไปเถอะ เพราะในห้วงหลับใหล ฉันไม่ต้องคิดอะไรอีกแล้ว แต่พอหลับไป ฝันร้ายทุกที ฝันเรื่องเดียว ฝันว่ามีคนล่าฉัน ฉันวิ่งแล้วก็วิ่ง แต่ก็หนีไม่พ้น มันจับตัว

ฉันได้ จับฉันยัดเข้าไปในกล่องเหมือนตู้เย็น ปิดฝาไว้สนิท ก่อนลมหายใจจะขาดห้วง ฉันก็สะดุ้งตื่น เสื้อผ้าเปียกเหงื่อ โชกไปทั้งตัว พวกมันไล่ล่าฉันตอนที่ฉันลืมตาตื่น หลับไปก็ยังล่าฉันอยู่ ฉันไม่เคยผ่อนคลายสบายใจ…”

(มูราคามิ, 2554, *ราตรีมหัศจรรย์*: 128)

โคโรงิถึงกับเปิดรอยแผลตามแนวกระดูกสันหลังให้มาริดู เป็นรอยคล้ายถูกตีตราด้วยเหล็กร้อนแดง เพื่อเป็นหลักฐานยืนยันว่าเรื่องที่เธอเล่านี้เป็นเรื่องจริง แม้ว่าโคโรงิเองจะรู้สึกอยู่ตลอดว่าคนที่ได้ฟังเรื่องของเธอจะไม่มีใครเชื่อก็ตาม น่าประหลาดที่ฉากในความฝันของโคโรงิดันพ้องต้องกันกับฉากที่ เอริ อาซาอิ ถูกขังอยู่ห้องเสมือนเสียได้ ภาวะอยากหลับใหลของเอริเอง จึงอาจอธิบายได้ด้วยสาเหตุเดียวกันว่า เธอรู้สึกราวกับถูกตามล่าโดยใครสักคนจนต้องเลือกการหลับใหลเป็นทางออกสำหรับชีวิต แต่ก็ยังไม่วายโดนตามล่าภายหลังการหลับใหลอีก

ฉับพลันนั้นเอง มาริ อาซาอิ จึงฉุกคิดได้ว่าเหตุใดเธอจึงต้องออกจากบ้านมาในคืนนี้ ที่แท้แล้วเธอเองก็กำลังพยายามจะแสดงบทบาทของผู้หลบหนี อันเนื่องมาจากความเหินห่างระหว่างเธอกับพี่สาว ได้ตอกย้ำว่าครั้งหนึ่งเธอเคยทำบางอย่างที่ผิดพลาดไป และความผิดนั้นก็ตามล่าตัวเธอจนไม่อาจทนอยู่ในบ้าน แล้วมองดู เอริ อาซาอิ หลับใหลไม่ยอมตื่นได้อีกนั่นเอง นวนิยายได้พา มาริ อาซาอิ ย้อนกลับไปยังความทรงจำสมัยเธอยังเรียนอนุบาล มาริ อาซาอิ กับพี่สาวติดอยู่ในลิฟต์ตอนเกิดแผ่นดินไหว ติดอยู่ในความมืดสนิทสัมบูรณ์ แต่ในขณะนั้นเอริซึ่งอายุมากกว่าเธอเพียงสองปี เรียนแค่ชั้นประถมสองแม้จะหวาดกลัวสุดขีดก็ยังสวมกอดน้องสาวเอาไว้ ร้องเพลงกล่อมไม่ให้มาริรู้สึกกลัว ซึ่งกลายมาเป็นฉากที่นวนิยายสร้างความสะเทือนใจให้แก่ผู้อ่านได้มาก เนื่องจาก มาริ อาซาอิ ได้หวนคิดถึงภาพฉากนั้นด้วยความคิดถึงคำนึงหายิ่งยวด

“นั่นเป็นครั้งสุดท้าย…ฉันจะบอกอย่างไรดี?...ห้วงเวลาที่ฉันกับเอริสนิทแนบแน่นกันเป็นที่สุด ห้วงเวลาที่หัวใจเรารวมกันเป็นดวงเดียว ไม่มีอะไรแยกพรากเราจากกันได้ หลังจากนั้น ดูเหมือนว่าเราจะเคลื่อนห่างจากกัน ไกลออกไปทุกขณะ แยกทางไปคนละทิศ จนดูเหมือนว่าจะอยู่คนละโลก สายใยเหนียวแน่นที่ฉันรู้สึกได้ในความมืดในลิฟต์ หัวใจที่เต้นเป็นเสียงเดียวกันไม่เคยหวนกลับมา ฉันไม่รู้ว่าเราพลาดที่ตรงไหน แต่เราไม่ได้กลับไปยังจุดเริ่มต้นนั้นอีกเลย”

(มูราคามิ, 2554, *ราตรีมหัศจรรย์*: 151-152)

อาจกล่าวได้ว่า มูราคามิจงใจใช้เรื่องเล่าชีวิตส่วนตัว ประสบการณ์ที่แต่ละคนเคยพบพาน ตัดแต่งต่อเติมจนสาแก่ใจ เพื่ออธิบายภาพชีวิตที่ใกล้เคียงมากที่สุดในการรับรู้สึกของตัวละครเอง ถ่ายทอดสู่การรับรู้ของตัวเอกผู้ค้างเติ่งอยู่ในช่วงโครงเรื่องเริ่มต้น เลอะเลือนหลงทิศ ไม่รู้จะมุ่งหน้าไปทิศทางใด ไม่อาจเข้าใจกระทั่งสาเหตุปมปัญหาของตนเอง แต่ภายหลังการรับฟังเรื่องเล่าจากตัวละครอื่นๆ เรื่องเล่าซ้อนซ้ำ คล้ายคลึงว่าจะเป็นเรื่องเดียวกัน แม้ว่ารายละเอียดปลีกเล็กปลีกน้อยปรับเปลี่ยนไปจนมีลักษณะเฉพาะตัว แต่อีกหลายส่วนก็ยังอ้างอิงด้วยชุดคำศัพท์เดียวกัน ถอดใจความหดเหลือรูปเดียวกันโดยตลอด กระทั่งซ้อนเข้ามาอยู่ในเรื่องเล่าชีวิตส่วนตัวของตัวเอกก็ยังได้ นวนิยายให้ภาพของ เอริ อาซาอิ ปรารถนาจะนอนหลับเพื่อหลบหนีจากโลกที่น่าจะสร้างความอัดอั้นแสนสาหัสบางประการให้แก่เธอ แต่แล้วเอริก็เข้าไปติดอยู่ในหล่มความฝันว่าถูกตามล่า ถูกกักขังในห้องที่ปิดตาย เหมือนเช่น เท็ตซึยะ ทากาฮาชิ เหมือนโคโวงิ และท้ายสุดนี่คือสิ่งเดียวกับที่ มาริ อาซาอิ เองก็กำลังเผชิญ ฝันร้ายของเธอตามล่ามาไม่ต่างกัน เด็กสาวรุ่นวัยสิบเก้าหนีออกจากบ้านยามราตรี หลบหนีจากความรู้สึกผิดที่มีต่อพี่สาวผู้หลับใหลไม่ยอมตื่นมาร่วมสองเดือน ความผิดสักอย่างที่เธอเป็นคนทำ *น่าจะเป็นเช่นนั้น* มาริเองก็ไม่รู้ว่าความผิดที่ว่าคืออะไร แต่นวนิยายได้บีบคั้นให้เธอจำต้องหาทางแก้ไขความผิดพลาด ซึ่งเธอไม่อาจกระทำได้ด้วยตนเองลำพังได้ หากจำต้องกระทำการร่วมกันกับเอริซึ่งหลับใหลไปเสียแล้ว

ใน *การปรากฏตัวของหญิงสาวในคืนฝนตก* บทบาทของผู้หลบหนีกลายมาเป็นบทบาทของฮาจิเมะ อีกทั้งตัวละครที่รับบทบาทผู้ตามล่าก็มิใช่ใครอื่นนอกเสียจากตัวของเขาในอดีตซึ่งทอดทิ้งปัญหาเอาไว้เบื้องหลัง และเป็นต้นเหตุของความบอบช้ำสาหัสของตัวละครอื่นๆ ทั้งต่ออิซูมิและต่อชิมาโมโตะ ในช่วงตอนหนึ่งของนวนิยายเมื่อชิมาโมโตะเอารูปถ่ายสมัยเรียนมัธยมปลายให้ฮาจิเมะดู เขามองเห็นรูปของเธอ เด็กสาวซึ่งมีรอยยิ้มแสนวิเศษประดับอยู่บนใบหน้า น่าเชื่อได้ว่าเธอคงจะมีความสุขกับชีวิตมากขึ้นกว่าสมัยที่ชิมาโมโตะยังเป็นแค่เด็กประถมหกในความทรงจำสุดท้าย ก่อนที่ฮาจิเมะจะตัดขาดการติดต่อกับเธอ ทว่า ชิมาโมโตะกลับพูดถึงรูปถ่ายใบนี้ต่างออกไป เธอบอกให้ฮาจิเมะทราบถึงความผิดพลาดบางประการที่ผลักดันให้ตัวเธอเองต้องสร้างรอยยิ้มออกมาเป็นหน้าฉาก กลบซ่อนความรู้สึกเจ็บปวดแท้จริงไว้เบื้องหลัง ซึ่งภาพถ่ายนี้ไม่อาจนำมาแสดงให้ปรากฏได้ โดยเฉพาะเมื่อฮาจิเมะครุ่นคิดเกี่ยวกับคำอธิบายของเธอ เขาก็ได้ผูกตัวเองเข้ากับความผิดพลาดนั้น ถึงขนาดปรารถนาจะย้อนเวลากลับสู่อดีตเพื่อแก้ไขด้วยตัวเขาเอง

ภาพถ่ายนั้นทำให้ผมรู้สึกเจ็บปวด มันทำให้ผมตระหนักว่าผมสูญเสียช่วงเวลาไปมากมายเพียงใด ปีอันล้ำค่าที่ไม่อาจนำกลับมาใหม่ได้ ไม่ว่าผมจะต่อสู้ดิ้นรนพยายามดึงมันกลับมาเพียงใด เวลาที่ดำรงอยู่เพียงครั้งนั้น ในที่ที่นั้น ผมจ้องมองภาพอยู่นานเหลือเกิน

"ภาพนี้มีอะไรน่าสนใจขนาดนั้นเลยเหรอคะ" เธอถาม

"ผมกำลังพยายามจะเติมเวลาให้เต็ม" ผมตอบ "กว่ายี่สิบห้าปีมาแล้วตั้งแต่ผมพบคุณครั้งสุดท้าย ผมจะถมช่องว่างนั้น แม้จะทำได้เพียงเล็กน้อย"

(มูราคามิ, 2554, *การปรากฏตัวของหญิงสาวในคืนฝนตก*: 141)

หากทว่า ชิมาโมโตะเล่นตลกร้าย เธอหอบเอาช่วงเวลาที่ว่างเปล่าเช่นนั้นเก็บไว้ในตัวของเธอเพียงลำพังคนเดียว ตลอดระยะเวลาที่ชิมาโมโตะหวนกลับมาพบกับฮาจิเมะอีกครั้ง เธอไม่ยอมปริปากเล่าเรื่องส่วนตัวของเธอให้เขาได้รับฟังอีกเลย เว้นไว้แต่เพียงเรื่องในอดีตสมัยเรียน จบสิ้นแค่ชั้นมัธยมเท่านั้น ส่วนที่เหลือกลืนหายอยู่ในความมืดมิด ทุกอย่างดำเนินไปเช่นนี้ พร้อมกับความรู้สึกของฮาจิเมะ ตัวเอกผู้ถูกตามล่าโดยความผิดพลาดที่ยังผลให้เกิดปัญหาขนาดมหึมาหวดซัดเข้าทำร้ายชิมาโมโตะถึงขนาดพรากเอาชีวิตของเธอให้จากไป ในตอนจบของนวนิยายเมื่อฮาจิเมะรู้โดยสัญชาตญาณว่า ชิมาโมโตะเลือกฆ่าตัวตายเพื่อพาตัวเองหายไปจากชีวิตของเขาเสียแล้ว เขารู้สึกประหนึ่งว่าตนเองติดอยู่ในหลุมพรางของผู้ตามล่าจมมิดหัว ไม่มีหนทางใดที่เขาจะรอดพ้นได้อีกแล้ว ทุกอย่างดำเนินมากระทั่งถึงทางตัน ติดอยู่ในห้องปิดตาย

เธอเผชิญหน้ากับทางตันสิ้นหวังอะไรหรือ ทำไม? ยิ่งไปกว่านั้นใครคือคนที่ผลักไสให้เธอต้องสิ้นหวังขนาดนั้น ที่สุด ทำไมความตายจึงเป็นทางออกเดียว ผมพยายามไขปริศนาเหล่านี้ เล่นบทบาทนักสืบ แต่แล้วก็ไร้คำตอบ เธอแค่หายตัวไปพร้อมกับความลับของเธอ คราวนี้ไม่มี *บางที* หรือ *สักพักหนึ่ง* เธอแค่เลื่อนลอยหายไปเงียบๆ ร่างกายของเราได้รวมกันเป็นหนึ่ง แต่ในที่สุดเธอก็ปฏิเสธที่จะเปิดหัวใจให้ผม

(มูราคามิ, 2554, *การปรากฏตัวของหญิงสาวในคืนฝนตก*: 186)

เรื่องเล่าของฮาจิเมะกับการการถูกตามล่ากระทั่งหนีไปจนตรอกอยู่ในห้องปิดตายนี้ยังพ้องต้องกันกับเรื่องเล่าจากปากของ ยูกิโกะ ภรรยาของเขาเองอีกด้วย เมื่อยูกิโกะพยายามจะช่วยบรรเทาใจให้แก่ตัวเอก เธอเพียงแต่เปิดปากบอกเล่าถึงเรื่องราวชีวิตในอดีตที่ผ่านพ้นมาของตัวเธอ

เอง ไม่ใช่จะมีแค่เขาเพียงคนเดียวที่ดำเนินชีวิตด้วยชุดเรื่องเล่าเช่นนี้ได้ ทว่า เป็นทุกๆคน ชีวิตของยูกิโกะกับชีวิตของฮาจิเมะนั้น แท้จริงแล้วสามารถสวมรอยกันได้อย่างพอดิบพอดีเสียด้วยซ้ำ

> "...บางครั้งฉันก็ฝันเรื่องเดิมซ้ำแล้วซ้ำเล่า ฝันว่าใครบางคนถือของบางอย่างเต็มมือทั้งสอง เขามาหาฉันและบอกว่า 'นี่คุณ คุณลืมของนะ' ฉันอยู่กับคุณอย่างมีความสุขมาก ฉันไม่ต้องการอะไรอีก และไม่มีอะไรจะบ่นว่า แต่กระนั้นก็มีบางสิ่งไล่ล่าฉันอยู่ ฉันตื่นขึ้นกลางดึก เหงื่อชุ่มไปทั้งตัว ฉันถูกสิ่งที่ฉันโยนทิ้งนั้นตามมา"
>
> (มูราคามิ, 2554, *การปรากฏตัวของหญิงสาวในคืนฝนตก*: 198)

ยูกิโกะเล่าถึงความฝันที่ตามไล่ล่าเธออยู่หลายครั้งหลายครา ใครบางคนที่ถือของบางอย่างมาสะกิดหลัง บอกให้เธอรู้ว่าเธอลืมของบางอย่างไปนั้น แท้จริงแล้วของบางอย่างคือความฝันของเธอเอง ความฝันที่นวนิยายถึงกับให้ยูกิโกะเปรียบเทียบราวกับว่าเป็นเหมือน *อวัยวะในตัวที่เธอไม่ต้องการแล้วก็ตัดทิ้ง* สวมรอยลงบนความผิดพลาดของฮาจิเมะในที่เขาเคยตัดทิ้งไว้รวมกับเบื้องหลังแห่งอดีต หากแต่ใครบางคน ซึ่งก็คือตัวของยูกิโกะเอง ตัวของฮาจิเมะเอง รวมถึงทุกๆตัวละครในนวนิยายของมูราคามิ ยังหอบหิ้วของบางอย่างนี้เต็มสองมือ คอยตามล่าตัวเองอย่างไม่ลดละ

> "คุณคิดว่าคุณเป็นคนเดียวที่ถูกตามล่าหรือ คุณผิดแล้ว คุณไม่ใช่เพียงคนเดียวที่โยนอะไรบางอย่างทิ้ง ไม่ใช่คนเดียวที่สูญเสียอะไรไป คุณเข้าใจสิ่งที่ฉันพูดไหม"
>
> "ผมคิดว่าเข้าใจ" ผมพูด
>
> (มูราคามิ, 2554, *การปรากฏตัวของหญิงสาวในคืนฝนตก*: 198)

เรื่อง	ผู้หลบหนี	ผู้ตามล่า	การแสวงหาอัตลักษณ์
คาฟกา วิฬาร นาคาตะ	คาฟกา ทามูระ (ตัวเอก)	คำสาป/สายเลือดของพ่อในกายของ คาฟกา ทามูระ	อาศัยการจัดระบบเรื่องเล่าเสียใหม่ แปลงความเลวร้ายของอดีตฝังใจให้เป็นดังใจของตัวละครเอง
ราตรีมหัศจรรย์	เท็ตซึยะ ทากาฮาชิ	ตัวตนโดดเดี่ยวในอดีตการเป็นเด็กกำพร้าในโลก	
	โคโรงิ	ตัวตนเลวร้ายในอดีตการละทิ้งครอบครัว	
	เอริ อาซาอิ	สื่อมวลชนที่กำหนดบทบาทให้เธอ	
	มาริ อาซาอิ (ตัวเอก)	ตัวตนเลวร้ายในอดีตความเห็นห่างที่เธอมอบให้แก่พี่สาว	
การปรากฏตัวของหญิงสาวในคืนฝนตก	ฮาจิเมะ (ตัวเอก)	ตัวตนเลวร้ายในอดีตการทอดทิ้งชิมาโมโตะ	
	ยูกิโกะ	ตัวตนเลวร้ายในอดีต (ไม่ชี้แจงในนวนิยาย)	

ตารางที่ 13 การสวมรอยเข้าสู่บทบาทผู้หลบหนี - ผู้ตามล่าอัตลักษณ์

1.7 นิยามอัตลักษณ์ ในรูปสัญญะแบบฉบับมูราคามิ

นอกเหนือไปจากรูปสัญญะของ ห้องปิดตาย ซึ่งสื่อความหมายถึง สภาวะที่จิตของตัวละครถูกกักขัง และทำให้ไม่อาจค้นพบอัตลักษณ์ของตนเองได้แล้ว นวนิยายของมูราคามิยังมีการใช้รูปสัญญะอื่นๆ เพื่อสื่อความหมายถึง จิต ในแง่มุมที่แตกต่างกัน ดังผู้วิจัยจะจำแนกออกเป็น 2 ประการใหญ่ เพื่อวิเคราะห์ถึงบทบาทและคุณสมบัติของจิตตามทัศนะของมูราคามิ ดังนี้

1.7.1 บทบาทของ จิต ในการต่อเชื่อมสู่อัตลักษณ์

ในสภาวะที่ตัวเอกติดอยู่ใน ห้องปิดตาย ซึ่งเขาไม่อาจแลเห็นทางออกที่จะเชื่อมไปสู่เป้าหมายที่เขาพยายามแสวงหา หรือก็คือ การช่วยเหลือหญิงคนรักด้วยการยืนยันตัวตนให้แก่เธอ

ในฐานะที่เธอเป็นส่วนหนึ่งในอัตลักษณ์ของเขา ตัวเอกมักจะได้ประสบกับกลุ่มตัวละครพิเศษในระยะนี้ ซึ่งจะเข้ามาให้คำแนะนำแก่เขา พร้อมกับที่ตัวละครพิเศษได้ผลักดันตัวเอกเข้าสู่การดำเนินต่อไปในฉากที่เป็นรูปสัญญะของ ทางเชื่อม โดยจำเพาะว่าการมาปรากฏของกลุ่มตัวละครพิเศษนี้เอง นัยหนึ่งคือการที่จิตใต้สำนึกของตัวเอกเริ่มแสดงบทบาทออกมาภายหลังสำนึกคิดของเขาถูกปิดกั้น ค้นหาทางออกไม่เจอ บทบาทการต่อเชื่อมของจิตจึงได้รับการเสนอในนวนิยายของมูราคามิในหลากหลายรูปแบบ อันสะท้อนถึงบทบาทที่ไม่แน่ไม่นอนของมันเอง และอยู่นอกเหนือการควบคุมของตัวเอกเจ้าของจิต อาทิ

ก. สะพาน / รางรถไฟ

รูปแบบแรกของสัญญะ ทางเชื่อม นี้ปรากฏเป็นเส้นตรงที่ตั้งต้นลากจากจุดจุดหนึ่งโดยมากมักเป็น อดีต ในความคร่ำคิดของตัวเอกที่กักขังเขาเอาไว้กับความหดหู่ซึมเศร้า ต่อเชื่อมไปยังอีกจุดหนึ่ง ที่ซึ่งจินตนาการถึงอดีตของตัวเอกมีความสมจริงสมจังมากขึ้น จนกระทั่งสามารถมอบคำตอบต่อสิ่งที่เขาสงสัยมาตลอดเพื่อบรรเทาใจเขาได้ การปรากฏของทางเชื่อมแบบเส้นตรงนี้ได้ชักนำตัวเอกเข้าสู่การเดินทาง ซึ่งกระบวนการทั้งหมดล้วนเกิดขึ้นภายในดินแดนในอุดมคติทั้งสิ้น แต่แม้จะเป็นเช่นนั้นทางเชื่อมนี้ก็ยังชักนำเขาไปสู่หัวใจสำคัญที่ดำรงอยู่ในดินแดนนั้น ครั้นเมื่อตัวเอกเดินทางกลับออกมาตามทางเส้นตรงเส้นเดิม ความคิดที่เขาตระหนักรู้เกี่ยวกับอัตลักษณ์ของตนเองก็จะไม่เหมือนเดิมอีกต่อไป

ในนวนิยายเรื่อง *พินบอล,1973* และ *แกะรอยแกะดาว* ปรากฏมีรางรถไฟซึ่งวางทอดตัวเชื่อมไปสู่เมืองที่มีความลึกลับและไม่มีใครใคร่สังเกตเห็น ครั้งหนึ่งเป็นรางรถไฟในจินตนาการของนาโอโกะที่ตัวเอกไปตามหา และอีกครั้งคือรางรถไฟที่พาตัวเอกไปจนกระทั่งพบมุสิก แม้ปลายทางของรางรถไฟนั้นจะมีความตายของทั้งสองตัวละครผู้ใกล้ชิดรออยู่ แต่ตัวเอกผู้เดินกลับออกจากทางนั้นอีกครั้ง เขากลับค้นพบความหมายสำคัญบางอย่างในการดำรงชีวิตของตนเองได้

ในนวนิยายเรื่อง *คาฟกา วิฬาร นาคาตะ* ก็พบว่าตัวเอก นาคาตะ ผู้ซึ่งเดินข้ามสะพานไปยังเกาะชิโกกุนั้น ภายหลังจากทำภารกิจของตนเองสำเร็จแล้ว ตัวเขาเองก็จบชีวิตในวัยชราลงที่นั่นไม่ได้กลับออกมาอีก ตัวละครที่สามารถเดินทางกลับมาได้มีเพียงตัวเอก คาฟกา ทามูระ ซึ่งเป็นผู้รับผลจากภารกิจที่ประสบความสำเร็จของนาคาตะแท้จริง ในรูปแบบทางเชื่อมที่เป็นเส้นตรงนี้

แม้จะมีความมั่นคงหนักแน่น แต่ขณะเดียวกันก็ให้ความหมายที่โยกคลอนตัวตนของตัวละคร/ปัจเจกได้ง่ายด้วยเช่นกัน กล่าวคือ หากเดินจากจุดหนึ่งข้ามฟากไปยังอีกฟากหนึ่งเสียแล้ว ก็เป็นได้ว่าปัจเจกจะไม่พบตัวตนที่หลงเหลืออยู่อย่างง่ายดาย ทางเชื่อมสายตรงเส้นนี้จึงไม่อาจช่วยให้ปัจเจกสามารถเข้าใจความจริงได้อย่างแท้จริงรอบด้าน

ข. ชุมสาย / แผงสวิตซ์

รูปแบบที่สองของสัญญะ ทางเชื่อม ปรากฏในลักษณะของชุมสายที่รวบรวมเอาสายเชื่อมจำนวนมากหลายขมวดรวมเข้าด้วยกันยังศูนย์กลาง และกระทำให้การเดินทางอย่างสะเปะสะปะไม่อยู่กะร่องกะรอยของตัวเอกสามารถลัดวงจรเข้าหากันได้ เปิดโอกาสให้เหตุและผล หรือก็คือระบบระเบียบภายในเรื่องเล่าอัตลักษณ์ของเขาสามารถได้รับการยอมรับได้

ในนวนิยายเรื่อง *พินบอล,1973* มีการกล่าวถึง แผงสวิตซ์เก่า ซึ่งทำหน้าที่เป็นชุมสายรวมของสายโทรศัพท์ในอพาร์ตเมนต์ที่ตัวเอกอาศัยอยู่ โดยแผงสวิตซ์เก่านี้หมดอายุการใช้งานแล้ว ช่างซ่อมโทรศัพท์จึงต้องมาเคาะประตูห้องของตัวเอกเพื่อจะทำการเปลี่ยนแผงสวิตซ์ใหม่เสีย หากแต่การนำเสนอของนวนิยายผ่านบทสนทนาระหว่างตัวเอก ช่างซ่อมโทรศัพท์นั้นกลับบอกว่าไม่มีใครรู้หรอกว่าแผงสวิตซ์จะถูกซ่อนเอาไว้ที่ใดในอพาร์ตเมนต์ เพียงแต่ว่ามันเป็นสิ่งที่เจ้าของห้องพยายามซ่อนให้พ้นจากการมองเห็น บางคนถึงขนาดใช้วิธีการฝังเข้าไปในผนังห้องเสียด้วยซ้ำ แผงสวิตซ์นี้จึงอาจอ่านความหมายได้การเป็นสัญญะหนึ่งของ จิตใต้สำนึก ที่ปัจเจกไม่อาจมองเห็น ไม่อาจระบุตำแหน่งแห่งหนได้ แต่ก็ยังรับรู้ถึงบทบาทการทำงานของมัน ซึ่งมีความสามารถในการต่อเชื่อม การที่นวนิยายให้ช่างซ่อมโทรศัพท์แจ้งแก่ตัวเอกว่า แผงสวิตซ์เก่านี้ทำให้ระบบโทรศัพท์ของทั้งอพาร์ตเมนต์ปั่นป่วนไปหมด เพราะความเก่าที่ใช้การไม่ได้อีกแล้วของมัน จึงจำต้องเปลี่ยนเป็นอันใหม่ ยังสะท้อนถึงอุดมการณ์แบบบริโภคนิยมที่ความใหม่เข้ามารับช่วงต่อจากความเก่า แม้กระทั่งเป็นจิตใต้สำนึกเก่าก็ยังไม่มีการละเว้นอีกด้วย โดยผลสืบเนื่องหลังจากการที่ตัวเอกยอมให้ช่างซ่อมโทรศัพท์ดำเนินการเปลี่ยนแผงสวิตซ์ในห้องของเขาเป็นอันใหม่แล้ว เขาถึงกับมีอาการป่วยไข้ที่แสดงออกทางร่างกายเสียด้วยซ้ำ

นอกจากนี้แล้วในนวนิยายเรื่อง *แดนฝันปลายขอบฟ้า* ยังแสดงทางเชื่อมที่เป็นชุมสายนี้ในรูปสัญญะจำลองของ วงจรภายในสมองของเขาเอง เป็นระบบการรับรู้และประมวลผลของสมอง เมื่อตัวเอก แคลคิวเท็ก ได้รับการสับเปลี่ยนวงจรภายในสมอง เปลี่ยนไปต่อเชื่อมกับการรับรู้โลกใบ

ที่สร้างขึ้นจากจิตใต้สำนึกแทนการรับรู้โลกที่ตัวตนจริงของสังกัดอยู่ ก็กลายเป็นการปรับแปรความหมายการดำรงตัวตนอยู่ขนานใหญ่ ด้วยว่าเมื่อตัวเอกรับรู้ภาพ เสียง และสัมผัสทุกอย่างตามสิ่งที่เกิดขึ้นภายใต้จิตใต้สำนึกเสียแล้ว โลกใบนั้นจึงสมจริงสมจังเข้มข้นและกลายเป็นมหานคร โลกใบที่ตัวตนของเขาย้ายไปดำรงอยู่แทน ขณะที่โลกใบเดิมก็ยังมีตัวตนของเขามีร่างกายที่ไม่อาจเคลื่อนไหวและไม่ต่างจากคนที่ตายแน่นิ่งแล้วดำรงอยู่ ในตอนจบเรื่องที่ตัวเอกกับเงาแยกจากกันอยู่คนละโลก ชุมสายนี้จึงส่งผลกระทบต่อตัวตนของตัวเอกให้แปลกแยกออกเป็นสองส่วนที่ดำรงความจริงเท่าเทียมกันได้

ค. ป่า / เขาวงกต

รูปแบบสุดท้ายของสัญญะ ทางเชื่อม ปรากฏในลักษณะของเขาวงกตไร้ระเบียบ วกวน ปราศจากจุดศูนย์กลาง และตัวเอกที่เดินทางลุล่วงเข้าสู่เขาวงกตนี้จะไม่อาจระบุพิกัดที่ตนเองดำรงอยู่ได้ ไม่มีโอกาสได้อาจมองเห็นภาพรวมครบหมดสิ้นในชั่วขณะที่เขายังสังกัดอยู่ภายในเขาวงกต โดยรูปแบบของเขาวงกตนี้ยังปรากฏในสัญญะของ ป่า ที่นวนิยายของมูราคามิพยายามเน้นย้ำถึงความลึกลับซับซ้อน ทว่ามีเสน่ห์ดึงดูด และสามารถล่อลวงให้ตัวละครเดินดุ่มเข้าไปติดกับ ไม่อาจเสาะหาทางออกกลับมาออกจากป่าได้อีกด้วย

ในนวนิยายเรื่อง *แดนฝันปลายขอบฟ้า* ตัวเอก นักอ่านความฝันเก่า พบเห็นพื้นที่ส่วนหนึ่งของมหานครเป็น “ดงไม้” ซึ่งนวนิยายพรรณนาสภาพเอาไว้ว่า เป็นสถานที่ลึกลับ และมีอันตรายน่ากลัว เป็นสถานที่ซึ่งเหล่าคนที่ยังมีจิตติดตัวอาศัยอยู่ด้วยว่าไม่สามารถย่างกรายเข้ามาอาศัยอยู่ในมหานคร (ดินแดนของผู้ที่จิตตายไปแล้ว) ได้ ดงไม้ในนวนิยายเรื่องนี้ไม่ต่างจาก เขาวงกต เต็มไปด้วยภัยอันตราย และมีความแข็งแกร่งซึ่งสามารถทำร้ายชาวมหานครคนอื่นๆ ที่ไม่มีจิต หรือมีจิตหลงเหลือเพียงบางเบาได้ การที่นวนิยายอธิบายถึงดงไม้ในลักษณะที่มีภาพอันคลุมเครือ เต็มไปด้วยปริศนา ทั้งยังทำให้ตัวเอกมีอันต้องรู้สึกหวาดกลัวดงไม้ที่ตัวเขาเองยังไม่เคยได้สัมผัสอย่างแท้จริงนี้ แทนความหมายถึง จิตใต้สำนึก ของตัวละครเอง สืบเนื่องจากแนวคิดเกี่ยวกับการเข้าถึงความจริง/แก่นแท้ของชีวิต ที่อยู่นอกเหนือขอบเขตการรับรู้ของมนุษย์ตามปรัชญาหลังสมัยใหม่นิยม หรือก็คือการเข้าถึงจิตใต้สำนึกนั้นไม่อาจจะเป็นไปได้โดยง่าย อีกทั้งภาพของจิตใต้สำนึกยังมีความเป็นพลวัต สับสนยุ่งเหยิง ไม่เรียงตัวอย่างเป็นระบบระเบียบ ดังนั้น การที่มนุษย์ตระหนักถึง

ความน่าหวาดหวั่นของมัน ก็เนื่องมาจากการให้คุณค่าว่ามันมีความแข็งแกร่งและมีอยู่จริงยิ่งกว่าตัวตนกลวงเปล่าของตนเอง

ในทำนองเดียวกันกับนวนิยายเรื่อง *คาฟกา วิฟาร นาคาตะ* เขาวงกตนี้กลายมาเป็น ป่าที่อยู่ติดกับกระท่อมของพี่ชายของโอชิมะ ตามที่นวนิยายทำการพรรณนาภาพความน่าสยดสยองของมันผ่านปากของโอชิมะให้แก่ตัวเอกได้รับฟังนั้น ก็เป็นในเชิงสอดคล้องกัน คือ มีความลึกลับเหมือนเขาวงกต เมื่อเข้าไปลึกจนถึงจุดหนึ่งแล้ว ก็จะไม่สามารถหาทางกลับออกมาจากป่าได้อีก แต่แม้ว่าโอชิมะจะเอ่ยเตือนตัวเอกเช่นนั้นแล้ว เมื่อตัวเอกอยู่ตามลำพัง เขาก็พบว่าป่ามีเสน่ห์บางอย่างดึงดูดให้ต้องลองเสี่ยงเข้าไปสำรวจดูสักครั้ง ทว่า การเดินทางเข้าสู่ป่าลึกของตัวเอกไม่ได้เป็นไปตามคำเตือนของโอชิมะ เขาสามารถหาทางกลับออกมาได้ในที่สุด อีกทั้งนวนิยายยังแสดงผลที่ขัดแย้งกันด้วยว่า พอตัวเอกเล่าเรื่องการเดินทางในป่าให้โอชิมะรู้ ฝ่ายนั้นก็กลับยอมสารภาพแก่ตัวเอกว่า เขาเองเคยเดินสำรวจป่าแห่งนั้นเพราะอดใจไม่ไหวมาแล้วเหมือนกัน ทั้งนี้เนื่องจากป่าเป็นเพียงแต่สัญญะหนึ่ง การที่ตัวเอกเข้าไปในป่า และยังคงหาทางกลับออกมาได้ไม่ได้สื่อความหมายว่า นั่นคือทางออกที่เป็นทางเดียวกันกับทางเข้าเสมอไป เพราะเมื่อตัวเอกกลับออกมาจากป่า ความคิดและสิ่งที่เขาตระหนักรู้ต่อโลกภายนอกก็เปลี่ยนแปลงไปสิ้นเชิง กลายเป็นตัวตนของเขาเองที่ได้รับการเติมเต็มขึ้นทีละชิ้นทีละส่วน ภายหลังเดินทางตามความกระหายใคร่รู้ภายในป่า เขาจึงได้พบกับอัตลักษณ์

รูปสัญญะของของเขาวงกตนี้ ยังปรากฏในนวนิยายเรื่อง *บันทึกนกไขลาน* ในรูปแบบของทางเดินภายในโรงแรม ซึ่งเป็นมิติในจินตนาการของตัวเอก โทรุ โอกาดะ เมื่อเขาออกจากห้อง 208 และพยายามจะเดินตามบริกรปริศนาไป แต่กลับพลัดหลงอยู่ในทางเดินอันวกวน จนกระทั่งแม้แต่ห้อง 208 เขาก็ยังหาทางย้อนกลับมาไม่ได้อีกด้วย เช่นเดียวกับการหลงทางของตัวเอกไร้ชื่อในนวนิยายเรื่อง *เรืองระบำแดนสนธยา* เมื่อเขาอยู่ในโรงแรมโลมาใหม่และบังเอิญหลุดไปอีกมิติหนึ่งที่โรงแรมโลมาเก่ายังแฝงเร้นอยู่ รวมถึงช่วงตอนที่เขาสะกดรอยตามกีกิจนหลงเข้าไปอยู่ในห้องห้องหนึ่งภายในโรงแรม และได้พบกับซากโครงกระดูกทั้งหก

1.7.2 **คุณสมบัติทรงพลังของ จิต**

เพื่อวิพากษ์ความหมายของ จิต มูราคามิได้ใช้รูปสัญญะของ “**น้ำ**” ในการเชื่อมโยงระหว่างคุณสมบัติการลื่นไหล สามารถแปรเปลี่ยนรูปได้ตามภาชนะที่บรรจุของน้ำ มาใช้อ้างเป็น

คุณสมบัติของ จิต ซึ่งหากเทียบกับการแบ่งประเภทจิตแล้ว นวนิยายของมูราคามิมองว่าจิตสำนึกและจิตใต้สำนึกแม้จะแยกเป็นสองส่วน แต่ก็เป็นหนึ่งเดียวกัน เป็นสิ่งที่สามารถแปรเปลี่ยนสภาพกลับไปกลับมาได้อย่างกลมกลืน ไม่อาจจำแนกให้เป็นประเภทหนึ่งอย่างถาวรได้ เนื่องจากแนวความคิดหลังสมัยใหม่นิยมที่มองว่าจิตทั้งสองส่วนนี้ ล้วนแล้วแต่ไม่ได้เป็นอิสระจากการควบคุมของภาษา โดยระบบสังคมที่แวดล้อมปัจเจกอยู่ ทั้งนี้ ภาชนะของจิตในที่นี้ ย่อมหมายถึงตัวปัจเจก ซึ่งนวนิยายได้นำเอาสัญญะของ **"บ่อน้ำ"*** เข้ามาใช้แทน ดังนั้น ตัวละครในนวนิยายที่หมกมุ่นอยู่กับการมองดูบ่อน้ำ การปีนลงไปอยู่ในบ่อน้ำ การกังวลว่าบ่อน้ำอาจจะเป็นบ่อน้ำแห้ง จึงเป็นความกังวลของปัจเจกชนผู้ซึ่งตระหนักถึงความแร้นแค้นของชีวิตฝ่ายจิตของตนเองทั้งสิ้น

ในนวนิยายเรื่อง *พินบอล,1973* ตัวละครอย่างนาโอโกะที่ถูกกล่าวถึงไว้ในนวนิยายผ่านการบอกเล่าของตัวเอกในอีกชั้นหนึ่ง เขาได้เล่าว่าสมัยที่นาโอโกะยังเด็ก แถวบ้านของเธอมีบ่อน้ำรสหวานอยู่ จนกระทั่งเมื่อช่างขุดบ่อน้ำเสียชีวิตไป จึงไม่มีน้ำรสหวานผุดขึ้นมาจากบ่อน้ำนั้นอีกเลย และกลายเป็นบ่อน้ำแห้งไปในที่สุด ในนวนิยายเรื่อง *ด้วยรัก ความตาย และหัวใจสลาย* บ่อน้ำก็เกี่ยวพันกับนาโอโกะอีกเช่นกัน คราวนี้บ่อน้ำไม่ได้มีปรากฏอย่างเป็นรูปธรรมภายในนวนิยาย หากแต่ช่วงต้นเรื่องที่ตัวเอกหวนรำลึกถึงเหตุการณ์เมื่อสิบแปดปีก่อน ชั่วขณะที่เขากับนาโอโกะเดินจับมือเคียงข้างกันไปในทุ่งหญ้าสูง นาโอโกะได้เล่าถึงบ่อน้ำแห้งที่มีความลึกมาก จนถ้าหากใครพลัดตกลงไปก็จะถึงแก่ความตายได้ในทันที หรือไม่อย่างนั้นก็จะไม่สามารถกลับขึ้นมาได้อีกและต้องนอนรอความตายอยู่ดี โดยจำเพาะว่าบ่อน้ำที่ทั้งแห้งและลึกแห่งนี้ ไม่มีผู้ใดล่วงรู้ว่ามันอยู่ที่ตำแหน่งใดของทุ่งหญ้าสูง คนที่จะรู้ถึงตำแหน่งของมันได้ล้วนเป็นคนที่พลัดตกลงไปแล้วเท่านั้น ไม่มีโอกาสได้กลับมาบอกคนอื่นๆถึงตำแหน่งของบ่อน้ำอีก ท่าทีของนาโอโกะที่มีต่อบ่อน้ำแห่งนี้จึงแฝงด้วยความรู้สึกหวาดกลัวอย่างมาก บ่อน้ำที่น่าจะมีน้ำอยู่แต่กลับแห้ง กลายเป็นอันตรายที่ตัวละครในนวนิยายของมูราคามิหวาดกลัวเป็นที่สุด เพราะว่ามันสามารถทำอันตรายถึงแก่ชีวิตได้ หากนำเอาแนวคิดหลังสมัยใหม่นิยมมาเปรียบเทียบ ก็จะเห็นได้ว่าบ่อน้ำแห้งเป็นอุปมาของปัจเจก (บ่อน้ำ) ที่ไม่มีจิต (น้ำ) ดำรงอยู่ภายใน เป็นสภาวะที่อัตลักษณ์สูญหายเหือดแห้งไปจากซากร่างเสียแล้ว มีชีวิตก็เหมือนตายทั้งเป็น

ทั้งนี้ ยังพบอีกด้วยว่าในนวนิยายเรื่อง *บันทึกนกไขลาน* ตัวเอกสะดุดใจกับบ่อน้ำแห้งของบ้านมิยาวากิ ซึ่งมีอีกหนึ่งฉายาว่า บ้านผูกคอตาย เป็นอย่างมาก โดยบ่อน้ำแห้งกับครอบครัว

---

* บ่อน้ำ ในภาษาญี่ปุ่นออกเสียงว่า ido ซึ่งมีความใกล้เคียงกับ id

มิยาวากินั้น มีความสัมพันธ์สอดคล้องกันในเชิงที่นวนิยายพยายามจะลากความเชื่อมโยง กล่าวคือ เมื่อบ่อน้ำในบ้านนี้ซึ่งแต่เดิมก็เคยมีน้ำเต็มบ่อเหือดแห้งไป คนในครอบครัวมิยาวากิก็ทยอยฆ่าตัวตาย และมีเหตุให้ต้องตายดับกันถ้วนทุกคน ปัจจุบันเมื่อบ้านมิยาวากิกลายเป็นบ้านร้างที่มีตำนานชวนให้คนไม่กล้าซื้อ บ่อน้ำแห้งของบ้านหลังนี้กลับกลายมาเป็นสิ่งดึงดูดใจ โทรุ โอกาดะ อย่างมาก เขามักจะใช้เวลาว่างปีนลงไปนั่งที่ใต้ก้นบ่อเพียงลำพัง เมื่อยามที่ครุ่นคิดถึงปัญหาต่างๆที่รุมเร้าเข้ามาในชีวิต คือ การหายตัวไปจากบ้านของคูมิโกะ และแมวที่เขากับภรรยาเลี้ยงไว้ตั้งแต่สมัยแต่งงานกันใหม่ๆ การลงไปยังก้นบ่อน้ำแห้งนี้ นอกจาก โทรุ โอกาดะ จะต้องไต่บันไดเชือกปีนลงไปลึกมากแล้ว ข้างใต้นั้นก็ยังมืดมากอีกด้วย ซึ่งหากมีใครหวังดีหาแผ่นไม้มาวางปิดปากบ่อไว้แล้วล่ะก็ จะมืดสนิทจนมองอะไรไม่เห็นเลยทีเดียว และเนื่องจากบ้านมิยาวากิเป็นบ้านร้าง โอกาสที่จะมีใครเดินผ่านมาได้ยินเสียงร้องขอความช่วยเหลือของเขาก็ดูจะน้อยเต็มที หรือหากใครอุตริเก็บบันไดเชือกสาวดึงขึ้นไปจากบ่อน้ำในช่วงที่เขาเผลอหลับ ก็เป็นได้ว่าเขาอาจจะตายอยู่ในก้นบ่อนั้นโดยที่ไม่มีใครล่วงรู้สักผู้เดียว จินตนาการถึงความตายในรูปแบบนี้ของ โทรุ โอกาดะ ไม่แตกต่างไปจากความตายแบบที่นาโอโกะใน *ด้วยรัก ความตาย และหัวใจสลาย* หวาดกลัวสักเท่าใดนัก กล่าวคือ เป็นความตายที่ต้องเผชิญหน้าด้วยตัวเองเพียงลำพัง ไร้หนทางจะช่วยเหลือตนเองให้รอดจากความตายได้ ดังนั้นแล้ว สภาวะนี้จึงย้อนกลับไปอธิบายสิ่งที่นาโอโกะเคยกล่าวแก่ตัวเอกเอาไว้ว่า เธอเชื่อ หากโทรุ วาตานาเบะ อยู่เคียงข้างเธอ จับมือเธอเอาไว้ เธอจะไม่มีวันพลัดตกบ่อน้ำแห้งที่ไม่รู้ว่าอยู่ที่ใดเป็นแน่ ซึ่งเป็นความเชื่อที่ผิดจากหลักเหตุผล หรือก็คือ นาโอโกะไม่ได้คิดว่าหากเขาทั้งสองคนเจอบ่อน้ำแห้ง เธอพลัดตกลงไป เขาจะช่วยเธอขึ้นมาได้ หรือไปตามคนมาช่วยเธอได้ หรืออะไรในทำนองนั้นแม้แต่น้อย แต่ดูเหมือนนาโอโกะเชื่อว่าบ่อน้ำแห้งไม่ได้น่ากลัวอีกต่อไป มันอาจสามารถแม้กระทั่งอันตรธานหายไปจากโลกของเธอเลยก็ยังได้ ตราบเท่าที่เธอมี โทรุ วาตานาเบะ อยู่เคียงข้าง

> "บ่อลึก...*ลึกเหลือเกิน*" นาโอโกะบอกผม เลือกสรรแต่ละคำด้วยความพิถีพิถัน ในบางคราว เธอจะพูดแบบนั้น ทอดคำพูดเนิ่นช้าจนกว่าจะเลือกคำเหมาะสมที่สุดที่เธอต้องการนำมาใช้ “…แต่ไม่มีผู้ใดทราบว่าบ่อน้ำแห่งนี้อยู่ที่ไหน เราทราบแน่ชัดเพียงอย่างเดียวว่า บ่อน้ำอยู่ในบริเวณนี้”
>
> มือเล็กเรียวของเธอสอดเข้าไปในกระเป๋าเสื้อแจ็กเก็ตผ้าสักหลาด เธอยิ้มให้ผมประหนึ่งว่า “เรื่องนี้ เรื่องจริง”

"ถ้าเป็นอย่างนั้น ก็อันตรายเป็นที่สุด" ผมบอกเธอ "...บ่อลึก แต่ไม่มีใครทราบว่าอยู่ที่ไหน คนตกลงไปในบ่อ นั่นก็เป็นจุดจบของชีวิตแล้ว"

"เป็นจริงอย่างนั้น นานๆครั้ง อาจจะครั้งในรอบสองหรือสามปี มีคนหายสาบสูญไปอย่างไม่มีร่องรอย คนแถวนี้ก็จะพูดว่า 'โอ, หมอนั่นหล่นลงไปในบ่อน้ำในทุ่งหญ้า' "

(มูราคามิ, 2551, *ด้วยรัก ความตาย และหัวใจสลาย*: 11)

เช่นเดียวกันกับ โทรุ โอกาดะ ใน *บันทึกนกไขลาน* ความหวาดระแวงต่างๆนานาเมื่อเขาลงไปอยู่ที่ก้นบ่อน้ำแห้งนั้น อันตรธานหายไปทันทีที่เขาได้ยินเสียงของ เมย์ คาซาฮาระ ตะโกนลงมาจากปากบ่อ เพียงแต่มีตัวละครอื่นร่วมรับรู้ว่าเขาอยู่ใต้ก้นบ่อน้ำแห้งแห่งนั้น เขาสามารถที่จะไต่บันไดเชือกกลับคืนขึ้นสู่โลกภายนอกได้ทุกเมื่อ ในขณะที่การเผชิญหน้ากับความตายในบ่อน้ำแห้งเป็นสิ่งที่ต้องกระทำเพียงลำพังแบบไร้หนทางต่อสู้ ทว่า ความคาดหวัง หรือหนทางออกเอาตัวรอดจากบ่อน้ำแห้งนั้นกลับจะต้องเรียกร้องให้ตัวละครเชื่อมโยงออกไปหาบุคคลอื่น ให้ตัวละครอื่นๆทำหน้าที่เป็นผู้ช่วยเหลือ ด้วยการรับรู้ว่ามีเขาติดอยู่ในบ่อน้ำแห้งนี้ หรืออาจสื่อความหมายถึงการที่ตัวตนว่างเปล่าของปัจเจกชนนั้น แท้จริงแล้วต้องการการมีปฏิสัมพันธ์เชื่อมโยงกับผู้อื่นในสังคมต่างหากจึงจะเติมเต็มได้ ไม่ใช่เมื่อตระหนักถึงความแปลกแยกทางตัวตนของตน ก็ปลีกตัวหายออกไปจากสังคมจนกระทั่งยิ่งทียิ่งไกลห่างออกไป จนเร้นลับไปตลอดกาล อย่างไรก็ดี นวนิยายยังนำเสนอช่วงตอนที่ โทรุ โอกาดะ ลงไปหมกตัวอยู่ที่ก้นบ่อน้ำแห้งเป็นระยะเวลานาน ด้วยความรู้สึกผูกพัน อบอุ่น ราวกับว่าเป็นสถานที่ที่สร้างขึ้นสำหรับเขาโดยเฉพาะ และภายในบ่อน้ำแห้งแห่งนั้นเขาก็ได้ครุ่นคิดเกี่ยวเรื่องราวที่เป็นปัญหาซับซ้อนของตัวเอง สามารถดำเนินการช่วยเหลือคูมิโกะ สามารถต่อกรกับ โนโบรุ วาทายะ ที่แข็งแกร่งได้ โดยการหลุดเข้าสู่อีกมิติหนึ่งซึ่งซ้อนอยู่ที่ก้นบ่อน้ำแห้งแห่งนั้น การที่ตัวเอกสามารถกระทำการบางอย่างซึ่งให้คุณแก่ตัวเองได้นี้ สะท้อนให้เห็นว่ามูราคามิยังต้องการสื่อถึงภาวะที่ปัจเจกควรหันมาสำรวจจิตของตัวเองเช่นเดียวกัน เนื่องจากเป็นการรับฟังเสียงความปรารถนาของตนเอง ไม่ว่าความปรารถนานั้นจะถูกตัดแต่งต่อเติมด้วยน้ำมือของภาษาหรืออะไรก็ตามที ยังคงเป็นสิ่งจำเป็นอยู่ ที่โดยปกติการใช้ชีวิตเป็นมนุษย์ทำงานในระบบสังคมเรามักลืมให้เวลากับตัวเองไป เช่น ในกรณีของ โทรุ โอกาดะ เขาทำสิ่งนี้ได้ก็ต่อเมื่อเขาใช้ชีวิตเป็นคนว่างงาน หรือทำงานที่อยู่นอกเหนือระบบทั่วๆไป เป็นงานแปลกประหลาดแล้วเท่านั้น โดยภายหลังจากที่ โทรุ โอกาดะ ได้เติมเต็มความปรารถนาด้วยการค้นพบคูมิโกะ ได้บอกกับเธอว่าจะพาเธอกลับไปกับเขาให้ได้ที่มิติไม่จริงนั้นแล้ว น้ำก็ไหลทะลักเอ่อเข้ามาในบ่อน้ำแห้งราวกับว่าตาน้ำที่เคยถูกปิดอยู่ได้เปิดออกอีกครั้งทันที พลังอันรุนแรงของกระแสน้ำนี้ทวีเพิ่มขึ้นอย่างไม่หยุด

หย่อน ขณะที่ตัวของ โทรุ โอกาดะ ที่ได้สติอีกครั้งนั้น เขากลับอ่อนเปลี้ยเพลียแรงจนไม่อาจขยับเขยื้อนพาตัวเองออกจากก้นบ่อได้เลย การที่ตัวตนกลวงเปล่าของเขาถูกเติมเต็มด้วยกระแสน้ำเชี่ยวกราก เปรียบเสมือนกับจิตอันทรงพลังที่รุกรานได้แม้กระทั่งตัวตนอ่อนแอของเขา ปัจเจกจึงไม่ได้พ่ายแพ้เพียงเพราะตัวตนอันกลวงเปล่าเท่านั้น แต่แพ้กระทั่งอัตตาที่มีอำนาจเหนือตัวเองอีกด้วย

ในนวนิยายเรื่อง *แดนฝันปลายขอบฟ้า* บ่อน้ำที่เชี่ยวกรากและเป็นกระแสน้ำแห่งความลึกลับ ทรงอำนาจยังปรากฏอยู่ในตอนจบของนวนิยาย โดยบ่อน้ำแห่งนี้แม้จะเป็นทางออกที่ตัวเอกเชื่อว่าสามารถพาเขากลับคืนไปสู่โลกใบเดิมที่จากมายังมหานคร ใช้ชีวิตที่ปราศจากจิตได้แล้ว แต่เขาก็ยังรู้สึกหวั่นเกรงในพลังอันแข็งแกร่งของมัน รวมถึงเป็นสถานที่คนอื่นๆในมหานครพยายามจะหลีกเลี่ยงไม่ย่างกรายเข้าใกล้ตลอดเวลาด้วยเช่นกัน การนวนิยายเรื่องนี้จบด้วยการให้เงาของตัวเอกกระโจนลงสู่บ่อน้ำและแยกจากตัวเอกที่เลือกอยู่ในมหานครต่อไปนี้ ทำให้เห็นภาพของจิตเงาเป็นผู้รักษาจิตและความทรงจำของตัวเอกเอาไว้ ไหลเข้าไปหลอมรวมเป็นหนึ่งกับจิตอีกส่วนหนึ่งที่มีขนาดใหญ่ทรงพลังมากกว่านั่นเอง ดังนั้น จึงดูเหมือนว่าจิตตามทัศนะที่ปรากฏในนวนิยายของมูราคามิจึงมีลักษณะเป็นเอกเทศได้ และมีพลังอำนาจยิ่งใหญ่ ในขณะที่ตัวละครหรือก็คือปัจเจกที่จวนเจียนจะสูญเสียจิตหรือสูญเสียแล้วนั้น อ่อนแอเป็นอย่างยิ่ง

ฉากที่เป็นสัญญะสื่อความหมายถึงสภาวะวิกฤตทางอัตลักษณ์ของตัวละครทั้งหมดดังปรากฏในนวนิยายของมูราคามิ จึงมีลักษณะวนเวียนอยู่แต่การสร้างความหมายที่คล้ายคลึงไปในแบบเดียวกัน เพียงแต่ใช้รูปสัญญะต่างกันออกไป และแต่ในแต่ละรูปสัญญะเองก็มีความหมายที่เคลื่อนไหลไปได้ตามคำวิพากษ์ของตัวละคร รวมถึงกลวิธีการพรรณนาของนวนิยายเอง ซึ่งส่งผลให้เหล่าตัวละครเองสามารถจะกลายเป็นสัญญะและเข้าร่วมสวมรอยเพื่อสร้างความหมายในทำนองเดียวกันกับฉากด้วยเช่นกัน

บทบาทการต่อเชื่อมสู่อัตลักษณ์	**คุณสมบัติทรงพลัง**
สะพาน / รางรถไฟ	น้ำ (จิต)
ชุมสาย / แผงสวิตซ์	บ่อน้ำ (ตัวตน)
ป่า / เขาวงกต	

ตารางที่ 14 รูปสัญญะของอัตลักษณ์แบบฉบับมูราคามิ

2. การสื่อสารมุมมองต่ออัตลักษณ์อันวิกฤตในนวนิยายของ ฮารูกิ มูราคามิ

สภาวะแห่งความเลื่อนไหลระหว่างหน่วยองค์ประกอบต่างๆ ที่ปรากฏเป็นรูปลักษณ์การเล่าเรื่องในนวนิยายของ ฮารูกิ มูราคามิ ได้นำไปสู่การสื่อสาร “วิกฤตอัตลักษณ์” ซึ่งล้วนแล้วแต่เกิดจากมุมมองอันผิดเพี้ยนที่เหล่าตัวละครในนวนิยายมองต่ออัตลักษณ์ของพวกเขาและเธอแล้วพบว่าต่างเผชิญอยู่ในสภาวะวิกฤตนั่นเอง

2.1 อัตลักษณ์สวมใส่จากภายนอก

เหล่าตัวละครในนวนิยายของมูราคามิไม่ได้มองอัตลักษณ์ของตนเองว่าเป็นส่วนเดียวกันกับตัวตนของพวกเขาและเธอ ทว่า อัตลักษณ์เป็นอีกองค์ประกอบหนึ่งที่แยกออกมาต่างหากและรับบทบาทเก็บความหมายอธิบายตัวตนที่ดำรงอยู่ของเหล่าตัวละครเอาไว้ การมองหาอัตลักษณ์ประจำตัวละครจึงต้องมองจากองค์ประกอบภายนอกตัวตนเป็นสำคัญ

2.1.1 อัตลักษณ์ไหลรี่ไปหา “ชื่อ”

แนวคิดการสร้างตัวละครในวรรณกรรมเป็นจำนวนมากอาจจำเป็นต้องพึ่งพาการตั้ง “ชื่อ” ที่มีความหมายเหมาะสมสำหรับการขับเน้นให้ตัวละครผู้มีชื่อกำกับนั้น เปี่ยมด้วยอัตลักษณ์เฉพาะตัวอันโดดเด่น แต่มูราคามิกลับใช้วิธีการตรงกันข้ามสำหรับนวนิยายของเขาเองที่มีวัตถุประสงค์จะกัดกร่อนทำลายอัตลักษณ์ของตัวละครภายในเรื่องให้เผชิญสภาวะวิกฤต “ชื่อ” จึงย่อมเป็นองค์ประกอบอย่างแรกที่ไม่สมควรจะมีประทับอยู่กับตัวละคร

ก. ตัวเอกไร้ชื่อ

มูราคามินิยมละเว้นการมอบ “ชื่อ” ให้แก่ตัวละครภายในนวนิยายของเขา ดังที่เห็นได้จากในนวนิยายเรื่อง *สดับลมขับขาน, พินบอล,1973, แกะรอยแกะดาว, เริงระบำแดนสนธยา,* และ *แดนฝันปลายขอบฟ้า* ตัวเอกผู้ทำการเล่าเรื่องราวชีวิตของตัวเองเพียงแต่แทนตัวเองด้วยสรรพนามบุรุษที่หนึ่ง (ผม) ส่งผลทำให้ ชื่อ ของเขาเอง กลายเป็นสิ่งที่นวนิยายปกปิดไว้ได้อย่างแยบยล ยิ่งไปกว่านั้นผู้อ่านยังแทบจะไม่อาจจินตนาการรูปร่าง หน้าตา ของตัวเอกเจ้าของเรื่องได้เสียด้วยซ้ำ เมื่อนวนิยายพรรณนาถึงก็แต่เพียงคุณลักษณะนิสัยประจำตัวบางประการของตัวเอก

ไร้ชื่อ และกิจวัตรประจำวันของเขาเท่านั้น ภาพร่างตัวเอกไร้ชื่อจึงก่อให้เกิดรูปธรรมในจินตนาการของผู้อ่านได้ก็ต่อเมื่อเขากระทำการปฏิสัมพันธ์กับอะไรบางอย่างภายในเรื่อง ถ้าหากตัวเอกไร้ชื่อนี้เพียงแค่ดำรงอยู่ในนวนิยายเฉยๆ เขาจะไม่อาจมีตัวตนขึ้นได้ในการรับรู้ของผู้อ่าน ขณะที่ตัวละครอื่นๆ ซึ่งแวดล้อมตัวเอกไร้ชื่อต่างหากที่ได้รับการเล่าถึงในเชิงพรรณนารูปร่าง หน้าตา กิริยาอาการเสียอย่างละเอียดลออ จากเสียงของตัวเอกไร้ชื่อ เขาและเธอเหล่านี้ก็สามารถยืนยันการมีตัวตนในนวนิยายได้แล้ว จึงเห็นได้ว่ามูราคามิพยายามสื่อถึงสภาวะง่อนแง่นระหว่าง การมีตัวตน กับการไม่มีตัวตน ของตัวละครในนวนิยายของเขาด้วยการลิดรอนสิทธิการยืนยันตัวตนออกจากตัวละครเจ้าของตัวตน และยกมอบให้แก่ตัวละครอื่นหรือแก่ผู้อ่านแทนที่

ข. ตัวละครใช้ชื่อสมมติ

อนึ่ง ตัวละครแวดล้อมตัวเอกไร้ชื่อ แม้บางตัวจะมีความสำคัญในนวนิยายมากพอจะมีชื่อกำกับอยู่บ้าง อาทิ มุสิก และ เจ จากนวนิยายชุดไตรภาคมุสิก, กีกิ และ เมอิ จากนวนิยายเรื่อง *เริงระบำแดนสนธยา*, สองพี่น้อง มอลตา-ครีตา คะโน และสองแม่ลูก ลูกจันทน์-อบเชย อาคาซากะ จากนวนิยายเรื่อง *บันทึกนกไขลาน*, โคโวิ จากนวนิยายเรื่อง *ราตรีมหัศจรรย์* ชื่อที่ตัวเอกเรียกขานตัวละครเหล่านี้กลับไม่ใช่ชื่อซึ่งได้รับมาตั้งแต่กำเนิดของตัวละคร หากเป็น ชื่อสมมติ หรือ ฉายา ที่ตัวละครนั้นๆเลือกใช้เป็นชื่อของตนเมื่อดำรงอยู่ในชั่วขณะที่เรื่องของนวนิยายดำเนินไป ดังปรากฏในนวนิยายเรื่อง *บันทึกนกไขลาน* เมื่อ โทรุ โอกาดะ พยายามจะถามหาชื่อของตัวละครหญิงผู้หนึ่งที่ติดต่อมอบหมายงานสำคัญให้แก่เขา ตัวเอกได้พยายามอ้างเหตุผลมากมายเพื่อสนับสนุนความจำเป็นที่เขาจะต้องทราบชื่อของเธอให้จงได้ ไม่เช่นนั้นแล้วเขาจะไม่อาจระบุยืนยันการดำรงอยู่ให้แก่เธอได้ว่า เป็นตัวตนของเธอแน่แท้ ไม่ใช่ของใครอื่น

> “ทำไมคุณต้องการทราบชื่อฉัน? คุณไม่จำเป็นต้องเขียนจดหมายถึงฉัน มองในแง่นี้ ชื่อนั้นสำคัญไฉน?”
>
> “แต่ว่าถ้าผมต้องร้องเรียกคุณจากข้างหลัง ยกตัวอย่างเช่นเรื่องนั้น? ผมก็คงต้องเรียกชื่อ”
>
> เธอวางส้อมในมือลงบนจาน แตะซับมุมปากด้วยผืนผ้าฝ้าย “เข้าใจละ” เธอตอบรับ “ไม่เคยมองในแง่นั้นมาก่อน คุณกล่าวได้ถูกต้อง ในสถานการณ์เช่นนั้น จำเป็นอย่างยิ่งที่ต้องมีชื่อกำกับ”
>
> (มูราคามิ, 2549, *บันทึกนกไขลาน*: 464)

โทรุ โอกาดะ ได้ร้องขอชื่อจากตัวละครหญิงผู้นี้ เขายังสำทับอีกว่าชื่อที่เหมาะสมที่สุดควรจะเป็น “ชื่อสั้น ชื่อเรียกง่าย หากเป็นไปได้ ชื่อมีแก่น ชื่อเป็นจริง ชื่อที่มองเห็นได้ จับต้องได้ ชื่อเช่นนั้น จะง่ายแก่การจดจำ” (มูราคามิ, 2549, *บันทึกนกไขลาน*: 464) ทว่า ชื่อที่ โทรุ โอกาดะ ได้รับการแจ้งให้ทราบแม้จะมีคุณสมบัติดังกล่าวครบถ้วน แต่ก็เป็นเพียงชื่อสมมติของตัวละครหญิงผู้นี้เท่านั้น ซึ่งจะช่วยให้เขาสามารถเรียกเธอจากข้างหลังได้และเขาเองก็รู้สึกพึงพอใจกับมันแล้ว ลูกจันทน์ อาคาซากะ กลายเป็นตัวละครที่มีตัวตน มีอัตลักษณ์ของตนเอง ด้วยการยืนยันจากตัวเอกเรียบร้อยแล้ว ดังนั้น ผู้อ่านจะไม่อาจพบได้จากนวนิยายได้อีกว่า ชื่อโดยกำเนิด หรือที่ผู้วิจัยจะใช้คำว่า “ชื่อแท้จริง” ของเธอคือชื่อใด

การที่มูราคามิพรากเอาชื่อแท้จริงของตัวละครให้สูญหายไปจากการปรากฏในนวนิยายและขณะเดียวกันยังพยายามชี้ช่องให้ผู้อ่านตระหนักว่า ชื่อแท้จริงนั้นเคยมีอยู่ ย่อมสะท้อนให้เห็นถึงความคิดของเหล่าตัวละครซึ่งให้ค่าแก่ชื่อโดยกำเนิดว่า เป็นองค์ประกอบภายนอกที่เก็บซ่อนอัตลักษณ์แท้จริงของพวกเขาและเธอเอาไว้ การที่ตัวละครต้องเสาะแสวงหาชื่อใหม่มาสมมติให้เป็นชื่อของตนเองชั่วคราวเมื่อดำรงอยู่ในนวนิยาย มิหนำซ้ำยังรู้สึกอีกด้วยว่าชื่อใหม่สามารถอธิบายอัตลักษณ์ของพวกเขาและเธอได้เหมาะสมยิ่งกว่าชื่อแท้จริงเสียอีก แม้ไม่น่าจะเป็นไปได้แต่ก็เป็นไปแล้ว อัตลักษณ์เทียมของพวกเขาและเธอสามารถกำกับด้วยชื่อใหม่อย่างเหมาะสมพอดีกับตัวตนจริงแท้ จึงชวนให้คิดได้ว่าตัวละครในนวนิยายของมูราคามิมองอัตลักษณ์จริงว่า มีความบกพร่องอยู่แต่แรก ด้วยไม่อาจใช้อธิบายตัวตนของตนเองให้สมบูรณ์

ในนวนิยายเรื่อง *คาฟกา วิฬาร นาคาตะ* ตัวเอกอย่าง คาฟกา ทามูระ ยังรับเอาหลักการตั้งชื่อใหม่ให้ตัวเองมาใช้เช่นเดียวกัน นับตั้งแต่ตอนเริ่มเรื่องของนวนิยายที่เขาตัดสินใจว่าจะเป็นเด็กหนีออกจากบ้าน ชื่อแท้จริงก็ถูกตัวเอกสลัดทิ้งล่วงหน้าเสียแล้ว ตัวเอกเลือกให้ชื่อใหม่ว่า คาฟกา ทามูระ ซึ่งนำพาเขาไปสู่ชุดความหมายที่บังเอิญประทับด้วยชื่อ คาฟกา เช่นเดียวกัน อาทิ *คาฟกา ออน เดอะ ชอร์* ชื่อบทเพลงที่ครั้งหนึ่งมิสซาเอกิเคยเขียนขึ้นเพื่อบรรยายความรู้สึกรักอย่างลึกซึ้งต่อชายคนรักของเธอ และทะลุเข้ามาเป็นเหตุผลเพื่อให้ คาฟกา ทามูระ ใช้อธิบายว่าทำไมมิสซาเอกิซึ่งน่าจะเป็น แม่ จึงต้องทอดทิ้งเขาให้กลายเป็นเด็กกำพร้าในภายหลัง ชุดความหมายที่มาพร้อมกับชื่อ คาฟกา นี้จึงเข้ามาเป็นส่วนอธิบายถึงอัตลักษณ์ของตัวเอกจนได้ เช่นเดียวกับในนวนิยายเรื่อง *บันทึกนกไขลาน* เมื่อตัวเอกที่มีชื่อแท้จริงว่า โทรุ โอกาดะ เลือกฉายาให้แก่ตนเองว่า มิสเตอร์นกไขลาน ซึ่งเป็นชื่อที่รู้กันเฉพาะตัวเขาเองกับ เมย์ คาซาฮาระ แต่แล้ว

ตัวเอกก็กลับพบว่า มิสเตอร์นกไขลาน สอดแทรกเข้าไปปรากฏเป็นคลังคำศัพท์ในเรื่องเล่าของตัวละครอื่นๆ ที่พยายามจะส่งสาส์นบอกใบ้จากคูมิโกะสื่อมาถึงเขาเองในภายหลังด้วย การเลือกชื่อด้วยตนเองของตัวละครจึงกลายมาเป็นชุดความหมายที่รอให้ตัวเอกในนวนิยายของมูราคามิเดินทางไปค้นพบในหนทางเบื้องหน้า ชื่อสมมติที่ตัวเอกคิดได้แบบบังเอิญดันกลายไปเป็นเบาะแสสำคัญเพื่อรอคอยให้ตัวเอกใช้คลี่คลายปริศนาเสียอย่างนั้น

หากมองว่าอัตลักษณ์ของตัวละครในนวนิยายย่อมสังกัดอยู่ใน “ชื่อ” กำกับ นวนิยายของมูราคามิก็คงจะไม่ได้แตกต่างจากนวนิยายอีกเป็นจำนวนมาก แต่ด้วยวิธีการที่เขาเลือกพรากชื่อแท้จริงของตัวละครออกไปเสียก่อน แล้วจึงเปิดโอกาสให้ตัวละครได้เลือกชื่อใหม่ด้วยตนเองนี้ก็เพื่อชี้ช่องให้ผู้อ่านเห็นถึงการอำพรางของนวนิยายทั้งหลายแหล่ดีๆนี่เอง อาศัยการที่ตัวละครในนวนิยายของเขาอย่างเช่น คาฟกา ทามูระ และ โทรุ โอกาดะ เกิดความรู้สึกเอะใจสงสัยว่าเหตุใดชื่อที่พวกเขาเลือกด้วยตนเอง จึงกลายเป็นชุดความหมายรอเติมเต็มอัตลักษณ์ให้แก่เขาในเบื้องหน้าไปเสียได้ ผู้อ่านก็จะฉุกใจคิดได้ว่า ย่อมเป็นไปไม่ได้ที่ตัวละครในนวนิยายจะเป็นผู้เลือกชื่อให้แก่ตัวเอง ชื่อของเขาและเธอเหล่านั้นล้วนถูกประทับโดยผู้เขียนซึ่งกำหนดเรื่องราวชีวิตทั้งหมดของตัวละครเอาไว้รอท่าอยู่ก่อนแล้ว การประทับชื่อกำกับตัวละครจึงเป็นกลวิธีที่ผู้เขียนนำเอาตัวละครมาโลดแล่นอยู่ภายในเรื่องเล่าของนวนิยาย ไม่เพียงเท่านั้นมูราคามิยังสะกิดความคิดของผู้อ่านในอีกลำดับขั้น กล่าวคือ แม้ว่าผู้อ่านจะไม่ได้ดำรงชีวิตอยู่ภายใต้การเขียนของใครเลยก็ตาม แต่ก็ปฏิเสธได้ยากว่าหลายหลายคราที่ตัวผู้อ่านเองพยายามจะอธิบายอัตลักษณ์ตนเองโดยยึดติดอยู่กับความหมายของ “ชื่อ” เช่นเดียวกับตัวละครในนวนิยายของมูราคามิด้วย

ค. อัตลักษณ์อ่านได้จากความหมายของชื่อ

ในนวนิยายเรื่อง *ราตรีมหัศจรรย์* มูราคามิยังแสดงให้เห็นถึงการที่อัตลักษณ์พยายามจะโยงเข้าหาความหมายของชื่ออย่างยิ่งยวดผ่านบทสนทนาระหว่าง คาโอรุ กับ มาริ อาซาอิ เมื่อคาโอรุบอกกับมาริว่าโรงแรมฉ่ำรักที่เธอเป็นผู้จัดการอยู่ มีชื่อ “อัลฟาวิลล์” ดูแต่เพียงผิวเผินตัวละครทั้งสองไม่อาจค้นพบความสมเหตุสมผลระหว่างชื่อกับกิจการที่โรงแรมฉ่ำรักประกอบแต่อย่างใดได้

> “รู้ไหม? หนูอยากถามอยู่เหมือนกันว่าทำไมตั้งชื่อโรงแรมว่าอัลฟาวิลล์”
>
> “อืม, ไม่รู้เหมือนกัน เจ้านายน่าจะเป็นคนตั้ง โรงแรมฉ่ำรักทุกแห่ง จะแข่งกันตั้งชื่อให้หวือหวา บ้าเสียสติกันไปหมด ก็นะ, ผู้ชายผู้หญิงเกี่ยวก้อยกันมาทำกายบริหารร่วมกัน ของจำเป็นที่ขาดเสียมิได้จะเป็นเตียงนอนกับอ่างอาบน้ำ ใครไปสนใจห่ะเรื่องชื่อโรงแรมด้วย? ขอให้ฟังแล้วบานฉ่ำก็ใช้ได้แล้ว ถามทำไมหรือ?”
>
> (มูราคามิ, 2554, *ราตรีมหัศจรรย์*: 51)

คาโอรุกล่าวประหนึ่งเธอไม่ใคร่สนใจนักว่าชื่อโรงแรมฉ่ำรักจะมีความหมายอย่างไร แต่จนแล้วจนรอดตัวละครทั้งสองก็ยังไม่หยุดครุ่นคิดค้นหาความเชื่อมโยงดังกล่าว มาริเริ่มเล่าถึงภาพยนตร์ยุคหกศูนย์ของผู้กำกับ ฌอง ลุค โกดาร์ ที่เธอโปรดปรานเป็นพิเศษ และบังเอิญมีชื่ออัลฟาวิลล์ ปรากฏเป็นชื่อภาพยนตร์ ตามความหมายของภาพยนตร์เรื่องนี้อัลฟาวิลล์ยังเป็นชื่อเมืองในฝันแห่งอนาคต ที่ซึ่งมีกฎประจำเมืองห้ามไม่ให้ชาวเมืองมีความรู้สึกลึกล้ำโดยเด็ดขาด มิเช่นนั้นแล้วก็จะถึงขั้นต้องถูกนำตัวไปประหารที่จัตุรัสใจกลางเมืองกันเลยทีเดียว มาริ อาซาอิได้เปรียบเปรยวิถีปฏิบัติแบบปราศจากความรู้สึกของชาวเมืองกับการปฏิบัติตามสูตรคณิตศาสตร์ และต่อมาคาโอรุก็นำไปเปรียบเปรยเข้ากับการมีเซ็กส์ที่ไม่มีความรักรวมอยู่ด้วย ซึ่งมาริสันนิษฐานต่อว่าการมีเซ็กส์ในรูปแบบดังกล่าวน่าจะกระทำได้โดยไม่ผิดกฎหมายของเมืองอัลฟาวิลล์ จนกระทั่งคาโอรุถึงกับหัวเราะร่วน “เออ, เข้าท่าแล้วละ อัลฟาวิลล์น่าจะเป็นชื่อที่เหมาะเจาะที่สุดสำหรับโรงแรมฉ่ำรัก” (มูราคามิ, 2554, *ราตรีมหัศจรรย์*: 52) ในที่สุดแล้วหลังการเค้นคิดอ้อมโลกเสียจนไกลโรงแรมฉ่ำรักชื่อ อัลฟาวิลล์ จึงได้รับความหมายอธิบายอัตลักษณ์ของมันเองจนได้

แนวความคิดเรื่องการดึงอัตลักษณ์ไปอ้างอิงอยู่กับความหมายของชื่อแทน เพื่อจะใช้ยืนยันการดำรงอยู่อย่างมีตัวตน มีอัตลักษณ์ที่ไม่ได้สังกัดอยู่ภายในของตัวละครอีกทีนี้ ยังได้รับการเสนอว่าเป็นความฝังใจของตัวละครอย่างจริงจังอีกด้วย กล่าวคือ แม้ว่าบางครั้งความหมายของชื่อจะแตกต่างราวฟ้ากับเหวต่ออัตลักษณ์ที่ตัวละครสามารถค้นพบได้จากการมองดูตัวเอง แต่พวกเขาและเธอก็ยังคงไม่ล้มเลิกแนวคิดว่า ชื่อคงจะอธิบายอะไรอย่างให้แก่ตัวตนของตนเองได้อยู่ดี ไม่ว่ามันจะอธิบายว่าอย่างไร ดังเช่น คาโอรุซึ่งตระหนักว่าชื่อแท้จริงของเธอช่างแตกต่างจากอัตลักษณ์ของเธอเสียนี่กระไร ด้วยรูปร่างของสาวร่างยักษ์ อดีตนักมวยปล้ำหญิงที่ผันตัวเองมาเป็นผู้จัดการโรงแรมฉ่ำรัก แต่ตัวละครนี้กลับมีชื่อว่า คาโอรุ ซึ่งแปลความหมายได้ว่า ฟุ้งหอม เสียอย่างนั้น เธอจึงมักรู้สึกอยู่เสมอว่าชื่อของตนเองสวยหยดเกินกว่าที่จะเป็นชื่อของเธอไปได้

ความสงสัยเช่นนี้ฝังอยู่ในใจของคาโอรุ และเมื่อเธอพยายามจะแนะนำตัวละครอื่นให้เป็นที่รู้จัก เธอก็อดที่จะขบคิดถึงเรื่องชื่อและอัตลักษณ์ของตัวละครนั้นๆไปเสียทุกครั้งไม่ได้

> คาโอรุเดินนำมาริเข้าไปในห้อง ปิดงับประตูตามหลัง ในห้องนอกจากสาวหัวแดงมีพนักงานอีกคน สาวร่างเล็ก เกล้าผมเป็นมวย ง่วนอยู่กับการเช็ดพื้น คาโอรุแนะนำตัว
>
> “คนนี้มาริ คนที่พูดภาษาจีนได้ หัวแดงนั่น, โคมูงิ ซ่าย, ฉันเคยประหลาดใจเหมือนกันว่าใครตั้งชื่อลูกสาวว่าข้าวสาลี แต่ทำไงได้ พ่อแม่แปะชื่อติดตัวมาให้แล้ว สาวน้อยคนนี้ทำงานกับฉันมาชั่วนิรันดร์แล้ว”...
>
> ...“อีกคนทางโน้น, โคโรงิ คราวนี้ ไม่ใช่ชื่อจริงนะ คุณต้องไปถามเธอเองว่าทำไมถึงอยากให้คนเรียกเธอว่า ‘จิ้งหรีด’ ”
>
> “ต้องขอโทษด้วยนะคะ” โคโรงิกล่าว สำเนียงคันไซแถวๆโอซากา “ฉันกำจัดชื่อจริงทิ้งไปแล้ว” ดูเหมือนโคโรงิจะอายุมากกว่าโคมูงิหลายปี
>
> (มูราคามิ, 2554, *ราตรีมหัศจรรย์*: 35)

การแนะนำตัวละครและชื่อจบลงแต่เพียงเท่านั้น พร้อมกับความสงสัยที่ไม่ได้เจือจางหายไป อีกทั้งผู้อ่านก็คงจะปฏิเสธได้ไม่เต็มเสียงนักว่าบางครั้งบางคราวเราก็เคยตั้งคำถามกับตัวเองเช่นกัน ชื่อของเรานี้บ่งบอกความเป็นเราอย่างไร เหมาะสมกับตัวตนของเราแล้วอย่างนั้นหรือ ความพยายามของตัวละครในนวนิยายของมูราคามิ หรือบางทีอาจเป็นความพยายามของเราผู้อ่าน ที่จะมอง “ชื่อ” เป็นชุดความหมายครบครันของเรื่องราวทั้งหมดในตลอดทั้งช่วงชีวิต เป็นอัตลักษณ์สำหรับตัวตน ยังถูกมูราคามิโจมตีผ่านนวนิยายในอีกแง่มุมหนึ่งว่าเป็นเพียงแต่แนวความคิดที่ผิดพลาดจากหลักตรรกะเสียด้วย ผ่านร่างทรงอย่างตัวเอกไร้ชื่อ ในนวนิยายเรื่อง *พินบอล,1973* เมื่อเขาอ่านสารานุกรมพัฒนาการของตู้พินบอล และทำการเล่าถึงชื่อ เรย์มอนด์ มาโลนีย์ ในน้ำเสียงกึ่งประชดประชัน

> แรกสุด เราต้องจำชื่อเรย์มอนด์ มาโลนีย์ให้ขึ้นใจเสียก่อน ฟังผาดเผินดูเหมือนก็คล้ายว่าจะมีคนชื่อนี้มีชีวิตอยู่ แต่เขาก็ตายไปแล้ว สรุปความได้ว่า เรื่องราวชีวิตของเขาที่เรารู้จักมีเพียงเท่านี้
>
> ...

> เกร็ดประวัติศาสตร์ยืนยันข้อเท็จจริง มือสองข้างของบุรุษผู้นี้เองที่นำเศษชิ้นโลหะมาประกอบกันเป็นตู้พินบอล
>
> (มูราคามิ, 2545, *พินบอล,1973*: 35)

หากแนวความคิดที่ว่า “ชื่อ” ได้รวบรวมเอาอัตลักษณ์สมบูรณ์ครบถ้วนของคนเราหรืออะไรก็ตามที่มีชื่อกำกับไว้พร้อมสรรพแล้ว การดำรงอยู่ของ เรย์มอนด์ มาโลนีย์ ก็คงจะมีความจริงจำกัดอยู่เพียงแค่ว่า เขาเคยมีชีวิตอยู่และได้ตายไปแล้ว เป็นผู้ริเริ่มประดิษฐ์ตู้พินบอล ขณะที่ความจริงส่วนอื่นๆ ในการดำรงตัวตนอยู่เมื่อกาลครั้งหนึ่งของเขาล้วนสูญสิ้นอย่างหมดจดไปเสียแล้ว การเสียดสีของตัวเอกไร้ชื่อหรือที่จริงก็คือการวิพากษ์แนวความคิดที่ว่า “ชื่อ” คืออัตลักษณ์ทั้งครบของสิ่งที่มีชื่อกำกับของมูราคามิเสียเองนี้ ก็เพื่อแสดงให้เห็นถึงวิธีการมองอัตลักษณ์ของตัวละครและการมองอัตลักษณ์ของเราผู้อ่านเองที่ผิดเพี้ยน ด้วยการมองอัตลักษณ์โดยเพ่งเล็งไปที่ความหมายของ “ชื่อ” ย่อมรังแต่จะทำให้วิกฤตอัตลักษณ์ที่แท้จริงแล้วไม่ได้เกี่ยวพันอะไรกับชื่อไม่อาจนำมาเทียบเคียงกันได้เลย กลายเป็นห้วงความว่างเปล่าเข้มข้นยิ่งขึ้น ดังเช่น ฮาจิเมะ ตัวเอกจากนวนิยายเรื่อง *การปรากฏตัวของหญิงสาวในคืนฝนตก* อธิบายถึงอัตลักษณ์ของเขาจากการแนะนำชื่อของตัวเอง

> วันเกิดของผมคือวันที่ 4 มกราคม 1951 สัปดาห์แรกของเดือนแรกของปีแรกของครึ่งหลังของศตวรรษที่ยี่สิบ ผมเดาว่าคงคล้ายเป็นอนุสรณ์บางอย่าง พ่อแม่จึงตั้งชื่อให้ผมว่า ฮาจิเมะ ซึ่งแปลว่า “เริ่มแรก” แต่นอกเหนือจากนี้แล้ว ผมก็แทบไม่มีอะไรๆ เล่าเกี่ยวกับการเกิดของผม
>
> (มูราคามิ, 2554, *การปรากฏตัวของหญิงสาวในคืนฝนตก*: 11)

เรื่องราวชีวิตที่ฮาจิเมะทำการเล่าถึงโดยตั้งต้นจากจุด *เริ่มแรก* นี้สืบเนื่องไปจึงมีขนาดความยาวเทียบเท่ากับความยาวของนวนิยายทั้งเรื่อง และปราศจากซึ่งจุดจบที่ยุติโดยสมบูรณ์ การที่ฮาจิเมะสรุปความหมายของชื่อตนเองได้แล้วเสร็จ ไม่ได้ทำให้เขาเกิดความเข้าใจต่ออัตลักษณ์ของตนเองแต่อย่างใด ซ้ำร้ายตลอดทั้งโครงเรื่องในนวนิยายฮาจิเมะก็ยังพบเพียงความผิดหวังจากสิ่งที่ไม่ใคร่แน่ใจว่าตัวเองจะหวังอยู่ครั้งแล้วครั้งเล่า ได้รับและสูญเสีย เหมือนเช่นที่เขาได้รับชื่อ ได้รับอัตลักษณ์ยืนยันการดำรงตัวตนของตนเองมา และสูญเสียความสามารถในการอธิบายว่าตัวตนของเขาแท้จริงแล้วเป็นเช่นไรไป

ง. การเรียกขานตัวละครตามบทบาท

นอกจากนี้มูราคามิยังเลี่ยงการมอบ “ชื่อ” ให้แก่ตัวละครในนวนิยายของเขา ด้วยกลวิธีการให้ตัวเอกผู้เล่าเรื่องเรียกขานตัวละครอื่นๆ ด้วยชื่ออาชีพ หรือด้วยคุณลักษณะที่สังเกตเห็นได้ของตัวละครนั้นๆ หรือด้วยการเรียกขานตามจำแนกความสัมพันธ์ระหว่างตัวเอกกับตัวละครอื่น อาทิ การเรียกตัวละคร สตรีที่มีนิ้วมือเก้านิ้ว, ผู้หญิงคนที่นอนกับใครก็ได้ ในเรื่อง *สดับลมขับขาน* / สองสาวแฝด, หุ้นส่วน ในเรื่อง *พินบอล,1973* / สตรีหูสวย, นางแบบหู, นางทางโทรศัพท์ (หรือที่นวนิยายใช้แทนว่า กะหรี่ ในบางครั้ง), พนักงานตรวจพรู๊ฟ, เจ้านายใหญ่, บุรุษลึกลับ, หุ้นส่วน, มนุษย์แกะ (มนุษย์สวมชุดแกะ) ในเรื่อง *แกะรอยแกะดาว* / พ่อเฒ่า, ยัยหนู, สาวบรรณารักษ์, เซมิโอเท็ก, แคลคิวเท็ก, นายทวาร, ผู้การฯ, ผู้ช่วยสาว, คนงานโรงไฟฟ้า ในเรื่อง *แดนฝันปลายขอบฟ้า* ฯลฯ

การเรียกขานตัวละครด้วยกลวิธีเหล่านี้ นัยหนึ่งก็เพื่อที่มูราคามิจะได้แสดงให้เห็นว่าตัวละครของเขาเพียงแต่กำลังสวมอยู่ในบทบาทหนึ่งๆ เมื่อดำรงอยู่ในนวนิยายเพียงเท่านั้น โดยไม่จำเป็นว่าตัวละครเดียวกันจะต้องถูกเรียกขานด้วยชื่อเดียวกันเสมอไป หรือกล่าวได้อีกอย่างว่าตัวละครเดียวกันยังสามารถสวมบทบาทได้หลายบทบาทเมื่อดำรงอยู่ในนวนิยายของมูราคามิด้วย อันส่งผลให้ตัวละครหนึ่งเดียวสามารถแบ่งแยกเป็นหลายตัวตนได้ ดังกรณีนวนิยายเรื่อง *แกะรอยแกะดาว* ตัวละคร – นางแบบหู นางทางโทรศัพท์ และพนักงานตรวจพรู๊ฟ ล้วนเป็นชื่อที่ตัวเอกใช้เรียกขานตัวละครหญิงคนเดียวกัน เธอผู้สวมอยู่ในสามบทบาทที่แตกต่างกัน และเมื่อมาอยู่ร่วมมีปฏิสัมพันธ์เชิงชู้สาวกับตัวเอก ตัวละครหญิงนางนี้ก็ได้รับการเรียกขานจากตัวเอกเสียใหม่ว่าเป็นเพื่อนหญิง หรือเมื่อมูราคามิพาเธอเคลื่อนย้ายไปสู่นวนิยายภาคต่อเรื่อง *เริงระบำแดนสนธยา* ตัวเอกจึงสามารถเรียกขานเธอด้วยชื่อสมมติว่า กีกิ (ใช้ในอาชีพกะหรี่) ได้เช่นกัน เพื่อจะสื่อความหมายว่า มาบัดนี้บทบาทที่ตัวละครหญิงผู้นี้สวมอยู่เริ่มมีความสลักสำคัญมากขึ้นในสายตาของตัวเอกเสียแล้ว เธอจึงพอจะมีชื่อกำกับได้บ้าง ตลอดทั้งนวนิยายเรื่อง *เริงระบำแดนสนธยา* กีกิจึงเป็นตัวละครที่ตัวเอกไร้ชื่อพยายามตามเสาะหา แต่จนแล้วจนรอดเขาก็ปะติดปะต่อได้แต่เพียงเรื่องราวที่ว่า กีกิตายจากไปแล้ว ชื่อไม่แท้จริงที่ตัวเอกใช้ยึดเหนี่ยวตัวตนของกีกิเอาไว้ ไม่ได้ทำให้เขาเข้าถึงอัตลักษณ์ของเธอมากขึ้น แต่กลับให้ผลในทางตรงกันข้าม เพราะแม้แต่บทสรุปว่ากีกิน่าจะตายไปแล้ว ก็ยังเป็นแต่เพียงข้อสันนิษฐานที่ปราศจากหลักฐานสนับสนุน

ทว่า ความหมายของชื่อ ซึ่งลดลงเหลือระดับความสำคัญเป็นเพียงแต่บทบาทในชั่วขณะหนึ่งของตัวละครเท่านั้น กลับอธิบายคำถามที่เราผู้อ่านมักจะตั้งคำถามต่อตัวเองว่า “เราคือใคร” ได้ดี เมื่อชื่อของเราถูกเรียก เมื่อชื่อของตัวละครถูกเรียก เขาหรือเธอก็จะเป็นใครสักคนที่กำลังสวมอยู่ในบทบาทหนึ่ง สวมอยู่ในอัตลักษณ์หนึ่ง เป็นตัวตนหนึ่ง และพร้อมจะเปลี่ยนแปลงไปสู่ตัวตนแบบอื่นๆได้ทุกเมื่อนั่นเอง

ในนวนิยายเรื่อง *แกะรอยแกะดาว* มูราคามิได้สอดแทรกการวิพากษ์อย่างออกรสออกชาติระหว่าง ตัวเอกไร้ชื่อ กับ โชเฟอร์ ผู้มีความคิดความอ่านล้ำลึกเกินกว่าจะเป็นแค่คนขับรถธรรมดา เกี่ยวกับเรื่องของการตั้งชื่อเอาไว้ด้วยเช่นกัน ซึ่งถือได้ว่าเป็นช่วงตอนหนึ่งจากนวนิยายที่มูราคามิสามารถสื่อสารแนวคิดเรื่องความหมายของ “ชื่อ” ที่ลดทอนคุณค่าจากอัตลักษณ์แท้จริงของสิ่งที่มีชื่อกำกับ ลงมาสู่ระดับบทบาทที่ตัวละครสวมใส่ไว้เพียงชั่วคราวได้อย่างครอบคลุมที่สุด กล่าวคือ เมื่อโชเฟอร์ริเริ่มจะตั้งชื่อให้แก่แมวที่ไม่มีชื่อของตัวเอก เขาพยายามอ้างเหตุผลว่าแมวเป็นสัตว์ที่เคลื่อนที่ด้วยจิตเจตนาในตัว ทั้งยังมีความผูกพันทางอารมณ์กับมนุษย์ เมื่อถูกเรียกขานด้วยชื่อก็สามารถจะมีปฏิกิริยาตอบสนองได้ ชื่อที่โชเฟอร์ต้องการประทับให้แก่แมว จึงสะท้อนถึงความเชื่อของเขาเองว่าแมวเป็นสิ่งมีชีวิตและครอบครองอัตลักษณ์เป็นแก่นแท้อยู่ ดังนั้น ตัวเอกและรวมถึงผู้อ่านจึงสามารถจะนำ แมว ไปอุปมาเทียบกับสิ่งมีชีวิตอื่นๆ ที่มีอัตลักษณ์เช่นกันว่า สมควรจะต้องมีชื่อกำกับได้ในทำนองเดียวกัน โดยเฉพาะเมื่อตัวเอกขยายวงกว้างไปสู่สิ่งไร้ชีวิตบางประเภท อาทิ เรือ ซึ่งดันมีชื่อกำกับเหมือนกับแมว โชเฟอร์ก็ขยายเหตุผลของเขาเพิ่มเติมต่อไปด้วยว่า ถึงแม้เรือจะไม่มีชีวิต แต่ต้นกำเนิดของเรือก็เป็นสิ่งที่ไม่ได้ถูกสร้างมาโดยระบบสายพานอุตสาหกรรมอันขาดไร้เอกลักษณ์ เจ้าของผู้สร้างเรือย่อมจะต้องมีความรักใคร่ เอาจิตสำนึกและชีวิตของตนเองไปผูกพันอยู่กับเรือที่ตนสร้างขึ้นด้วย อัตลักษณ์ของเจ้าของเรือผู้มีชีวิตจึงสามารถถ่ายเทไปสู่เรือและทำให้เรือสามารถมีชื่อกำกับได้เช่นกัน

> “หมายความว่า ชีวิตเป็นแก่นแนวคิดพื้นฐานในเรื่องนี้?” ผมถาม
>
> “แน่นอนที่สุดขอรับ”
>
> “เอาละ ต้องเป็นสิ่งที่มีชีวิตก่อน จากนั้น วัตถุประสงค์จะเป็นองค์ประกอบถัดไปอย่างนั้นสินะ?”
>
> (มูราคามิ, 2546, *แกะรอยแกะดาว*: 220)

แต่แล้วเมื่อตัวเอกยังคงขยายวงของสิ่งที่มีชื่อกำกับให้กว้างออกไปอีก กระทั่งสิ่งไร้ชีวิตบางประเภทที่ไม่น่าจะมีความผูกพันใดๆกับจิตสำนึกของผู้ที่สร้างมันขึ้นมาอีกต่อไปแล้วก็ยังจำเป็นต้องมีชื่อกำกับ อาทิ สถานีรถไฟ สวนสาธารณะ สนามเบสบอล ฯลฯ จึงกลับกลายเป็นว่าแก่นความคิดพื้นฐานของการมีชื่อกำกับ ไม่ได้เกี่ยวพันกับ ชีวิต อีกต่อไป ตัวเอกได้ตั้งข้อสังเกตเพิ่มเติมว่าสิ่งไร้ชีวิตข้างต้นนี้มักมีชื่อเรียกผูกติดอยู่กับสถานที่ที่มันดำรงอยู่มากกว่าจะเป็นชื่อซึ่งบ่งบอกถึงอัตลักษณ์ของมันเองเสียอีก และโชเฟอร์เองก็ช่วยยืนยันเป็นมั่นเหมาะว่าสิ่งไร้ชีวิตเหล่านี้ หากถูกเคลื่อนย้ายไปยังสถานที่แห่งใหม่ หรือบริบทใหม่ ชื่อก็จำเป็นจะต้องเปลี่ยนตามไปบริบทนั้นด้วย เป็นต้นว่า สถานีรถไฟ ไม่ว่าจะผลิตโดยใคร แต่เมื่อยกมาตั้งอยู่ที่ชินจูกุ ก็จะต้องมีชื่อว่าสถานีรถไฟชินจูกุในทันที ส่งผลให้เหตุผลของเขาขัดแย้งกับเหตุผลที่อ้างในทีแรกในทิศทางตรงกันข้ามสิ้นเชิง เพราะมาบัดนี้วัตถุประสงค์การใช้งานของสิ่งนั้นต่างหากเป็นตัวกำหนดว่าสมควรจะตั้งชื่อกำกับอย่างไร

> “หมายความว่า เรื่องที่เราคุยกันอยู่ไม่ได้พูดถึงชื่อของวัตถุสิ่งของที่จับต้องได้แต่เป็นชื่อของการนำไปใช้งาน…บทบาทเฉพาะ…นั่นมิใช่วัตถุประสงค์ดอกหรือ?”
>
> โชเฟอร์นิ่งไปชั่วครู่ คราวนี้ไม่อึ้งไปนานนัก
>
> “ท่านทราบไหมว่าผมคิดยังไง?” โชเฟอร์กล่าวขึ้น “…ผมคิดว่าเราน่าจะมองเรื่องนี้ด้วยสายตาอบอุ่นเป็นมิตร”
>
> “หมายความว่า?”
>
> “ผมหมายถึงเมือง สวนสาธารณะ ถนน และสถานีรถไฟ สนามเบสบอล และโรงภาพยนตร์ ต่างก็มีชื่อ จริงไหมขอรับ? การตั้งชื่อให้สถานที่เหล่านี้ เป็นการชดเชยการปลูกติดอยู่กับที่บนพื้นผิวโลก”
>
> *เฮ่ย, ทฤษฎีใหม่*
>
> “ได้เลย, สมมติว่าผมกำจัดจิตสำนึกของตัวเองไปให้สิ้น ปักหลักนิ่งอยู่บนพื้นผิวโลก ผมจะได้รับเกียรติมีการอวยชื่อเพราะพริ้งให้ได้หรือไม่?”
>
> (มูราคามิ, 2546, *แกะรอยแกะดาว*: 221-222)

ทฤษฎีใหม่ที่โชเฟอร์เพิ่งสถาปนาขึ้นสดๆร้อนๆ ภายหลังการวิวาทะอย่างยืดเยื้อกับตัวเอกกลับกลายเป็นว่า “ชื่อ” ไม่ได้เก็บรักษาอัตลักษณ์ของสิ่งที่มีชื่อกำกับเอาไว้อีกแล้ว ซึ่งเป็นปกติธรรมดาตามแนวทางการวิพากษ์ความหมายของสัญญะต่างๆในนวนิยายของมูราคามิที่มักเปิด

ช่องให้ความหมายเลื่อนไหลไปได้เรื่อยๆนั่นเอง การตั้งชื่อให้สิ่งใดสิ่งหนึ่ง สิ่งนั้นจะมีชีวิตหรือมีจิตสำนึกหรือไม่ ก็ไม่ใช่ประเด็นสำคัญอีกต่อไป ทว่า เป็นวัตถุประสงค์การใช้งานของสิ่งนั้น หรือก็คือ บทบาท ของสิ่งนั้นต่างหากจำเป็นจะต้องมีชื่อกำกับ บทสรุปของทฤษฎีใหม่ทำให้ตัวเอกในนวนิยายของมูราคามิถึงกับรู้สึกทึ่ง จนกระทั่งต้องตั้งคำถามกับโชเฟอร์ออกมาว่า หากตัวเขาเองกลายเป็นเพียงสิ่งไร้ชีวิตที่เพียงแต่ปักหลักติดอยู่บนพื้นโลกเท่านั้น เขาจะสามารถมีชื่อกำกับได้หรือไม่เลยทีเดียว และโชเฟอร์ก็เบี่ยงเบนคำตอบไปว่าตัวเอกนั้นมีชื่อเป็นของตัวเองอยู่แล้ว จะต้องมัวมาสนใจกับเรื่องนี้อีกทำไมกัน การขบคิดหาปัจจัยสำคัญที่ทำให้บางสิ่งสมควรจะต้องมี “ชื่อ” กำกับจึงถูกผลักออกจากข้อสรุปด้วยเสียงของตัวละครเองเสียแล้ว แม้ว่าผู้อ่านอาจจะเพิ่งฉุกคิดถึงความจริงที่น่าตกใจอีกหนึ่งอย่างขึ้นมาได้ก็ตามที ตัวเอกใน *แกะรอยแกะดาว* ของมูราคามิไม่เคยถูกเรียกขานด้วยชื่อแม้สักครั้งเดียว ชื่อที่โชเฟอร์บอกว่าเขามีอยู่ไม่เคยปรากฏ ไม่ว่าจะเป็นอัตลักษณ์ของตัวเอกไร้ชื่อ หรือตำแหน่งแห่งหนที่เขาปักหลักดำรงอยู่ จึงไม่อาจกอปรเป็นรูปธรรมขึ้นมาได้ทั้งนั้น วิกฤตอัตลักษณ์ของตัวละครที่ปรากฏอยู่ในนวนิยายของมูราคามิจึงเป็นเพียงแต่การสื่อสารสภาวะที่อัตลักษณ์ของตัวละครมีการเปลี่ยนแปลง เคลื่อนย้ายจากแบบหนึ่งไปสู่อีกแบบหนึ่งอยู่เสมอ

2.1.2 เราสวมใส่เสื้อผ้าแทนอัตลักษณ์

ก. เสื้อผ้ามีตัวตนยิ่งไปกว่าตัวละคร

นวนิยายของมูราคามิยังดึงอัตลักษณ์ของตัวละครออกมายังภายนอกตัวตนในลักษณะที่เป็นรูปธรรมอื่นๆ ดังเช่น เสื้อผ้า ซึ่งตัวละครสวมติดกายอยู่เสมอ การพรรณนาถึงเสื้อผ้า เครื่องแต่งกาย และเครื่องประดับ โดยมากมักเป็นของตัวละครเพศหญิงนี้ มูราคามิมิได้จงใจใช้เป็นข้อมูลเพื่อแสดงให้เห็นถึงลักษณะนิสัยใจคอหรือคุณสมบัติเฉพาะตัวของตัวละครผู้สวมใส่ดังที่นิยมใช้กันในนวนิยายจำนวนมาก หากแต่เสื้อผ้าประจำตัวละครของมูราคามิใช้ประโยชน์เพื่อการจำแนกตัวละครออกจากกัน ให้ผู้อ่านรับรู้ว่าตัวละครที่สวมชุดนี้อยู่เป็นคนละคนกับอีกตัวละครหนึ่งซึ่งสวมชุดอื่นอยู่เท่านั้น ไม่ใช่ว่าทั้งสองตัวละครจะมีคุณสมบัติที่แตกต่างกันแต่อย่างใด

ในนวนิยายเรื่อง *พินบอล,1973* เมื่อตัวเอกไร้ชื่อตื่นขึ้นมาในเช้าวันอาทิตย์และพบว่ามีสาวแฝดสองคน หน้าตา รูปร่าง รวมถึงวิธีการพูดจาเหมือนกันไม่มีผิดเพี้ยน นอนร่วมอยู่บนเตียงของเขาเอง ทั้งสองสาวไม่ยอมเปิดเผยชื่อตนเองให้แก่ตัวเอกทราบ เขาจึงไม่สามารถจะแยกแยะพวก

เธอออกจากกันได้ด้วยวิธีการอื่นใดอีกแล้ว นอกเสียจากการจำแนกตามเสื้อสเวตเตอร์ที่พวกเธอสวมติดกาย ทั้งยังเป็นสมบัติเพียงชิ้นเดียวที่ติดตัวพวกเธอมาเมื่อเข้าร่วมอยู่ในชีวิตประจำวันของตัวเอกไร้ชื่อในอพาร์ตเมนต์ เสื้อตัวหนึ่งประทับหมายเลข 208 และอีกตัวหนึ่งประทับหมายเลข 209 อาศัยเสื้อสองตัวนี้เองที่ทำให้สองสาวแฝดกลายเป็นคนละคนกันได้ในสายตาของตัวเอกไร้ชื่อ เขาถึงกับสารภาพอย่างอับจนปัญญาด้วยซ้ำไปว่า หากสองสาวแฝดแลกเสื้อกันใส่ เขาก็คงแยกแยะไม่ได้อีกต่อไปแล้วว่าพวกเธอทั้งสอง ใคร เป็นใครกันแน่

> “ได้เลย ถ้างั้น ผมจะเรียกว่า 208 แล้วก็เรียกอีกคนว่า 209…ชัดเลย ได้วิธีแยกความแตกต่างระหว่างคุณสองคนแล้ว”
>
> “ไม่มีทาง” แฝดคนไหนก็ไม่รู้ชิงพูดขึ้นมา
>
> “ทำไมล่ะ?”
>
> คู่แฝดไม่พูดอะไร ถอดเสื้อวอร์มพ้นหัว แลกเสื้อกันแล้วสวมกลับ
>
> “หนูเป็น 208” แฝด 209 บอก
>
> “แล้วหนูก็เป็น 209” 208 พูดต่อ
>
> ผมถอนหายใจยาว
>
> แม้จะพ่ายแพ้หมดรูป ผมก็พยายามต่อไปที่จะหาความแตกต่างระหว่างสองแฝดให้ได้ ไม่มีหนทางอื่นนอกจากพึ่งพาการระบุด้วยตัวเลข
>
> (มูราคามิ, 2545, *พินบอล,1973*: 45-46)

ความหมายของเสื้อผ้าดังปรากฏในนวนิยายของมูราคามินั้น ไม่ได้ไหลไปสู่การดำรงตัวตนอยู่ของตัวละครแต่อย่างใด เพราะความหมายกลายเป็นคุณสมบัติที่จำกัดอยู่เพียงเฉพาะในเสื้อผ้าเพียงเท่านั้น ในตอนที่ตัวเอกไร้ชื่อพบเห็นเสื้อหมายเลข 208 และ 209 ตากพาดอยู่นอกหน้าต่าง เขาจึงถึงกับน้ำตาซึมด้วยตระหนักถึงความรู้สึกสะเทือนใจราวกับว่าเจ้าของเสื้อสองตัวนี้ได้อำลาจากเขาไปเสียแล้ว ทั้งๆที่ในความเป็นจริงแล้วสองสาวแฝดก็ยังคงดำรงอยู่ภายในอพาร์ตเมนต์ของเขา ทว่า เป็นสองสาวแฝดในสภาพร่างเปลือยเปล่าเพราะว่าเสื้อเพียงตัวเดียวที่พวกเธอมีถอดไปซักทำความสะอาดยังตากไม่แห้งก็เท่านั้น

> เป็นประจำทุกสัปดาห์ สองสาวจะซักเสื้อวอร์มด้วยความพิถีพิถันยิ่ง ซักเสื้อในห้องน้ำ ผมนอนบนเตียง อ่าน ‘คำวิพากษ์เหตุผลบริสุทธิ์’ เงยหน้ามาก็มองเห็นสองสาวร่าง

เปลือยเปล่าบนพื้นกระเบื้องห้องน้ำ ช่วยกันซักเสื้อทีละตัว ในห้วงเวลานี้ ทำให้ผมเกิดความรู้สึกเวิ้งว้าง วิญญาณหลุดลอยจากร่างไปไกลแสนไกล

…

บ่อยครั้ง ในตอนที่ผมกลับจากสำนักงาน ผมมองเห็นเสื้อวอร์มหมายเลข 208 และ 209 พัดโบกโบยเล่นลมอยู่นอกหน้าต่างทางทิศใต้ ห้วงเวลาเช่นนี้ เรียกน้ำตาเอ่อท้นมากลบสองตา

(มูราคามิ, 2545, *พินบอล,1973*: 46-47)

ความสะเทือนใจของตัวเอกที่ยึดติดอยู่กับเสื้อผ้ามากเสียยิ่งกว่าจะยึดติดกับตัวละครหญิงที่ลาจากไปยังปรากฏในนวนิยายเรื่อง *แกะรอยแกะดาว* ด้วยเช่นกัน เมื่อภรรยาของตัวเอกไร้ชื่อหย่าร้างเก็บข้าวของออกจากอพาร์ตเมนต์ที่ทั้งคู่เคยใช้ชีวิตอยู่ร่วมกันไปเสียแล้ว เขาก็เพียรพยายามจะค้นหาแต่ “สลิปสักตัว” ที่ภรรยาอาจเหลือทิ้งไว้แทนตัวตนของเธอก็เป็นได้ ตัวเอกไร้ชื่อยังจำได้ว่าเพื่อนคนหนึ่งของเขาหย่าขาดจากภรรยาเช่นกัน แต่ภรรยาของเพื่อนยังเหลือสลิปไว้ให้อดีตสามีได้นั่งดูต่างหน้าทุกคราวที่คิดถึงเธอ แต่เมื่อตัวเอกไร้ชื่อพยายามนำเอาวิธีการเดียวกันนี้มาใช้ เขาก็ไม่พบว่ามีสลิปสักตัวในอพาร์ตเมนต์ของเขาเลย จึงก่อให้เกิดเป็นความรู้สึกเดียวดายเกินกว่าจะทานทน

นอกเสียจากที่ความหมายของเสื้อผ้าได้แปลกแยกตัวเองออกมาอย่างเด็ดขาดจากตัวตนของตัวละครเสียแล้ว นวนิยายของมูราคามิยังให้ค่าของเสื้อผ้าว่ามีความเป็นจริงในระดับที่จริงมากยิ่งกว่าตัวตนซึ่งปราศจากความหมายของตัวละครอีกด้วย ในนวนิยายเรื่อง *บันทึกนกไขลาน* โทรุ โอกาดะ ถึงกับนำเอาภาพเหตุการณ์ขณะที่ตนเองร่วมเพศกับ ครีตา คะโน ในต่างวาระและรูปแบบมาเปรียบเทียบกัน เขารู้สึกว่าครั้งแรกที่เขาร่วมเพศกับตัวละครหญิงผู้นี้ในรูปแบบที่เธอสวมใส่ชุดกระโปรงเข้ารูปของคูมิโกะอยู่นั้น แม้จะติดอยู่ในมิติแห่งจินตนาการที่ห้อง 208 ของโรงแรมในอาคาซากะ แต่ก็ให้ความรู้สึกว่าสัมผัสนั้นสมจริงสมจังเข้มข้นเสียยิ่งกว่าการร่วมเพศในขั่วขณะที่ตัวเอกรับรู้ว่ากำลังดำรงอยู่ในมิติความเป็นจริง ด้วยว่าในความเป็นจริงนี้ ครีตา คะโน เปลื้องเสื้อผ้าออกจากตัวของเธอจนเปลือยเปล่าเสียแล้ว

ค่ำคืนนั้น ผมร่วมหลับนอนกับครีตา คะโน ผมเปลื้องเสื้อผ้าของคูมิโกะที่เธอสวมใส่ สอดใส่ร่างของผมผนึกประสานเข้ากับเรือนกายของเธอ เงียบงันเชื่องช้า ให้

> ความรู้สึกคล้ายเป็นส่วนขยายของความฝัน ประหนึ่งว่าผมจำลองความฝันให้ปรากฏเป็นจริง การขยับขับเคลื่อนทุกท่วงท่าที่เคยร่วมร่างกับครีตา คะโนในความฝัน ร่างของเธอมีเนื้อหนัง มีไออุ่นชีวิต แต่ทว่า มีบางอย่างขาดหายไป นั่นก็คือ สำนึกที่ว่าเรื่องนี้เกิดขึ้นจริง
>
> (มูราคามิ, 2549, *บันทึกนกไขลาน*: 378)

ตัวละครเพศหญิงในนวนิยายของมูราคามิซึ่งมีตัวตนเลือนจางเสียยิ่งกว่าเสื้อผ้า ซึ่งเก็บรักษาความหมายการดำรงอยู่อย่างเป็นจริงของพวกเธอเอาไว้ กลายมาเป็นตัวตนที่นวนิยายเรื่อง *ด้วยรัก ความตาย และหัวใจสลาย* พยายามสื่อสารผ่านตัวละคร นาโอโกะ เมื่อเธอตัดสินใจฆ่าตัวตาย ยุติตัวตนของเธอลง เธอได้ทิ้งพินัยกรรมยกมอบเสื้อผ้าทั้งหมดของตัวเองให้เป็นกรรมสิทธิ์ของ เรโกะ ตัวละครหญิงอีกคนหนึ่งซึ่งต่อมาได้เข้ารับบทบาทกระทำการทุกอย่างตามความคาดหวังที่ โทรุ วาตานาเบะ เคยคาดหวังว่านาโอโกะจะทำ ด้วยการเดินทางออกจากสถานบำบัดจิต การร่วมเพศกับตัวเอก และมีอัตลักษณ์ใหม่กลายเป็นส่วนหนึ่งของสังคมปกติ บทบาทที่นาโอโกะไม่อาจทำให้สำเร็จตามความคาดหวังของ โทรุ วาตานาเบะ ได้นี้ จึงกลายเป็นความหมายที่สังกัดอยู่ในเสื้อผ้า และเปลี่ยนมือไปสู่เรโกะให้มารับช่วงแสดงบทบาทแทน ประกอบกับที่นวนิยายของมูราคามินั้น มักจะให้ข้อมูลสนับสนุนที่ว่าตัวละครเพศหญิงซึ่งรับช่วงเสื้อผ้าต่อกันนี้ต่างสวมเสื้อผ้าขนาดเดียวกันได้อย่างเหมาะเจาะลงตัว นวนิยายจึงเปิดช่องให้ผู้อ่านสามารถเชื่อมตัวละครเหล่านี้ให้เป็นคนเดียวกันได้ ตัวตนของตัวละครหญิงในนวนิยายของมูราคามิจึงอยู่ในสถานภาพที่เป็นคนไม่เต็มคน แต่ดูคล้ายว่าจะเป็นสัญญะที่สามารถสวมรอยกันได้เสียมากกว่า

ข. เสื้อผ้า กับรูปสัญญะของเปลือกห่อหุ้มตัวตน

ไม่เพียงเฉพาะแต่ “เสื้อผ้า” มูราคามิยังเชื่อมโยงคุณสมบัติการเป็นเปลือกห่อหุ้มตัวตนและเป็นเปลือกที่เก็บรักษาความหมายทั้งหมดของตัวตนเอาไว้ไปยัง “ผิวหนัง” ซึ่งห่อหุ้มร่างของตัวละครอีกด้วย ในนวนิยายเรื่อง *บันทึกนกไขลาน* ได้มีการกล่าวถึงฉากการทรมานยามาโมโตะอย่างเหี้ยมโหดด้วยการกรีดแล่หนังออกทีละนิด เพื่อจะรีดเค้นที่ซ่อนของเอกสารสำคัญออกจากปากของหน่วยปฏิบัติการลับชาวญี่ปุ่นผู้นี้ ตามความเชื่อเรื่องอัตลักษณ์แบบเดิมที่ว่าหากขูดลอกเปลือกผิวออกไปจนเกลี้ยงเกลาแล้ว ก็จะสามารถค้นพบถึงแก่นแท้ที่ดำรงอยู่ภายในตัวตน หรือเทียบได้กับข้อมูลลับซึ่งยามาโมโตะอาจยอมสารภาพออกมาในที่สุดก็เป็นได้ ทว่า แม้ชั้นผิวหนังของยามาโมโตะจะถูกเฉือนแล่ออกจนหมดทั้งเนื้อตัว กลับมีเพียงความตายของยามาโมโตะ

เท่านั้นที่นายทหารรัสเซียและลูกสมุนชาวมองโกลของเขาได้รับเป็นผลตอบแทน อีกทั้งนวนิยายยังมาเฉลยในภายหลังด้วยว่า แท้จริงแล้วยามาโมโตะเองก็ไม่รู้เช่นกันว่าเอกสารสำคัญที่ว่าได้หายไปอยู่เสียที่ไหนแล้ว แก่นแท้ภายในที่ยามาโมโตะพยายามปกป้องแทบเป็นแทบตาย อดทนทรมานให้เปลือกผิวของเขาถูกกรีดลอกล่อนออกจนกระทั่งขาดใจ จึงเป็นแก่นแท้ที่สูญหายไปก่อนเสียแล้ว

> บนพื้นดินมีเพียงซากศพของยามาโมโตะ ก้อนเนื้อโชกเลือดที่ผิวหนังถูกแล่ลอกไปสิ้นแล้ว เลวร้ายที่สุดจะเป็นวงหน้า ลูกตาขาวโพลนผุดจ้องออกมาจากก้อนเนื้อฉ่ำเลือด ฟันขาวเรียงเป็นแนว ปากอ้าฉีกกว้างประหนึ่งแผดเสียงตะโกน จมูกเหลือแต่เพียงรูสีดำ เลือดไหลอาบพื้นทรายเป็นวงกว้าง
>
> นายทหารรัสเซียถ่มน้ำลายลงบนพื้น หันมาหาผม ล้วงผ้าเช็ดหน้าจากกระเป๋ามาซับริมฝีปาก “ไอ้หมอนั่นไม่รู้เรื่องจริงๆด้วย ว่าไหม?”
>
> (มูราคามิ, 2549, *บันทึกนกไขลาน*: 199)

คล้ายคลึงกันในช่วงตอนที่ โทรุ โอกาดะ ทำการต่อสู้กับชายผู้ถือกล่องกีต้าร์ซึ่งใช้ไม้เบสบอลหวดเข้าที่หัวไหล่ของเขา จนกระทั่งชายผู้นั้นถึงแก่ความตาย โทรุ โอกาดะ ถึงกับเก็บเอาความรุนแรงที่เขากระทำต่อผู้อื่น กระทั่งก่อให้เกิดความผิดเพี้ยนเชิงอัตลักษณ์ของตนเองกลายมาเป็นความฝัน เขาฝันว่าผิวหนังของชายผู้ที่เขาฆ่าตายไปแล้วลอกร่อนออกจากร่างกายทีละชั้น คล้ายดั่งเปลือกแอปเปิ้ลลอกออกจากผล แล้วเข้าห่อหุ้มเป็นชั้นผิวหนังใหม่ของ โทรุ โอกาดะ เสียเอง ซึ่งบอกใบ้ถึงบทบาทในลำดับถัดไปที่ตัวเอกในนวนิยายเรื่องนี้ถูกกำหนดให้ต้องกระทำในภายภาคหน้า คือการสังหาร โนโบรุ วาทายะ ด้วยไม้เบสบอลอันเดียวกันนี้นั่นเอง

> ริ้วผิวหนังเลื้อยขึ้นมาตามลำตัวของผม คืบเคลื่อนมาทาบทับผิวของผม เลือดเหนอะดูดติดผิวหนัง คลุมทับทั่วทั้งร่าง กลิ่นเลือดคาวฉุนเฉียว ไม่นานนัก ใบหน้า และลำตัวของผม ห่อหุ้มหมดจดด้วยผิวหนังของชายผู้นั้น และแล้ว ตาของผมก็มองอะไรไม่เห็น เสียงหัวเราะสะท้อนก้องไปมาในความมืด
>
> (มูราคามิ, 2549, *บันทึกนกไขลาน*: 407)

2.1.3 อัตลักษณ์การดำรงอยู่พิสูจน์ได้จากหลักฐาน

ก. ตัวละครดำรงอยู่จริงเมื่อมีหลักฐานปรากฏ

เมื่อการดำรงอยู่ของตัวละครในนวนิยายของมูราคามิไม่อาจยึดเหนี่ยวอยู่ได้ด้วยอัตลักษณ์ที่พวกเขาและเธอครอบครองอยู่เสียแล้ว ตัวละครจึงหันเหความสนใจไปยังหลักฐานในรูปลักษณ์ที่เป็นรูปธรรม เพื่อใช้ยืนยันการดำรงอยู่ของพวกเขาและเธอแทน ในเรื่อง *การปรากฏตัวของหญิงสาวในคืนฝนตก* ฮาจิเมะได้พบกับชิมาโมโตะอีกครั้งหนึ่งตอนที่เขาและเธอต่างก็เติบโตขึ้นแล้ว เธอแวะมาพบเขาในบาร์แจ๊ซและลาจากไปพร้อมกับคืนฝนตก การพบกันหลังจากผ่านเวลามาแล้วถึงยี่สิบห้าปีเต็ม ทำให้ฮาจิเมะไม่อาจปักใจเชื่อได้ว่าผู้หญิงที่เพิ่งจากไปนี้คือชิมาโมโตะ ตัวจริง ไม่ใช่เพียงภาพหลอนในจินตนาการของเขา เพราะเมื่อเธอจากไปเสียแล้ว เขาก็ไม่อาจแลเห็นตัวตนของเธอดำรงอยู่ในสายตาได้อีก ไม่อาจแน่ใจได้อีกต่อไปแล้วว่าเธอเคยดำรงอยู่ตรงนี้มาก่อน

> แต่นี่ไม่ใช่ภาพหลอนใดๆ เมื่อผมกลับเข้าไปในบาร์ แก้วใบหนึ่งและที่เขี่ยบุหรี่อีกอันหนึ่งยังอยู่ตรงที่เธอเคยนั่ง ก้นบุหรี่ที่ถูกขยี้สองมวนยังวางอยู่ในที่เขี่ย แต่ละมวนมีรอยลิปสติกบางๆประทับอยู่ ผมนั่งลงและหลับตา เสียงสะท้อนของดนตรีจางหายไป ทอดทิ้งผมไว้ลำพัง ในความมืดอันอ่อนโยน สายฝนยังคงร่วงหล่นลงมาโดยไร้เสียง
>
> (มูราคามิ, 2554, *การปรากฏตัวของหญิงสาวในคืนฝนตก*: 95-96)

นวนิยายได้จงใจสร้างให้ฉากของบาร์แจ็ซ แก้วใบหนึ่ง บุหรี่ในที่เขี่ยบุหรี่ที่มีรอยลิปสติกบางๆติดอยู่ เป็นองค์ประกอบที่ยืนยันการดำรงอยู่ของชิมาโมโตะในการรับรู้ของฮาจิเมะ ทั้งนี้ก็อาจสะท้อนให้เห็นถึงความหมายที่ว่า ตัวตนของชิมาโมโตะนั้นยังเลือนลางเสียยิ่งกว่าภาพฉากเหล่านี้เสียด้วยซ้ำ ดังนั้น เมื่อฮาจิเมะพบเธอ เขาจึงไม่อาจเชื่อถือว่าตนเองได้พบเธอได้มากเทียมเท่ากับการพบร่องรอย หรือองค์ประกอบภายในฉาก ภายหลังจากที่เธอได้จากไปแล้ว

นอกจากนี้นวนิยายยังเคยกล่าวถึงหลักฐานอีกชิ้นที่ยืนยันถึงตัวตนของชิมาโมโตะ คือ ซองใส่เงิน ที่ชายแปลกหน้าคนหนึ่งเคยนำมายัดใส่มือของฮาจิเมะ เพื่อให้เขาเลิกสะกดรอยตามชิมาโมโตะ แม้ว่าฮาจิเมะจะไม่เข้าใจความคิดของชายแปลกหน้าสักนิด แต่เขาก็เก็บซองใส่เงินนี้ไว้ในลิ้นชักโต๊ะทำงานของตนเองมาโดยตลอด จนกระทั่งถึงช่วงท้ายเรื่องของนวนิยายที่ฮาจิเมะ

ตระหนักว่าชิมาโมโตะได้ตายจากนวนิยายไปเสียแล้ว ซองใส่เงินนี้จึงพลอยอันตรธานหายไปอย่างไร้เหตุผลรองรับเช่นเดียวกัน

> เพื่อธำรงรักษาความเป็นจริงให้ยังคงความเป็นจริงอยู่ต่อไป เราจำเป็นต้องใช้ความเป็นจริงอีกอย่างหนึ่ง – ความเป็นจริงข้างเคียง – มาสัมพัทธ์ แต่เนื่องจากความเป็นจริงข้างเคียงนั้นก็ยังจำเป็นต้องมีฐานเพื่อใช้สัมพัทธ์ความเป็นจริง และเพื่อพิสูจน์ว่าความเป็นจริงนั้นเป็นจริง ก็ต้องมีความเป็นจริงข้างเคียงอีกอย่างหนึ่งมาอีก การผูกเนื่องต่อกันเป็นห่วงโซ่เช่นนี้ธำรงสืบเนื่องไปในสำนึกรับรู้ของเรา จะกล่าวว่าทำให้ผมมีตัวตนก็คงไม่เป็นการพูดเกินจริงไปกระมัง
>
> (มูราคามิ, 2554, *การปรากฏตัวของหญิงสาวในคืนฝนตก*: 190)

การอันตรธานหายไปของหลักฐานจึงส่งผลกระทบต่อความเป็นจริงในการรับรู้ของตัวละครให้มีอันผิดเพี้ยนไปจากเดิมด้วย ห่วงโซ่การรับรู้ความเป็นจริงของฮาจิเมะขาดช่วง ชะงักงัน และสะบั้นขาดจากความสามารถที่จะเชื่อมต่อไปยังความเป็นจริงเรื่องตัวตนการดำรงอยู่ของเขา แม้กระทั่งอัตลักษณ์ของตัวเอกเองจึงพลอยได้รับความกระทบกระเทือนโดยปริยาย

นวนิยายของมูราคามิยังกล่าวถึงการที่เหล่าตัวละครของเขายังคงหมกมุ่นอยู่กับความพยายามจะยืนยันการดำรงตัวตนอยู่ต้องอาศัยการลงมือเปลี่ยนแปลงอะไรสักอย่างให้ปรากฏเป็น “หลักฐาน” เหลือทิ้งไว้ภายหลังการล่วงลับจากโลกด้วยตนเอง จนถึงกับยังมาซึ่งความสิ้นหวังแก่ตัวละครเอง เมื่อพวกเขาและเธอตระหนักว่าหลักฐานเหล่านั้นไม่น่าจะสร้างขึ้นได้ เพราะในช่วงชีวิตของเหล่าตัวละคร เขาและเธอจะไม่อาจเปลี่ยนแปลงสิ่งใดในโลกได้เลย ดังเช่นความคิดเชิงตัดพ้อของตัวเอกไร้ชื่อและสตรีที่มีนิ้วมือเก้านิ้วในนวนิยายเรื่อง *สดับลมขับขาน*

> “ถ้าเป็นอย่างนั้น หากฉันตายไปแล้วสักร้อยปี ก็คงไม่มีใครสักคนระลึกได้ว่าฉันเคยดำรงอยู่”
>
> “ก็ไม่น่าจะมี”
>
> (มูราคามิ, 2545, *สดับลมขับขาน*: 120)

น้ำเสียงของสตรีที่มีเก้านิ้วที่ตั้งคำถามสงสัยต่อการที่ผู้อื่นจะจดจำเธอได้หรือไม่ภายหลังการตายของชีวิตเธอเองนี้ จึงเป็นการแสดงความสลดใจต่อการดำรงอยู่ของตัวตนที่ไร้ความหมายจากแล้วจากลับ แม้นว่าอาจทิ้งร่องรอยตัวตนไว้ให้คนบางคนระลึกถึงได้ แต่ก็จะถูกจำกัดอยู่ด้วยเงื่อนไขของระยะเวลาอยู่นั่นเอง นวนิยายจึงจบเรื่องด้วยการให้ตัวเอกเดินทางออกจากเมืองเพื่อไปเรียนต่อ และเมื่อเขากลับมายังเมืองนี้อีกครั้งก็ปรากฏว่าสตรีที่มีเก้านิ้วได้ย้ายที่อยู่หายหน้าหายตาลาจากนวนิยายไปเสียแล้ว ทั้งสองไม่ได้พบหน้ากันอีกเลย และร่องรอยการเคยดำรงอยู่ของเธอก็เบาบางลงจนชวนให้คิดได้ว่าเธออาจไม่เคยมีตัวตนอยู่มาตั้งแต่แรกก็คงได้เช่นกัน

ข. การลบเลือนหลักฐานเพื่อลบเลือนตัวตนออกจากการดำรงอยู่

ในทางกลับกันจากความเศร้าสลดต่อการสูญเสียตัวตนไปพร้อมกับหลักฐานยืนยันที่หายไป ตัวละครของมูราคามียังมีแนวคิดที่จะลบเลือนตัวตนของตนเอง โดยเลือกจะกระทำการลบหลักฐานที่เป็นรูปธรรมทั้งหมดทิ้งด้วยเช่นกัน ในนวนิยายเรื่อง *แกะรอยแกะดาว* เมื่อภรรยาของตัวเอกไร้ชื่อได้จัดการเรื่องหย่าแล้วเสร็จ เธอก็จงใจลบเลือนการเคยดำรงอยู่ของเธอร่วมในชีวิตของผู้เป็นสามี ด้วยการทำลายหลักฐานทิ้ง รูปถ่ายทุกใบที่เธอเคยถ่ายคู่กับสามีจะถูกตัดเล็มส่วนที่เป็นรูปของเธอออกไปจนหมดสิ้น จนกระทั่งน่ากลัวว่าหากปล่อยให้เวลาไหลผ่านไปเช่นนี้ สักวันหนึ่งตัวเอกไร้ชื่อก็อาจจะไม่ใคร่แน่ใจในชีวิตของตนเองอีกต่อไปแล้วก็ได้ว่า เขาเคยแต่งงานและมีภรรยามาก่อนหรือเปล่ากันแน่ ตัวเอกไร้ชื่อถึงกับพรรณนาความรู้สึกในใจของเขาเมื่อมองเห็นรูปถ่ายที่ไม่มีตัวตนของภรรยาประทับติดอยู่อีกต่อไปแล้วออกมา ราวกับได้ยินภรรยาจงใจสื่อสารบอกมายังเขาว่า

> “หากผมถือกำเนิดมาตามลำพัง ใช้ชีวิตโดดเดี่ยวมาตลอด…ก็สมควรจะใช้ชีวิตเปลี่ยวเหงาสืบไป”
>
> (มูราคามิ, 2545, *แกะรอยแกะดาว*: 46)

2.2 ชีวิตคือการแปลงโฉมครั้งแล้วครั้งเล่า

นวนิยายของมูราคามิได้แสดงความเชื่อของเหล่าตัวละครที่มองอัตลักษณ์ของตนเองว่าสามารถจะปรับเปลี่ยนแปลงโฉมได้ถึงหลายครั้งหลายคราในตลอดช่วงชีวิตของตนเอง เพื่อให้

ตัวตนของพวกเขาและเธอมีอัตลักษณ์ที่ตนเองจะพึงพอใจได้มากที่สุด ขณะเดียวกันแนวความคิดเช่นนี้ส่งผลตอกย้ำให้อัตลักษณ์ของตัวละครเผชิญสภาวะวิกฤตหนักหน่วงยิ่งขึ้น เมื่อการแปลงโฉมอัตลักษณ์มีแต่จะนำมาซึ่งอัตลักษณ์อันบกพร่องเว้าแหว่งขยายใหญ่ขึ้นเรื่อยๆ

2.2.1 **เด็กชายหญิงกับแรกเริ่มสร้างอัตลักษณ์อันผิดพลาด**

ตัวละครเด็กชายหญิงของมูราคามินั้น ไม่ได้แตกต่างจากตัวละครที่เป็นเด็กดังปรากฏในนวนิยายญี่ปุ่นอีกเป็นจำนวนมาก เด็กๆเหล่านี้ย่อมไร้เดียงสา และยังคงปราศจากความเข้าใจต่อทุกสิ่งทุกอย่างที่รับรู้โดยประสาทสัมผัสอย่างถ่องแท้ ตัวละครของมูราคามิที่อยู่ในวัยเด็กก็คล้ายคลึงกัน มีการรับรู้โลกแวดล้อมตัวของพวกเขาและเธอเสมือนกับว่า นี่เองคือโลกทั้งใบ ในนวนิยายเรื่อง *การปรากฏตัวของหญิงสาวในคืนฝนตก* ฮาจิเมะวัยเด็กเชื่อฝังใจว่าบ้านทุกๆหลังในโลกล้วนเป็นบ้านขนาดกลางค่อนไปถึงใหญ่ จะต้องมีรั้วล้อมรอบ และต้องมีสวนหน้าบ้านเหมือนกันอีกด้วย ทั้งนี้ก็เพราะมีแต่บ้านในลักษณะดังกล่าวนี้เท่านั้นที่เขาสามารถพบเห็นได้จากในละแวกบ้านของตนเอง ยิ่งกว่านั้นฮาจิเมะวัยเด็กยังตระหนักถึงความปกติธรรมดาที่ว่า ทุกบ้านทุกครอบครัวจะต้องมีลูกสองหรือสามคน หากครอบครัวใดมีลูกหกถึงแปดคนถือว่าแปลกประหลาด และครอบครัวใดที่มีลูกคนเดียวจะยิ่งแปลกประหลาดเป็นที่สุด ตลอดช่วงวัยเด็กฮาจิเมะแทบไม่เคยพบเจอเด็กวัยเดียวกันที่เป็นลูกคนเดียวเลย ยกเว้นก็แต่เพียง ตัวเขาเอง กับชิมาโมโตะ เขาจึงเข้าใจว่าอัตลักษณ์ของตนเองที่มีมาแต่กำเนิดนั้นมีความผิดปกติแฝงรวมอยู่ เมื่อฮาจิเมะพยายามจะเข้าร่วมกลุ่มกับเพื่อนๆในโรงเรียนประถม เขาจึงตระหนักว่ามีความยากลำบากบางประการขวางกางกั้น ในทันทีที่ฮาจิเมะสารภาพออกมาว่าเขาไม่มีพี่หรือน้อง เป็นลูกคนเดียวของครอบครัว ฮาจิเมะรู้สึกประหนึ่งว่าเพื่อนๆต่างมองเขาเป็นตัวประหลาด เป็นเด็กที่มีคุณสมบัติไม่ดีประทับติดตัว

> ผมบังเอิญเป็นหนึ่งในกลุ่มที่ไม่เหมือนคนอื่นนี้ด้วย เพราะผมเป็นลูกคนเดียว ผมมีปมด้อยเรื่องนี้ คล้ายกับมีบางสิ่งในตัวที่ต่างจากคนอื่น เป็นสิ่งที่ใครๆก็มี ทว่าผมขาด
>
> ตอนเด็กๆ ผมชิงชังวลี *ลูกคนเดียว* ทุกครั้งที่ได้ยิน ผมจะรู้สึกว่ามีบางอย่างในตัวขาดหายไป คล้ายผมไม่ใช่มนุษย์สมบูรณ์แบบ วลี *ลูกคนเดียว* ยืนอยู่ตรงนั้นพลางชี้นิ้วกล่าวหาผมว่า “นายมีอะไรไม่ครบถ้วนนะเพื่อน”
>
> (มูราคามิ, 2554, *การปรากฏตัวของหญิงสาวในคืนฝนตก*: 12)

ซ้ำร้ายคุณสมบัติที่ว่านั้น คือ *การถูกตามใจ อ่อนแอ และเอาแต่ใจ* (มูราคามิ, 2554, *การปรากฏตัวของหญิงสาวในคืนฝนตก*: 12) และฮาจิเมะเองก็จำใจต้องยอมรับว่ามันเป็นคำอธิบายถึงตัวตนของเขาที่ถูกต้องเสียด้วย อัตลักษณ์ของเขาเองเป็นเช่นนั้นจริง จึงกล่าวได้ว่า การที่ตัวละครวัยเด็กของมูราคามิมองโลกแวดล้อมของตนเอง แล้วพบเห็นเพียงรูปแบบที่คล้ายคลึงกันเป็นรูปแบบพิมพ์เดียวกันไปทั้งหมดทั้งสิ้น ส่งผลให้ตัวละครย้อนกลับมามองตนเอง แล้วพบว่าพวกเขาหรือเธอแตกต่างจากคนอื่นๆ แตกต่างจากโลกที่แวดล้อมอยู่ ครั้งหนึ่งในช่วงชีวิตตัวละครของมูราคามิจึงต่างเคยเป็นเด็กชายและหญิงที่มีปมด้อยเชิงอัตลักษณ์

โดยจำเพาะว่าช่วงวัยเด็กนี้มักถูกเล่าถึงผ่านเสียงเล่าของตัวละครเองเมื่อเติบโตขึ้นจากวัยเด็กเสียแล้ว เป็นเพียงแต่การมองย้อนกลับสู่อดีต เพื่ออธิบายความเข้าใจอันบิดเบี้ยวของตนเองครั้งยังเด็ก แต่แม้นว่าปัจจุบันตัวละครของมูราคามิจะมองโลกได้ใกล้เคียงความเป็นจริงมากขึ้นสักเล็กน้อยแล้วก็ตาม ปมด้อยเชิงอัตลักษณ์ที่ฝังอยู่ในช่วงวัยเด็กก็ยังคงหยั่งรากลึกอยู่เช่นนั้นตลอดไป ในนวนิยายเรื่อง *บันทึกนกไขลาน* คูมิโกะได้เล่าถึงเรื่องสมัยเด็กว่าเธอเป็นลูกสาวคนเล็กของครอบครัววาทายะ มีพี่ชายและพี่สาวซึ่งได้รับการนับรวมเป็นสมาชิกของครอบครัวมาก่อนหน้าที่เธอจะลืมตาดูโลก ลึกๆแล้วคูมิโกะเชื่อว่าพ่อแม่ไม่ต้องการจะมีลูก หรือก็คือ เธอ เพิ่มอีกแล้ว คูมิโกะจึงนำเอาความเชื่อนี้ไปใช้เป็นสาเหตุอธิบายการที่ครอบครัววาทายะส่งตัวเธอไปอยู่กับย่าตั้งแต่อายุเพียงสามขวบ เพื่อประโยชน์ในการที่หลานจะได้ทำหน้าที่เชื่อมความสัมพันธ์ระหว่างแม่สามีกับลูกสะใภ้ และคูมิโกะก็เป็นลูกเพียงคนเดียวที่พ่อแม่พอจะตัดใจยกให้คนอื่นเลี้ยงดูแทนได้ง่ายดายที่สุด ลูกสาวคนเล็กจึงไม่เคยได้สัมผัสความรู้สึกรักจากพ่อแม่ในช่วงวัยที่เด็กโหยหาความอบอุ่นอย่างที่สุด คูมิโกะกลับมีย่าเป็นผู้ดูแลเอาใจใส่ประคบประหงมอย่างดิบดีทดแทน จนกระทั่งเมื่อครอบครัววาทายะพยายามจะดึงตัวเธอกลับจากอ้อมอกย่าอีกครั้งหนึ่ง คูมิโกะมองย้อนกลับไปในช่วงเวลานั้นและถึงกับรู้สึกสะเทือนใจอย่างหนักหน่วง ด้วยเธอคิดว่าพ่อแม่ไม่เคยนึกถึงจิตใจของลูกสาวตัวเล็กๆ ที่ขณะนั้นมีอายุเพียงแค่หกขวบเลยสักนิด การหักหาญน้ำใจด้วยการพรากเธอจากอ้อมอกของย่ากลับคืนสู่บ้าน ทำให้ย่าถึงกับยอมรับไม่ได้และแสดงปฏิกิริยารุนแรงเกินกว่าที่สมควรจะนำมาลงกับเด็กต่อเธอ คูมิโกะมองเห็นตัวเธอเองถูกย่าด่าทออย่างกราดเกรี้ยว ลงมือทุบตีให้ได้แผล และปุบปับก็กลับสวมกอดเธอร้องสะอื้นไห้ แม้ขณะนี้คูมิโกะได้เติบโตขึ้นเป็นผู้ใหญ่แล้ว สามารถเข้าใจได้แล้วว่าย่าไม่ได้ไม่รักเธอ แต่ก็เพราะว่ารักเธอมากจึงทำรุนแรงกับเธอเช่นนั้น คูมิโกะก็ได้ปักใจเชื่อไปเสียแล้วว่า การกระทำตามอารมณ์ที่ไม่อาจควบคุมได้ของย่า ทำให้โลกสวยงามของเด็กหญิงคูมิโกะพังทลายลงเสียแล้วตั้งแต่ตอนหกขวบ ความเจ็บช้ำที่ฝังอยู่ในจิตใจ

ของเธอจะประทับติดอยู่อย่างนั้นตลอดกาล เด็กหญิงคูมิโกะที่กลับเข้ามาอยู่ร่วมเป็นสมาชิกในครอบครัววาทายะจึงปิดปากเงียบ แทบไม่พูดไม่จากับใคร อีกทั้งพ่อแม่ รวมถึงพี่ชาย ก็วางตัวกับคูมิโกะไม่ถูกเช่นกัน อาการประดักประเดิดภายในครอบครัวทำให้คูมิโกะใฝ่ฝันจะบินหนีออกจากบ้านของตัวเองตลอดเวลา

ในมุมมองของของตัวละครเด็กชายหญิงของมูราคามินี้ นอกจากจะตระหนักถึงความแตกต่างอย่างผิดปกติจากโลกแวดล้อมด้วยมุมมองไร้เดียงสาของตนเองแล้ว ก็ยังตระหนักถึงความแตกต่างอย่างอ่อนด้อยของตนเองด้วยมุมมองของคนอื่นที่พยายามนำตัวเปรียบมาเทียบกับพวกเขาและเธออีกด้วย ในนวนิยายเรื่อง *ราตรีมหัศจรรย์* มาริ อาซาอิ ฝังใจกับการที่เธอมีพี่สาวคือ เอริ อาซาอิ ซึ่งใครๆต่างก็บอกว่าเป็นเด็กหน้าตาสะสวยสมกับเป็นเด็กผู้หญิง พี่สาวของมาริสุดแสนจะบอบบาง น่าปกป้องทะนุถนอม ขณะที่มองมาริแตกต่างว่า ไม่มีทางใดเลยที่เธอจะสวยเทียบเท่าพี่สาวได้

> “พี่สาวของหนู หน้าหวานหยาดเยิ้ม ตั้งแต่จำความได้ หนูได้ยินการเปรียบเทียบจนหูชา ‘พี่น้องคลานตามกันออกมา ทำไมหน้าตาต่างกันได้มากขนาดนี้?’ นั่นเป็นจริง เปรียบเทียบกันเมื่อไหร่ หนูไม่มีทางสู้ หนูตัวเล็ก นมเล็ก ผมหยิก ปากหนา สายตาสั้น แล้วก็ยังตาพร่า”
>
> คาโอรุหัวเราะร่วน “อย่างนั้นเขาเรียกกันว่า ‘เอกลักษณ์เฉพาะตัว’ ”
>
> “ก็คงใช่ค่ะ แต่ยากจะทำใจให้เชื่อได้ถ้ามีคนพูดกรอกหูว่าขี้เหร่มาตั้งแต่เกิด”
>
> (มูราคามิ, 2554, *ราตรีมหัศจรรย์*: 48)

มาริ อาซาอิ จึงพยายามจะสร้างอัตลักษณ์อื่นๆ ขึ้นมาเพื่อชดเชยให้กับความน้อยเนื้อต่ำใจที่ว่าตนเองเป็นเด็กผู้หญิงขี้เหร่ หันไปเอาดีทางด้านการเป็นเด็กเรียนเก่ง มีภาพลักษณ์ของความแกร่งอยู่ในตัว และดูน่าจะจัดการปัญหาทุกอย่างได้ด้วยลำพังตัวของเธอเองได้แทน ซึ่งนวนิยายพยายามเปิดเผยให้เห็นถึงความรู้สึกในอีกชั้นของ มาริ อาซาอิ ด้วยว่าอัตลักษณ์แท้จริงของเธอแตกต่างจากอัตลักษณ์ที่เธอสร้างขึ้นชดเชยสิ้นเชิง ความปรารถนาหนึ่งของเธอคือการที่ใครสักคนจะมองมายังตัวตนของเธอ และค้นพบ ดังเช่นตอนที่คาโอรุค้นพบความอ่อนด้อยที่มาริเก็บซ่อนอยู่

> “…พ่อแม่ของหนูไม่ค่อยกังวลเท่าไหร่ ไม่ว่าหนูจะทำอะไร”

“พนันได้เลยว่าเขาไม่อยากมายุ่งกับเธอ เพราะเชื่อว่าเธอจัดการทุกอย่างได้เรียบร้อยเสมอ”

มาริไม่ตอบสนองต่อความเห็นนั้น

“แต่บางคราว ก็จัดการบางเรื่องไม่ได้เหมือนกัน”

(มูราคามิ, 2554, *ราตรีมหัศจรรย์*: 54)

อย่างไรก็ดี ด้วยวิธีการสร้างอัตลักษณ์ขึ้นมาชดเชยส่วนที่อ่อนด้อยกว่าตัวเปรียบเทียบอย่างเอริแล้ว มาริจึงมีอัตลักษณ์ที่แตกต่างแทบจะกลายเป็นขั้วตรงข้ามกับพี่สาว ถึงกระนั้นความรู้สึกว่าเธอเป็นคนที่ด้อยกว่าก็ยังฝังในอก ยิ่งไปกว่านั้น มาริ อาซาอิ กลับรู้สึกคิดถึงพี่สาวที่เธอแยกตัวออกจนกระทั่งห่างเหินจับใจ ความทรงจำของสองพี่น้องที่เคยผูกพันชิดใกล้ราวกับเป็นส่วนหนึ่งของกันและกัน จึงทำให้มาริตระหนักว่าอัตลักษณ์ที่เธอสร้างมาเพื่อชดเชยให้แก่ตัวเองนั้นกลายเป็นความผิดพลาด เพราะมันได้พรากพี่สาวหรือก็คือส่วนหนึ่งออกห่างจากตัวเธอไปด้วย

ในทำนองเดียวกันนวนิยายเรื่อง *สดับลมขับขาน* สตรีที่มีนิ้วมือเก้านิ้ว และฝาแฝดของเธอมีความรู้สึกอึดอัดจากการถูกนำมาเปรียบเทียบซึ่งกันและกันเหมือนดังกรณีของ มาริ - เอริ อาซาอิ ครั้งหนึ่งเมื่อตัวเอกไร้ชื่อถามสตรีที่มีนิ้วมือเก้านิ้วถึงความรู้สึกของการมีฝาแฝด รูปร่างหน้าตาเหมือนตัวเองแทบทุกกระเบียดนิ้วว่าเป็นอย่างไร คำตอบของเธอแสดงความรู้สึกหงุดหงิดงุ่นง่านออกมาอย่างปิดไม่มิด เธอยังอ้างถึงอุบัติเหตุที่ทำให้เธอเป็นเพียงคนเดียวที่ต้องเสียนิ้วมือไปหนึ่งนิ้ว และยังผลให้ฝาแฝดสองคนถูกแยกแยะจากกันได้ถาวร ประหนึ่งว่าทั้งสองมีอัตลักษณ์ที่แตกต่างจากกันราวฟ้ากับเหวเสียแล้ว

“เล่าให้ฟังที รู้สึกยังไงที่มีคู่แฝด?”

“โอ, แปลกประหลาดแน่นอนอยู่แล้ว หน้าเหมือนกับฉัน ไอคิวเท่ากัน, ยกทรงขนาดเดียวกัน…กระชากอารมณ์เอาเรื่อง”

“คนอื่นๆ ทักผิดเสมอสินะ?”

“จนถึงแปดขวบ นับจากปีนั้น ฉันเหลือเก้านิ้ว ไม่มีใครทักผิดอีกแล้ว”

พูดจบ เธอวางนิ้วกางทาบบนเคาน์เตอร์ ข้อมือชิดกันเหมือนนักเปียโนเตรียมพร้อมจะพรมนิ้วลงบนแป้น ผมเอื้อมมือไปจับมือข้างซ้ายของเธอ ยกมาดูใกล้ๆ มือของเธอเย็นเฉียบเหมือนแก้วค็อกเทล นิ้วทั้งสี่เรียงกันเป็นธรรมชาติ เหมือนมีจำนวน

> เท่านั้นมาตั้งแต่เกิด สี่นิ้วกลมกลืนกันจนน่าอัศจรรย์ใจ ว่าไปแล้ว ก็ดูเป็นธรรมชาติไม่แปลกตาผิดปกติเหมือนมือที่มีหกนิ้ว
>
> (มูราคามิ, 2545, *สดับลมขับขาน*: 74-75)

ตามความเห็นของตัวเอกไร้ชื่อ *ดูเป็นธรรมชาติไม่แปลกตาผิดปกติเหมือนมือที่มีหกนิ้ว* นั้น แน่นอนว่าย่อมจะแปลกตาผิดปกติจากมือที่มีนิ้วมือห้านิ้วด้วยเช่นกัน ตัวเอกไร้ชื่อยังคงตั้งคำถามต่อไปเพื่อว่านวนิยายจะได้เปิดโปงให้ผู้อ่านสังเกตเห็นความรู้สึกของสตรีที่มีนิ้วมือเก้านิ้วได้อัตลักษณ์แบบที่เธอเหลือนิ้วมือเพียงเก้านิ้วนี้ไม่ใคร่จะเป็นที่ภาคภูมิใจนัก แม้ว่าตัวละครพยายามจะกลบเกลื่อนความรู้สึกว่าตนเองกลายเป็นผู้แตกต่างอย่างอ่อนด้อยเอาไว้ด้วยบทสนทนาเชิงเปรียบเปรยให้เป็นเรื่องธรรมดาแล้วก็ตามที

> “ฉันคงโกหกถ้าจะบอกว่าไม่เคยสะเทือนใจแม้แต่น้อย แต่ก็ไม่รู้สึกอะไรมากไปกว่าคนที่มี คางสองชั้น หรือสตรีขนหน้าแข้งดก”
>
> (มูราคามิ, 2545, *สดับลมขับขาน*: 75)

ตัวอย่างที่เธอยกขึ้นเปรียบเทียบล้วนแล้วแต่เป็นอัตลักษณ์อันผิดปกติอย่างอ่อนด้อยในสายตาของสังคมเหมือนๆกันทั้งสิ้น และตัวละครก็ไม่อาจทำเช่นไรเพื่อจะทัดทาน งัดข้อด้วยได้ เช่นเดียวกับในนวนิยายเรื่อง *คาฟกา วิฬาร นาคาตะ* ความจำยอมต่ออัตลักษณ์ที่ผิดแผกแตกต่างของตัวเองไปปรากฏอยู่ในการรับรู้ของโอชิมะ บรรณารักษ์ผู้มีสองเพศมาตั้งแต่กำเนิด และมักถูกคนอื่นๆมองด้วยสายตาดูถูกเหยียดหยามราวกับเป็นตัวประหลาดอยู่เสมอ ทว่า เขายังจำเป็นต้องดำรงชีวิตสืบเนื่องพร้อมกับความแตกต่างนั้น ซึ่งได้แยกตัวตนของเขาเองออกห่างจากสังคม ปลีกตัวมาทำงานอย่างโดดเดี่ยวและสงบเงียบที่ห้องสมุดโคมูระอนุสรณ์อันห่างไกลจากวงสังคมพลุกพล่าน

> “ฉันรู้ว่าฉันแตกต่างเล็กน้อยจากมนุษย์คนอื่น แต่ฉันก็เป็นมนุษย์คนหนึ่ง นั่นล่ะที่ฉันอยากให้เธอยึดไว้ให้มั่นในใจ ฉันเป็นคนธรรมดา มิใช่อสุรกาย ฉันรู้สึกเหมือนมนุษย์คนอื่นๆ ทำเหมือนคนอื่นๆในบางคราว ข้อแตกต่างน้อยนิด แยกคนเราให้ห่างกันเหมือนหุบเหวกว้าง แต่ก็คงช่วยอะไรไม่ได้ ฉันจะทำอะไรได้มากไปกว่านี้จริงไหม?”
>
> (มูราคามิ, 2549, *คาฟกา วิฬาร นาคาตะ*: 212-214)

อาจกล่าวได้ว่า ตัวละครของมูราคามินั้น ล้วนแล้วแต่ฝังใจลึกซึ้งต่อช่วงชีวิตวัยเด็ก นับตั้งแต่ที่อัตลักษณ์ของพวกเขาและเธอยังประกอบสร้างขึ้นมาจากความไม่เข้าใจ หรือเข้าใจแบบผิดๆ อัตลักษณ์นั้นจึงผิดพลาด แปลกประหลาดนับแต่แรกเริ่มสร้างเสียแล้ว ตัวละครต่างรู้สึกว่าพวกเขาและเธอกลายเป็นตัวตนที่ผิดปกติ และแปลกแยกออกจากสังคม ไม่อาจนับรวมเป็นองค์ประกอบที่กลมกลืนของสังคมได้ จึงประสบซึ่งความอ้างว้างในการดำรงชีวิตอยู่เสมอ เพื่อจะเอาชีวิตให้รอดพ้นวัยเด็กอันทุกข์ทรมานนี้ไปได้ ตัวละครของมูราคามิต้องพยายามอย่างหนักหน่วงเพื่อสร้างอัตลักษณ์ของพวกเขาและเธอเองขึ้นใหม่ ซึ่งตัวละครรู้แก่ใจว่าไม่ใช่อัตลักษณ์แท้จริงของตนเอง หากเป็นอัตลักษณ์ที่จำเป็นต้องสร้างขึ้นมาเพื่อสวมทับตัวตน ปกปิดความผิดปกติในอัตลักษณ์เดิมเอาไว้ ในแง่นี้เด็กชายหญิงของมูราคามิจึงลบตัวตนของตนเองออกไปและแสร้งว่ามีตัวตนแบบใหม่ซึ่งส่งผลให้วิกฤตอัตลักษณ์ของตัวละครปรากฏออกมานั่นเอง ตัวละครวัยเด็กของมูราคามิ หากเป็นลูกคนเดียว เขาหรือเธอจะเก็บงำความรู้สึกของตัวเองจนมิดชิด เปิดเผยแต่ด้านที่สร้างขึ้นมาให้แข็งแกร่ง ไม่ยอมให้ใครมารังแกตนเองได้ ไม่มีใครให้แบ่งปันความทุกข์ภายในใจ หากเป็นเด็กที่มีพี่หรือน้อง เขาหรือเธอคนที่มูราคามินำมาใช้เป็นตัวละครหลักในนวนิยาย (นำเสนอเป็นตัวละครเพศหญิง) ก็ต้องเผชิญการถูกเปรียบเทียบซึ่งทำให้ตัวตนของเธอน่าชิงชังไม่เป็นที่ต้องการ พวกเธอจึงปิดตัวเองจากครอบครัว ไม่มีใครให้แบ่งปันความทุกข์ภายในใจ หรือถ้ามีนวนิยายก็พร้อมจะพรากใครคนนั้นให้จากไปอยู่ดี ดังเช่นเรื่อง *บันทึกนกไขลาน* ที่พรากพี่สาวให้ตายจากคูมิโกะไป หรือเรื่อง *ด้วยรัก ความตาย และหัวใจสลาย* ที่พรากคิซึกิ เพื่อนสนิทที่สุดให้ตายจากนาโอโกะไป ฯลฯ เพื่อการเอาตัวรอดผ่านพ้นช่วงชีวิตวัยเด็กให้จงได้ ตัวละครจึงต้องกักขังความอัปลักษณ์ ส่วนที่ผิดปกติและน่ารังเกียจของตนเอง กลบซ่อนเอาไว้ภายในตัวเอง กลายเป็นปมด้อย ตัวละครรู้สึกเกลียดชังอัตลักษณ์ของตนเองอย่างที่สุด ทั้งยังเชื่อด้วยว่า อัตลักษณ์เช่นนี้หากปล่อยให้ใครอื่นมองเห็น เขาและเธอจะไม่สามารถดำรงชีวิตอยู่ต่อไปได้อีก

ในนวนิยายเรื่อง *สดับลมขับขาน* สตรีที่มีนิ้วมือเก้านิ้วถึงกับโพล่งความอัดอั้นตันใจออกมาในช่วงใกล้จบของนวนิยายว่า “ฉันเกลียดทุกคน” (มูราคามิ, 2545, *สดับลมขับขาน*: 122) หลังจากที่พยายามปิดกั้นตัวเองจากตัวเอกไร้ชื่อมาอย่างยาวนาน หากทว่าความรู้สึกจริงแท้ต่อปัญหานานาในชีวิตของเธอก็ยังสาหัสสากรรจ์เกินกว่าที่เธอจะกดข่มความรู้สึกเหล่านี้เอาไว้ได้โดยตลอดรอดฝั่ง

"หากฉันนั่งนิ่งอยู่เพียงลำพัง ฉันจะได้ยินเสียงในหู คนทุกประเภทยื่นหน้ามาพูดกรอกหู คนที่เคยรู้จัก คนที่ไม่เคยรู้จัก พ่อ แม่ ครูที่โรงเรียน คนทุกประเภท"

ผมผงกหัว

"ส่วนใหญ่ไม่เคยพูดเรื่องดี คนแบบแกอยู่ไปก็รกโลก ตายเสียได้ก็ดี คำสาปแช่งแบบนั้น บางทีก็เป็นเรื่องลามกจกเปรต..."

(มูราคามิ, 2545, *สดับลมขับขาน*: 122)

ดังนั้น ตัวละครของมูราคามิจึงต้องเร่งสร้างอัตลักษณ์ชุดใหม่ขึ้นมาเป็นหน้ากาก เป็นเสื้อผ้าสวมทับตัวตนเอาไว้ เป็นอัตลักษณ์ไร้ช่องโหว่เมื่อยามที่ตัวละครเข้าร่วมในปฏิสัมพันธ์กับคนอื่นๆ กับเพื่อนในโรงเรียน แม้กระทั่งกับสมาชิกในครอบครัว และหากพวกเขาหรือเธอไม่อาจสวมอัตลักษณ์นี้เอาไว้ได้ ก็จะต้องหนีจากไป อาทิ ในนวนิยายเรื่อง*คาฟกา วิฬาร นาคาตะ* มีกล่าวถึงการหนีออกจากบ้านของ คาฟกา ทามูระ, ในนวนิยายเรื่อง*ราตรีมหัศจรรย์* กล่าวถึงการออกมานอกบ้านตลอดราตรีของ มาริ อาซาอิ, ในนวนิยายเรื่อง *บันทึกนกไขลาน* กล่าวถึงการเลิกเรียนกลางคันของ เมย์ คาซาฮาระ, ในนวนิยายเรื่อง *เริงระบำแดนสนธยา* กล่าวถึง การไม่อาจเรียนในโรงเรียนของ ยูกิ ฯลฯ

2.2.2 **อัตลักษณ์ที่ไม่เติบโตขึ้นพร้อมกับคนหนุ่มสาว**

ความทรงจำเกี่ยวกับช่วงวัยเด็กที่ยังเด่นชัดและฝังรากลึกในความรู้สึกของเหล่าตัวละครของมูราคามิ กลายมาเป็นอุปสรรคสำคัญยิ่งต่อพัฒนาการเชิงอัตลักษณ์ของพวกเขาและเธอ ด้วยไม่อาจเจริญเติบโตต่อเนื่องจากวัยเด็กสู่วัยหนุ่มสาวได้ นวนิยายมักกล่าวถึงการมองโลกแวดล้อมจากสายตาของตัวละครเองในช่วงระหว่างการเติบโตจากเด็กกลายมาเป็นวัยรุ่นของพวกเขานั้นว่ากินเวลาเพียงไม่กี่ปี หากแต่โลกแวดล้อมรอบตัวกลับเปลี่ยนแปลงรวดเร็วปรู๊ดปราดจนแทบไม่เหลือเค้าเดิมให้เห็น อันเป็นผลสืบเนื่องมาจากกระแสโลกาภิวัตน์ สังคมบริโภคนิยมที่เข้าครอบครองกลายเป็นบริบททางสังคมในชั่วขณะที่ตัวละครของมูราคามิดำรงช่วงชีวิตวัยหนุ่มสาวพอดิบพอดี ตัวละครมองเห็นการสูญหายของสิ่งที่ครั้งหนึ่งเคยดำรงอยู่แล้ว พวกเขาและเธอก็นำมาเปรียบเทียบกับอัตลักษณ์ของตนเอง ช่วงวัยเด็กที่ตัวละครทิ้งให้สูญหายไปแล้วกลายสภาพเป็นอัตลักษณ์ที่ชะงักงัน ค้างเติ่งอยู่อย่างนั้น ขณะที่อัตลักษณ์วัยหนุ่มสาวของตัวละครไม่ได้มีรากฐานมาจากอะไรเลย ทั้งยังเป็นอัตลักษณ์ที่ไม่มีสถานภาพเป็นแก่นแท้เสียด้วย

ในนวนิยายของมูราคามิเรื่อง *พินบอล,1973 แกะรอยแกะดาว เริงระบำแดนสนธยา* และ *ด้วยรัก ความตาย และหัวใจสลาย* มีการกล่าวถึงการปฏิวัตินักศึกษาที่เหล่าตัวละครใกล้ชิดของตัวเอกเข้าไปพัวพันข้องเกี่ยวด้วย ในรูปแบบที่ว่าขบวนการทั้งหลายแหล่ของผู้ปฏิวัตินั้นล้วนแล้วแต่มีจุดตั้งต้นมาจากอุดมการณ์อันเข้มข้น สะท้อนให้เห็นถึงความคาดหวังของตัวละครเองที่จะผูกติดอัตลักษณ์ตนเองเข้ากับอุดมการณ์ดังกล่าว แต่การนำเสนอเรื่องราวการปฏิวัติของนวนิยาย กลับแสดงให้เห็นเพียงความล้มเหลวไม่เป็นท่า เมื่อเหล่านักปฏิวัติถอนตัวเองออกจากบทบาทของผู้ปฏิวัติเสียเอง ไม่กระหายหาความเปลี่ยนแปลงดังที่เคยวาดหวังไว้ในอุดมการณ์อย่างดิบดีอีกต่อไป ตัวละครของมูราคามิผู้รู้สึกประหนึ่งว่าอุดมการณ์ที่พวกเขาเคยยึดมั่นไว้เหนียวแน่นนั้น แท้จริงก็เป็นแค่เรื่องไร้สาระ จึงรู้สึกผิดหวังต่ออัตลักษณ์ไร้แก่นแท้ของตนเอง และเริ่มตระหนักในอีกขั้นว่าสิ่งที่พวกเขาปรารถนาอย่างแท้จริงไม่ใช่การลงมือกระทำการใดตามอุดมการณ์แรงกล้า หากเป็นเพียงความปรารถนาที่อยากจะทำอะไรสักอย่างเพื่อเปลี่ยนแปลงอะไรสักอย่าง ทิ้งสิ่งที่ถูกเปลี่ยนแปลงด้วยน้ำมือของเขาเรียบร้อยแล้วเอาไว้ให้แก่โลก เพื่อเป็นหลักฐานว่าครั้งหนึ่งตัวละครเคยมีชีวิตดำรงอยู่ในโลกก็เท่านั้น

แตกต่างไปจากแนวคิดวิพากษ์การแปรพักตร์ (Tenko) เปลี่ยนอุดมการณ์ที่เคยปรากฏในนวนิยายญี่ปุ่นยุคก่อน อาทิ นวนิยายเรื่อง *จิตวิญญาณ* ของ นากาโน ชิเงะฮารุ ที่เล่าเรื่องของเหล่าผู้ปลีกตัวออกจากการรณรงค์ของกลุ่มฝ่ายซ้าย เนื่องจากถูกอำนาจภายนอกบีบบังคับ ทำการปราบปรามกลุ่มปฏิวัติ รวมถึงด้วยความสมัครใจหวังผลในการหางานทำเลี้ยงชีพในอนาคตของกลุ่มเอง นวนิยายเรื่องนี้ได้โจมตีกลุ่มแปรพักตร์จากมุมมองของตัวเอก คาตางุชิ ผู้ซึ่งมีอุดมการณ์ที่เหนียวแน่นมากยิ่งขึ้นภายหลังเห็นการแปรพักตร์ทรยศอุดมการณ์ของพวกกลุ่มก้าวหน้านักปฏิวัติแล้ว เขาเลยอุทิศตนให้แก่วรรณกรรมชนชั้นกรรมมาชีพ (อาทร ฟุ้งธรรมสาร, 2528: 21) ขณะที่ในนวนิยายของมูราคามินั้น อุดมการณ์ทั้งหลายแหล่ไม่ได้เป็นแนวคิดที่มีขึ้นเพื่อให้เหล่าตัวละครยึดโยงตัวเองเข้ากับกลุ่ม กับพวกพ้อง หรือเพื่อต่อสู้เรียกร้องความยุติธรรมให้แก่คนอื่นๆ หากเป็นอุดมการณ์เพื่อหวังผลในการแสดงจุดยืน แสดงตัวตนของลำพังตัวเขาเอง ความล้มเหลวของอุดมการณ์ที่ตัวละครนำไปโยงไว้กับความสามารถในการที่พวกเขาจะเปลี่ยนแปลงอะไรสักอย่างจึงอาจเทียบได้กับความล้มเหลวในการเปลี่ยนแปลงอัตลักษณ์ของพวกเขาเองด้วย ดังนั้น เมื่อตัวละครถอดถอนอุดมการณ์ออกจากตัวเองไปเสียแล้ว พวกเขาและเธอก็สูญเสียอัตลักษณ์ของคนหนุ่มสาวไปด้วย และความสูญเสียนี้ทำให้ตัวละครต่างหวาดกลัวว่าชีวิตของตนเองจะกลายเป็นเพียงสิ่งไร้ค่า

ในนวนิยายเรื่อง *ด้วยรัก ความตาย และหัวใจสลาย* โทรุ วาตานาเบะ ซึ่งไม่เคยแยแสกิจกรรมของกลุ่มปฏิวัตินักศึกษามาก่อนถึงกับหัวเสียขั้นหนัก เมื่อเขาพบว่าเหล่าหัวโจกของกลุ่มปฏิวัติผู้ประกาศตนจะไม่ยอมอ่อนข้อให้แก่มหาวิทยาลัยจนกว่าจะได้ตามข้อเรียกร้อง แต่แล้วเมื่อตำรวจเข้ามาควบคุมสถานการณ์ภายในรั้วมหาวิทยาลัยได้เพียงไม่นานนัก ยังไม่ทันคลอดนโยบายปราบปรามใดออกมาใช้ หัวโจกเหล่านี้ก็ล้มเลิกกิจกรรมปฏิวัติทุกสิ่งอย่าง ทั้งยังกลายเป็นนักศึกษากลุ่มแรกที่เข้าชั้นเรียนก่อนเวลาเรียนและขานรับการเช็คชื่อไม่มีตกบกพร่อง โทรุ วาตานาเบะ ยังทึ่งเหลือเชื่ออีกด้วยเมื่อพบว่า อดีตกลุ่มปฏิวัติอ้างเหตุผลในการกลับเข้าเรียนของพวกเขาว่า *จะทำอย่างไรได้ หากไม่เข้าเรียนก็จะไม่มีสิทธิสอบ* ดังนั้นแล้วจึงเป็น โทรุ วาตานาเบะ เสียเองที่พยายามต่อต้านชีวิตไร้ค่าของอดีตกลุ่มปฏิวัติ ด้วยการที่เขาไม่ยอมขานชื่อเมื่ออาจารย์เรียกในชั้นเรียน ทว่า วิธีการเช่นนี้ของตัวเอกก็ไม่อาจกล่าวได้ว่าทำให้ตัวตนการดำรงอยู่ของเขามีคุณค่าอันใดขึ้นมา

ตัวละครหนุ่มสาวของมูราคามิยังกังวลเรื่องความเปลี่ยนแปลงในอีกด้าน กล่าวคือ พวกเขาและเธอเกิดความคิดที่ว่าต่อจากนี้ตนเองจะต้องเติบโตเป็นผู้ใหญ่ ต้องละทิ้งความเป็นเด็กไปให้เด็ดขาดเสียทีแล้ว จึงสะเทือนใจอย่างหนักหน่วง เพราะจะมีก็แต่เพียงความรู้สึกว่า ไม่พร้อมเท่านั้นที่ตัวละครครอบครองอยู่ ในนวนิยายเรื่อง *ด้วยรัก ความตาย และหัวใจสลาย* นาโอโกะรู้สึกหวาดกลัวการมีอายุยี่สิบ ซึ่งเป็นเกณฑ์อายุที่แบ่งว่าจากนี้ต่อไปเธอจะเป็นผู้ใหญ่ เป็นผู้หญิงเต็มตัว นาโอโกะที่เคยนำเอาเพื่อนสนิทที่สุดอย่าง คิซึกิ มาเปรียบว่าเป็นส่วนหนึ่งในชีวิตของเธอเป็นส่วนหนึ่งในอัตลักษณ์ของเธอเองเมื่อกำลังจะต้องกลายเป็นผู้ใหญ่อายุยี่สิบทั้งๆที่คิซึกิได้ตายจากไปแล้วนั้น เธอไม่อาจวาดภาพว่าตนเองจะกลายเป็นผู้ใหญ่ เป็นคนเต็มคนได้อย่างไร

คล้ายคลึงกับใน นวนิยายเรื่อง *พินบอล,1973* มุสิกในวัย 25 ปี ถึงกับพร่ำพรรณาความรู้สึกปราศจากซึ่งเอกภาพทางอัตลักษณ์ของตนเองออกมาว่า “ความรู้สึกอึดอัดงุ่นง่านมาเยือนผมเป็นครั้งคราว ผมรู้สึกประหนึ่งว่าชีวิตประสมจากชิ้นส่วนสองชิ้นที่เข้ากันไม่ได้” (มูราคามิ, 2545, *พินบอล,1973* : 20) และแม้กระทั่งในตอนจบของนวนิยายเมื่อมุสิกตัดสินใจเดินทางออกจากเมืองที่เขาดำรงชีวิตอยู่มาตลอดทั้งชีวิต อัตลักษณ์ของเขาก็มีแต่จะยิ่งกระจัดกระจายแตกแยกออกเป็นหลายสายหลายทิศทางมากยิ่งขึ้นอีก อย่างไม่มีโอกาสใดจะนำเขาไปสู่ความกลมเกลียวกันได้อีกต่อไปแล้ว

> หลังจากแจ้งให้เจได้ทราบแล้ว เขารู้สึกถึงความอ้างว้างว่างเปล่าในอก สำนึกหลากกระแสที่เขารวบรวมให้เป็นธารสายเดียว จนปรากฏเป็นตัวตน แตกกระเจิง กระจัดกระจายไปคนละทิศละทาง มุสิกไม่ทราบว่าอีกนานสักแค่ไหน ที่สายน้ำจะรวมหลอมกันเป็นหนึ่งเดียวได้อีกครั้ง ดูเหมือนว่าแต่ละความคิด แต่ละสำนึกรู้ จะมุ่งหน้าผันผายไหลออกสู่ทะเลเวิ้งว้าง บางทีอาจไม่มีทางสอดประสานกลมเกลียวกันได้อีกแล้ว เวลายี่สิบห้าปีของชีวิต ให้ผลออกมาเช่นนี้...เพื่ออะไรกัน?
>
> (มูราคามิ, 2545, *พินบอล,1973*: 181)

ความรู้สึกของมุสิกที่มูราคามินำไปอุปมาเปรียบเปรยกับสายน้ำได้พร่ำพรรณนาให้เห็นถึงความขัดแย้งที่ประสมประสานกันอยู่ภายในจิตใจของตัวละคร ซึ่งเป็นกลวิธีเชิงนิยายเพื่อสื่อให้เห็นความขัดแย้งของอัตลักษณ์ ซึ่งผู้อ่านสามารถพบได้จากนวนิยายเรื่อง *คาฟกา วิฬาร นาคาตะ* เช่นเดียวกัน เมื่อโอชิมะพยายามจะจำกัดความอธิบายถึงอัตลักษณ์ของ คาฟกา ทามูระ เด็กชายที่หนีออกจากบ้านเกิดและเดินทางตัวคนเดียวมาเป็นระยะทางไกลถึงเกาะชิโกกุ มาจนกระทั่งถึงห้องสมุดโคมูระอนุสรณ์ที่ซึ่งโอชิมะทำงานเป็นบรรณารักษ์อยู่ โอชิมะมองเห็นอัตลักษณ์ของตัวเองเป็นเพียงแค่แหล่งรวมของความขัดแย้งเท่านั้น

> “กล่าวถึงความขัดแย้ง” โอชิมะเอ่ยขึ้น “ในตอนแรกที่ฉันพบเธอ ฉันรับรู้ถึงความขัดแย้งในตัว เธอเสาะหาอะไรสักอย่าง แต่ในขณะเดียวกันก็วิ่งหนีสุดฝีเท้า”
>
> “อะไรหรือที่ผมเสาะหา?”
>
> (มูราคามิ, 2549, *คาฟกา วิฬาร นาคาตะ*: 182)

อะไรหรือที่ตัวละครของมูราคามิเสาะหา? คำถามข้อนี้เองที่สื่อสารวิกฤตอัตลักษณ์ของตัวละครในนวนิยายออกมาอย่างจะแจ้ง เป็นไปได้อย่างไรที่ตัวละครซึ่งมีบทบาทสำคัญยิ่งภายในเรื่อง ตัวเอกผู้น่าจะเป็นประธานเจ้าของเรื่องกลับไม่รู้ว่าตนเองกำลังดำรงชีวิตอยู่ในเรื่องราวใด สภาวะที่ความขัดแย้งปะทุขึ้นในอกของตัวละคร จนกระทั่งพวกเขาและเธอสูญเสียความสามารถในการค้นพบถึงความปรารถนาแท้จริง เป้าหมายในการดำรงตัวตนของตนเองเอาไว้ไปเสียแล้วนี้ส่งผลกระทบต่อเค้าโครงเรื่องราวชีวิตของตัวเอกในนวนิยายอย่างไม่ต้องสงสัย ผู้อ่านอาจจะต้องตั้งคำถามว่า เหตุใดการเปลี่ยนแปลงทางบริบทสังคมจึงเป็นองค์ประกอบสำคัญที่มูราคามินำมาเล่าถึงนวนิยายในรูปแบบที่มีพัฒนาการสืบเนื่องต่อกันไปได้ ด้วยการทิ้งส่วนหนึ่งไปและรับเอาส่วน

ใหม่เข้ามาแทนที่ แต่รูปแบบการกล่าวถึงอัตลักษณ์ของตัวละครของนวนิยายนั้นเล่ากลับไม่สามารถแทนที่กันได้ด้วยวิธีการเดียวกัน คนหนุ่มสาวในนวนิยายของมูราคามิจึงขาดไร้ความสามารถที่จะปรับตัวตามบริบทสังคมอย่างสิ้นเชิง หากพิจารณากลวิธีการเล่าเรื่องในนวนิยายเรื่อง *สดับลมขับขาน, พินบอล,1973, แกะรอยแกะดาว, บันทึกนกไขลาน* จะพบลักษณะร่วมประการหนึ่งคือ การที่บริบททางสังคมซึ่งถูกอ้างถึงในนวนิยายได้ถูกกำกับด้วยปี ค.ศ. เพื่อแสดงให้เห็นว่าระหว่างปี ค.ศ. ที่แตกต่างกัน มีการเปลี่ยนแปลงขนานใหญ่เกิดขึ้น ชุดเหตุการณ์ที่เป็นบริบททางสังคมนี้สามารถนำมาเรียบเรียงเป็นเรื่องราวที่มีขั้นมีตอนต่อเนื่องกันไปได้ แตกต่างจากการเล่าเรื่องราวชีวิตของตัวละคร โดยเฉพาะเรื่องของตัวเอกเจ้าของนวนิยายที่เดินพล่านไปตามหนทางสะเปะสะปะภายในท้องเรื่อง ทั้งสำนึกรับรู้ต่อตนเอง สำนึกรับรู้ต่อโลกแวดล้อมที่อยู่ในระดับใกล้ชิดกันตนเองมากที่สุด ก็ยังจะแตกแยกออกเป็นภาพกระจัดกระจายกลายเป็นเสี่ยงเล็กเสี่ยงน้อย กระทั่งหากตัวเอกอยากจะเล่าเรื่องชีวิตตนเองจำแนกเป็นหลายเรื่องก็สามารถพึงกระทำได้ ถ้าเช่นนั้นแล้วชีวิตของเขาจะยังคงความเป็นเอกภาพที่มีทิศทางมุ่งหมายไปในทางใดทางหนึ่งได้เช่นไร

> นั่งบนพื้น ผมนำแต่ละฉากในอดีตที่ผ่านมา ฉายซ้ำครั้งแล้วครั้งเล่า แปลกดีที่เป็นเรื่องเดียวที่ผมทำซ้ำ วันแล้ววันเล่า ครึ่งปีเต็มๆ ไม่รู้สึกเบื่อหน่ายสักนิด เรื่องราวที่ผมพานพบดูเหมือนกว้างใหญ่ มีหลายเหลี่ยมเจียระไนให้พิจารณา กว้างใหญ่มหึมาแต่เป็นจริงจริงแท้แน่นอนสัมผัสได้ คงเป็นเพราะเหตุนี้กระมังที่อดีตยืนทะมึนค้ำหัวผมอยู่ เหมือนอนุสาวรีย์ที่เขาจุดไฟส่องในยามค่ำคืน เป็นจริงเช่นนั้น เรื่องราวที่เกิดขึ้นในอดีตเป็นอนุสาวรีย์สำหรับผม ผมสอบทานแต่ละเรื่อง ทุกแง่ทุกมุม ความเสียหายไม่ถือว่าน้อยนิด เลือดไหลหลั่งเงียบเชียบ ในขณะที่ความเจ็บช้ำทุกข์ระทมบางเรื่องหายไป อีกส่วนจะผุดโผล่มาหลอนในภายหลัง
>
> (มูราคามิ, 2547, *เริงระบำแดนสนธยา*: 29-30)

ดังถ้อยคำพร่ำพรรณนาถึงกิจวัตรประจำวันของตัวเอกไร้ชื่อในนวนิยายเรื่อง *เริงระบำแดนสนธยา* ผู้อ่านอาจพอจะตระหนักถึงมุมมองแปลกแปร่งของตัวละครแบบฉบับมูราคามิได้ไม่ยากเย็น การครุ่นคิดถึงเรื่องราวชีวิตที่ผ่านมาของตัวเองนี้ ตัวละครคิดไปได้อย่างไรว่าเป็นหลากหลายเรื่องราว ใช้เกณฑ์ใดเป็นเส้นแบ่งแยกเรื่องแต่ละเรื่องออกจากกัน ขณะเดียวกันตัวละครยังสูญสิ้นความสามารถในการตัดแยกเรื่องชีวิตแต่ละเรื่องให้ขาดออกจากกันได้อีก

ต่างหาก เปรียบก็เหมือนกับอัตลักษณ์ของตัวละครที่เขาและเธอปรารถนาจะตัดก็ไม่อาจแยกให้ขาดจากกันโดยสมบูรณ์ได้ หากปรารถนาจะหลอมรวมก็ไม่อาจนำมาเรียงต่อกันอย่างสมเหตุสมผลเป็นเรื่องเดียวกันได้อีก ผู้อ่านจึงพบได้ว่ามูราคามิอาศัยกลวิธีเช่นนี้เองเพื่อให้นวนิยายของเขาสะท้อนถึงวิกฤตอัตลักษณ์ อันเกิดจากการที่ตัวละครมองชีวิตตนเองแยกขาดเป็นหลายช่วงหลายตอน สวมใส่อัตลักษณ์หลายแบบ ที่ ไม่สามารถจะพัฒนาต่อเนื่องกันเพื่อเข้าใกล้สู่จุดยุติสมบูรณ์ไปได้นั่นเอง

2.2.3 การสูญเสียอัตลักษณ์กระทั่งกลวงเปล่าของผู้หยุดนิ่ง

การดำเนินชีวิตของตัวละครในนวนิยายของมูราคามิสู่ช่วงวัยที่สาม ภายหลังการก่อร่างสร้างอัตลักษณ์ขึ้นสวมบดบังส่วนที่น่าชิงชังของเด็กชายหญิง ภายหลังจากที่คนหนุ่มสาวตระหนักถึงความขัดแย้งแปลกแยกทางอัตลักษณ์ซึ่งไม่อาจประนีประนอมแก่กันของตนเอง ตัวละครของมูราคามิในช่วงวัยที่สามซึ่งในที่นี้ควรจะกล่าวว่า เป็นขั้นตอนที่สามในชีวิตตัวละครมากเสียกว่าด้วยว่างานวิจัยนี้ไม่ได้ต้องการสื่อถึงตัวละครที่ล่วงเข้าสู่วัยกลางคนหรือวัยชราแต่อย่างใด แต่จงใจใช้ในความหมายถึงขั้นตอนที่ตัวละครเริ่มปรับทัศนคติต่อชีวิตตนเองแตกต่างจากสองขั้นตอนแรกเท่านั้น เมื่อเหล่าตัวละครต่างรู้สึกเหน็ดเหนื่อยที่จะพยายามจัดการอย่างใดอย่างหนึ่งกับอัตลักษณ์ที่ไม่อาจจัดการให้สมประกอบได้ของตนเอง นวนิยายจึงเสนอภาพของตัวละครกลุ่มนี้ว่าดูคล้ายจะเป็นซากร่างมากกว่าเป็นคนที่มีชีวิต เหล่าตัวละครผู้มาบัดนี้ไม่พึงปรารถนาที่จะได้รับสิ่งใดอีกต่อไปแล้ว จึงไม่จำเป็นต้องแสวงหาสิ่งใดด้วย พวกเขาและเธอดูประหนึ่งคล้ายซากร่างหยุดนิ่งอยู่กับที่ ไม่มีจิตเจตนารมณ์ประสงค์เคลื่อนไหวไปในทิศทางใดด้วยตนเอง โดยนวนิยายยังชี้ช่องให้เห็นอีกด้วยว่า บทบาทการเป็นผู้หยุดนิ่งของตัวละครกลุ่มนี้ ไม่ได้เกิดมาจากสาเหตุเพราะพวกเขาและเธอมีทุกสิ่งทุกอย่างที่พึงปรารถนาไว้ในความครอบครองครบถ้วนสมบูรณ์แล้ว หากแต่เป็นความรู้สึกผิดหวังซ้ำๆซากๆต่างหากที่ตัวละครประสบมาตลอดทั้งชีวิตแห่งความพยายามจะครอบครองอัตลักษณ์เป็นของตนเอง

> “ผมเกิดในราศีแปลกพิกล…ทุกอย่างที่ผมต้องการ ผมจะได้มาทั้งสิ้น แต่เมื่อใดอยู่ในความครอบครองแล้ว ก็มีอันต้องทำลายสิ่งอื่นเป็นการตอบแทน คุณพอจะทำความเข้าใจได้บ้างไหม?”
>
> “คุ้นๆ นะ”

ไม่เคยมีใครเชื่อผม แต่ก็เป็นเรื่องจริง ผมตระหนักถึงเรื่องนี้เมื่อสามปีก่อน และลงความเห็นว่า นับแต่นี้ต่อไปจะไม่ต้องการอะไรอีกแล้ว”

เธอผงกศีรษะรับ “…นี่หรือวิธีที่คุณจะใช้ชีวิตอยู่ไปจนถึงวันสุดท้าย?”

“คงต้องเป็นอย่างนั้น แต่อย่างน้อย ก็ไม่ได้ก่อความเดือดร้อนให้ใคร”

“ถ้าคุณรู้สึกแบบนั้น ทำไมไม่ใช้ชีวิตในกล่องรองเท้าเสียเลย?”

ไอเดียสุดแสนจะเข้าท่า

(มูราคามิ, 2545, *พินบอล,1973*: 117-118)

จากบทสนทนาข้างต้นซึ่งยกมาจากตอนหนึ่งในนวนิยายเรื่อง *พินบอล,1973* เมื่อตัวเอกไร้ชื่อให้คำจำกัดความสำหรับชีวิตที่ผ่านการสูญเสียสิ่งที่เขาเคยได้รับมาโดยตลอดให้ผู้ช่วยสาวในสำนักงานฟัง ผู้อ่านคงพอจับเค้าน้ำเสียงเชิงประชดที่ตัวละคร ผู้ช่วยสาว ตอบกลับมาได้ ความคิดอยากจะเป็นผู้หยุดนิ่งของตัวเอกซึ่งน่าจะเข้าไปดำรงชีวิตอย่างหยุดนิ่งอยู่ในกล่องรองเท้าเสียก็ได้ดังเธออุปมานี้ ไม่ได้ให้ผลก่อความขบขันในการอ่าน แต่นวนิยายมีจุดมุ่งหมายสร้างอารมณ์ให้ผู้อ่านรู้สึกสมเพชตัวเอกไร้ชื่อของมูราคามิเสียมากกว่า ความหวาดกลัวว่าตนเองจะต้องสูญเสียที่ล้ำค่าไปอีกต่างหาก ผลักดันให้ตัวเอกไร้ชื่อไม่กล้าแม้แต่จะยื่นหัวออกจากกล่องรองเท้าและเรียกร้องสิ่งใดเลย แม้ว่าในชีวิตที่ผ่านมาอัตลักษณ์อันล้ำค่ายิ่งก็ไม่เคยรอท่าดำรงอยู่ในตัวตนของเขามาตั้งแต่แรก ความผิดหวังต่อการดำรงชีวิตจึงขยายขนาดเป็นเมฆทะมึนครอบคลุมเหนืออัตลักษณ์อันน่าอดสูของตัวเอกในนวนิยายของมูราคามิ ดูดกลืนคำศัพท์ - ความสูญเสีย ผิดหวัง ทั้งหมดทั้งสิ้นออกเสียจากการรับรู้ต่อตัวตนไม่เต็มคนของตัวละคร ขณะที่ผู้อ่านยังสามารถรับรู้ได้กระจ่างชัดซึ่งความโหยหาอัตลักษณ์ของตัวละครผู้แสร้งว่าไม่ปรารถนาอัตลักษณ์เสียแล้วได้แนบเนียน จนจะมีก็แต่ตัวละครผู้เสแสร้งเท่านั้นทำใจเชื่อได้ อย่างไรก็ดี การแสดงออกซึ่งความพยายามยิ่งยวดอันเกิดแต่เจตนาจะแสวงหาอัตลักษณ์ของตัวละครตลอดทั้งช่วงชีวิตของพวกเขาและเธอนั้น เป็นจริงดังที่ตัวละครวิพากษ์ชีวิตของตนเอง ได้รับซึ่งสิ่งไร้สาระ และสูญเสียซึ่งสิ่งไร้สาระ ทุกครั้งทุกคราวไป

ในระหว่างที่คุณใช้เวลาเปลืองเปล่าไปกับความอ้างว้างเหงาหงอยหน้าตู้พินบอล ใครสักคนอาจใช้เวลาเดียวกันนั้นอ่านวรรณกรรมของพรูสต์ อีกคนอาจใช้เวลากอดรัดฟัดเหวี่ยงเพื่อนสาวในรถยนต์กลางลานภาพยนตร์ไดร์ฟอิน คนแรกอาจกลายเป็นนักเขียน และชายคนที่สองที่กล่าวถึงกลายเป็นพ่อคน อย่างไรก็ตาม ตู้พินบอลไม่พาคุณไปถึงไหน

มีแค่เล่นซ้ำ หยอดเหรียญเล่นซ้ำ…เล่นซ้ำจนคุณสาบานได้ว่าเกมพินบอลเล่นได้ต่อเนื่องไปชั่วนิรันดร์

(มูราคามิ, 2545, *พินบอล,1973*: 38)

น่าตกใจใช่น้อยทีเดียวเมื่อนวนิยายของมูราคามิถึงกับเอา *พินบอล* มาตั้งเป็นชื่อของนวนิยายเรื่องนี้ เพื่อกระทำให้การเล่าเรื่องความพยายามของตัวเอกไร้ชื่อในการออกเดินทางตามหาตู้พินบอลที่ครั้งหนึ่งเขาเคยเล่นจนเสพติดกลายมาเป็นช่วงตอนที่โดดเด่นที่สุดของนวนิยายไปเสียได้ ระยะเวลาที่ตัวเอกของมูราคามิใช้ไปอย่างเปลืองเปล่า จึงไม่ได้ก่อให้เกิดเป็นความหมายอย่างใดขึ้นมา และนี่เองคือคำอธิบายความพยายามประกอบสร้างอัตลักษณ์ของเขา ประกอบขึ้นจากสิ่งไร้สาระ แม้กระนั้นการสูญเสียสิ่งที่ไม่ได้ให้สาระอันใดแก่อัตลักษณ์ก็ยังมาซึ่งความสลดหดหู่ภายในความรู้สึกของตัวเอกไร้ชื่อได้อยู่ดี

ความรู้สึกว่าตนเองได้สูญเสียบางสิ่งบางอย่างไปและยังผลให้ตัวตนที่ตัวละครดำรงสืบเนื่องต่อมากลายเป็นเพียงซากร่างนี้ นวนิยายเสนอว่าบางสิ่งที่ตัวละครสูญเสียนั้นเป็นสิ่งที่เคยอยู่ภายในซากร่างของตัวละครมาก่อน ในสภาพที่ตัวละครผู้ครอบครองเองก็ไม่เคยรู้จักสิ่งสิ่งนั้น ไม่เคยเข้าใจว่าสิ่งสิ่งนั้นฝังอยู่ภายในซากร่างของตนเองด้วยความหมายอย่างใด แต่การที่สิ่งสิ่งนั้นอำลา ผละจากซากร่างนี้ไปก็ได้หอบเอาความหมายของการดำรงชีวิตอยู่ของตัวละครไปพร้อมกันด้วยเสียแล้ว อัตลักษณ์ที่อยู่ภายในตัวตนจึงถูกตัวละครมองว่ามีความสลักสำคัญยิ่งกว่าอัตลักษณ์ที่พวกเขาและเธอสวมจากภายนอก แต่มีลักษณะเป็นภาพอันคลุมเครือซึ่งตัวละครไม่อาจมองแล้วบังเกิดความเข้าใจความหมายของภาพได้ และอัตลักษณ์ที่อยู่ภายในยังเคยมีอยู่เพียงแค่ครั้งเดียว เมื่อสูญเสียไปแล้ว ก็จะสูญเสียตลอดไป ถึงแม้ว่าเหล่าตัวละครจะพยายามเสาะหาสิ่งใดมาชดเชยก็ล้วนกลายเป็นสิ่งไร้สาระไปทั้งสิ้น ในนวนิยายเรื่อง *การปรากฏตัวของหญิงสาวในคืนฝนตก* มีช่วงตอนหนึ่งที่บทสนทนาระหว่างฮาจิเมะและชิมาโมโตะนำไปสู่บทเพลง South of the border, west of the sun ซึ่งเป็นชื่อเรื่องของนวนิยายในฉบับแปลภาษาอังกฤษด้วย บทเพลงนี้ได้ชักนำความคิดของสองตัวละครไปสู่เรื่องของชาวนาที่อาศัยอยู่ในแถบไซบีเรีย และมักจะป่วยด้วยโรคฮิสทีเรียไซบีนา มีอาการแปลกประหลาดเกี่ยวกับการสูญเสียอัตลักษณ์ภายใน อธิบายได้ว่าชาวนามีวิถีชีวิตประจำวันคือการออกไปทำงานในทุ่งทุกๆเช้า ครั้นพออาทิตย์ตกดินต่างก็เดินทางกลับบ้านเป็นเช่นนี้เหมือนกันทุกวัน แล้วพลันวันหนึ่งชาวนาจึงตระหนักว่ามีบางอย่างตายจากตัวเองไป

> “บางสิ่งบางอย่าง วันแล้ววันเล่าที่คุณเฝ้ามองดวงอาทิตย์ขึ้นทางทิศตะวันออก ลอยข้ามผ่านท้องฟ้า แล้วตกลงทางทิศตะวันตก แล้วบางอย่างในตัวคุณก็แตกสลายลง แล้วตายจากไป คุณโยนพลั่วทิ้งไว้ข้างๆ ความคิดของคุณว่างเปล่า แล้วคุณก็เริ่มเดินไปทางทิศตะวันตก มุ่งหน้าไปยังดินแดนที่วางตัวอยู่ทางตะวันตกของดวงอาทิตย์ เหมือนถูกสิงร่าง คุณเดินต่อไป วันแล้ววันเล่า ไม่กินไม่ดื่ม กระทั่งคุณล้มลงบนพื้นแล้วก็ตาย นั่นคือโรคฮิสทีเรีย ไซบีนา”
>
> (มูราคามิ, 2554, *การปรากฏตัวของหญิงสาวในคืนฝนตก*: 170)

ความรู้สึกว่ามีบางสิ่งบางอย่างได้ถูกพรากออกไปจากภายในตัว เหลือเพียงชีวิตที่มีอกกลวง เป็นซากร่าง สั่งการให้ตัวเองจะต้องเดินมุ่งหน้าไปทางทิศตะวันตกตามปกติความเคยชิน จนกว่าจะถึงวันล้มตายลง ด้วยเรื่องราวของชาวนาในแถบไซบีเรียที่นวนิยายหยิบยกมากล่าวถึงนี้ สามารถเปรียบเทียบได้กับอัตลักษณ์ที่อยู่ภายในซึ่งตัวละครผู้ครอบครองไม่เคยล่วงรู้ความหมาย และมองเห็นว่ามันคือสิ่งสำคัญมาก่อน จนกระทั่งวันที่สูญเสียไปแล้วจึงมาตระหนักได้ว่าความสูญเสียดังกล่าว คือทุกสิ่งทุกอย่างที่ผลัดจากชีวิตกลวงเปล่าของเขาและเธอนั่นเอง ชิมาโมโตะถึงกับระบายความกระหายใคร่ที่จะรู้ว่าอัตลักษณ์ที่อยู่ภายในเคยเป็นอย่างใดมาก่อนซึ่งดำเนินไปสู่ความสิ้นหวังด้วยไม่อาจรู้ได้ เช่นเดียวกับความสิ้นหวังเมื่อถึงอย่างไรก็ต้องสูญเสียออกมาในนวนิยายว่า “ฉันไม่รู้ ที่นั่นอาจจะไม่มีอะไรอยู่เลย หรืออาจจะมี *อะไร* อยู่ก็ได้ แต่ยังไงก็ตาม มันก็ต่างจากทางใต้ของพรมแดน” (มูราคามิ, 2554, *การปรากฏตัวของหญิงสาวในคืนฝนตก*: 170) ต่างจากตัวตนกลวงเปล่าของเธอชั่วขณะที่ไม่มีสิ่งนั้นดำรงอยู่

ทั้งนี้ การสูญเสียอัตลักษณ์ที่อยู่ภายในของตัวละครยังปรากฏในอีกลักษณะ คือ การสูญเสียลูกที่เคยอยู่ในครรภ์ เคยเป็นส่วนหนึ่งในร่างกายของตัวละครเพศหญิงด้วย ดังเช่น กรณีของชิมาโมโตะในนวนิยายเรื่อง *การปรากฏตัวของหญิงสาวในคืนฝนตก* ลูกที่คลอดออกจากครรภ์ของเธอได้ยังไม่ถึงหนึ่งวันมีร่างกายอ่อนแอมากจนสิ้นลมหายใจในที่สุด ประกอบกับความเชื่อฝังใจแต่เด็กของชิมาโมโตะเอง เธอเชื่อว่าตนเองสามารถมีลูกได้เพียงแค่คนเดียวเท่านั้น เมื่อสูญเสียลูกคนเดียวไป เธอจะไม่สามารถได้รับลูกคนเดียวกลับคืนมาสู่ชีวิตได้อีกต่อไปแล้ว อาการของโรคฮิสทีเรีย ไซบีนา ที่ชิมาโมโตะหยิบยกมาเล่าถึงในนวนิยายเรื่องนี้ แท้จริงแล้วก็คืออาการป่วยไข้ทางอัตลักษณ์ของเธอเอง สอดคล้องต้องกันกับช่วงตอนหนึ่งในนวนิยายเรื่อง *บันทึกนกไขลาน* ครีตา คะโน ซึ่งเป็นภาคหนึ่งของคูมิโกะถ่ายทอดเรื่องราวที่เคยเกิดในห้อง 208 ในโรงแรมที่

อาคาซากะให้ โทรุ โอกาดะ รับทราบ ครีตา คะโน เล่าย้อนไปถึงสมัยที่เธอยังทำอาชีพกะหรี่ทางร่างกายว่า โนโบรุ วาทายะ เคยซื้อบริการจากเธอครั้งหนึ่ง แต่สิ่งที่เขาได้กระทำต่อเธอนั้นไม่ใช่การกระทำชำเราทางร่างกาย หากเป็นทางจิต ยังมาซึ่งความรู้สึกสะเทือนใจอย่างยากจะพรรณนาของครีตา คะโน ที่เธอพยายามจะถ่ายทอดให้ โทรุ โอกาดะ รับทราบอย่างสุดความสามารถ นวนิยายได้เสนอภาพเหตุการณ์ขณะที่ โนโบรุ วาทายะ กระทำการดังกล่าวออกมาในลักษณะอันคลุมเครือและชวนให้ผู้อ่านจินตนาการไปถึงเหตุการณ์อีกช่วงตอนหนึ่งซึ่งเกิดขึ้นกับคูมิโกะและนวนิยายจงใจเล่าข้ามไป เพื่อให้พ้นจากขอบเขตการรับรู้ของ โทรุ โอกาดะ ตัวเอกของเรื่องไม่ได้รับสิทธิที่คูมิโกะจะเปิดใจถ่ายทอดความรู้สึกครั้งที่เธอตัดสินใจทำแท้ง เอาลูกออกจากครรภ์ของตนเองได้

> “…ฉันยังนอนคว่ำอยู่ เขาสอดบางอย่างเข้าจากด้านหลัง จะเป็นสิ่งใด ฉันไม่อาจบอกได้”
>
> …
>
> “..เนื้อกายของฉันปริแตกเป็นสองเสี่ยง ไม่มีหนทางใดที่ฉันยับยั้งควบคุมได้ จากนั้น เรื่องพิลึกพิลั่นเกิดขึ้น จากซากร่างสองเสี่ยงที่ฉีกขาดแยกจากกันหมดจด…มีอะไรบางอย่างคลานออกมา สิ่งที่ฉันไม่เคยเห็นไม่เคยสัมผัสมาก่อน ขนาดใหญ่เล็กแค่ไหน ฉันบอกไม่ได้ แต่ร่างนั้นเปียกลื่นเป็นเมือกเหนียวเหมือนทารกหลุดจากครรภ์มารดา ฉันไม่อาจบ่งบอกได้ว่าสิ่งนั้นร่างนั้น เป็นอะไรกันแน่ ร่างนั้นซ่อนอยู่ในตัวของฉันเสมอมา ในขณะเดียวกัน ฉันไม่เคยทราบมาก่อน”
>
> (มูราคามิ, 2549, *บันทึกนกไขลาน*: 363)

ภายหลังจากที่ โนโบรุ วาทายะ กระทำเช่นนั้นต่อ ครีตา คะโน แล้วเธอได้อธิบายให้แก่ โทรุ โอกาดะ ฟังว่าเธอรู้สึกว่าเธอได้กลายเป็นตัวตนใหม่ ตัวตนที่สาม ซึ่งย่อมหมายถึงการที่เธอได้สูญเสียอัตลักษณ์ไปอีกครั้งหนึ่งแล้วนั่นเอง ครั้งนี้ยังเป็นอัตลักษณ์ที่เคยอยู่ภายในเสียด้วย นอกจากนี้นวนิยายของมูราคามิยังพรรณนาถึงการสูญเสียอัตลักษณ์ในรูปแบบของฉากการฆาตกรรมด้วยวิธีการคว้านเครื่องในออกมาจากภายในร่างกายของตัวละคร ในนวนิยายเรื่องเดียวกันนี้ ลูกจันทน์ อาคาซากะ เล่าถึงวิถีชีวิตของสามีผู้ซึ่งต้องผ่านการเปลี่ยนแปลงโฉมอัตลักษณ์ของเขาอยู่ตลอดทั้งช่วงชีวิต จากศิลปินที่มีความสุดโต่งทางอารมณ์ต้องเปลี่ยนมาเป็นผู้คำนึงถึงภาพลักษณ์ รักษามารยาทเพื่อการเข้าสังคมให้จงได้เมื่อยามที่มีชื่อเสียงโด่งดังมากขึ้น จนกระทั่งลูกจันทน์จับความรู้สึกได้ว่าสามีของเธอสูญเสียพลังของความเป็นศิลปินไปเสียแล้ว และ

ช่วงนั้นเองที่เธอพบว่าสามีถูกฆาตกรรมอย่างโหดเหี้ยมอำมหิต ศพของสามีถูกพบในสภาพที่เครื่องในถูกกระชากลากออกจากภายในซากร่างไปเสียแล้ว ซ้ำยังหายสาบสูญไปจากที่เกิดเหตุอีกด้วย

> ห้องน้ำเหมือนละเลงด้วยเลือด ร่างขาวซีดเหมือนเลือดไหลหมดไปจากตัว หัวใจหายไปพร้อมกับกระเพาะอาหาร ตับ ไตสองข้าง และตับอ่อน ดูคล้ายกับว่าฆาตกรจะตัดอวัยวะภายในถือติดมือไปด้วย หัวถูกบั่นขาดจากลำตัว นำไปวางบนฝาชักโครก หันหน้ามองทางประตู ใบหน้ากรีดรุ่งริ่งจนไม่เหลือเค้าหน้า ดูเหมือนว่าฆาตกรจะตัดหัวออกก่อนจะเก็บกวาดอวัยวะภายใน
>
> (มูราคามิ, 2549, *บันทึกนกไขลาน*: 568)

แต่แม้การตายของสามีจะน่าตื่นตกใจหรือน่าสะพรึงสักเพียงไร ผู้อ่านก็ยังพอจับความรู้สึกในน้ำเสียงของลูกจันทน์ได้ว่า เขาได้ตายไปตั้งแต่ก่อนหน้านี้ที่สูญเสียพลังความเป็นศิลปินแล้ว และภาพฉากการถูกฆาตกรรมโดนคว้านเครื่อง “ใน” ออกจากซากร่าง กระทำให้สูญหายไปอย่างไม่มีโอกาสที่ตัวละครจะได้รับคืนมา เป็นเพียงแต่การแสดงความรู้สึกสูญเสียอัตลักษณ์ที่อยู่ภายในของตัวละครเองให้ปรากฏเป็นรูปธรรมขึ้นในนวนิยายเท่านั้น อีกทั้งรูปธรรมดังกล่าวนี้ยังทำให้ลูกจันทน์ อาคาซากะ สามารถระบุความรู้สึกสูญเสียที่ตนเองก็มีร่วมกับสามีมาตั้งแต่ก่อนหน้าความตายจะมาเยือนให้เด่นชัด สามารถจำกัดความได้สักที

> สายธารดุดันเชี่ยวกรากที่ครั้งหนึ่งเคยเป็นกระแสชีวิต แห้งผากไปแล้ว นานๆครั้งเธอจะรับงานพิเศษมาทำ สรรค์สร้างผลงานระดับสุดยอดมืออาชีพ แต่ไม่มีความอภิรมย์เหลืออยู่ ประหนึ่งการกลืนกินอาหารโดยไม่รับรู้รสชาติ เธอรู้สึกเหมือนกับว่าฆาตกร ‘ขโมยเครื่องใน’ ของเธอไปหมดสิ้น
>
> (มูราคามิ, 2549, *บันทึกนกไขลาน*: 569)

2.2.4 **วิวัฒนาการเชิงอัตลักษณ์ของตัวละครสู่การตายดับ**

ตัวละครของมูราคามิมักอาศัยโอกาสจากการมองชีวิตของตนเองแบ่งแยกย่อยออกเป็นช่วงต่างๆ เป็นหลากหลายเรื่องราว เพื่อประโยชน์สำหรับการแปลงโฉมอัตลักษณ์ครั้งแล้วครั้งเล่า

หากตัวละครไม่พึงใจกับอัตลักษณ์ส่วนใด จะโละทิ้งเสียก็สามารถทำได้โดยง่าย แน่นอนว่าเป็นความจริงเพียงเชิงทฤษฎีของตัวละครเองเท่านั้น ด้วยอาศัยเกณฑ์การแบ่งแยกตัวตนของตนเองออกเป็นหลายลำดับขั้นที่สร้างขึ้นเอง รวมถึงการอ้างอิงจากสัญญะที่ปรากฏให้เป็นรูปธรรมเพื่อบ่งถึงการเปลี่ยนสู่ตัวตนใหม่ ตัวละครสามารถเชื่อได้ว่าพวกเขาและเธอแปลงโฉมไปเป็นคนใหม่เสียแล้ว หนักข้อเข้าก็ถึงขั้นที่ตัวละครไม่อาจเชื่อมโยงตัวตนใหม่ของตนเองเข้ากับตัวตนเก่าได้อีกต่อไป ความไม่สมเหตุสมผลตามความเป็นจริงนี้เองที่มูราคามิสื่อผ่านมาทางนวนิยายของเขา

ก. เกณฑ์แบ่งแยกขั้นตอนของวิวัฒนาการแห่งตัวตน

ในนวนิยายของมูราคามิ จุดที่ตัวละครนำมาใช้เป็นเกณฑ์แบ่งแยกตัวตนเก่าและใหม่ออกจากกันไม่ได้ยึดติดเพียงแค่ลำดับอายุเท่านั้น หากยังมีการสร้างเกณฑ์ตามอำเภอใจของตัวละครเองอีกด้วย จุดแบ่งประเภทหลังนี้จึงมีลักษณะเป็นจุดอ้างอิงเชิงสัญญะ อาทิ

1) การร่วมเพศ

ในวงการประพันธ์วรรณกรรมญี่ปุ่นนิยมใช้ความรักรวมถึงความสัมพันธ์ทางเพศเป็นสัญลักษณ์แห่งการมีเสรี แห่งการคงไว้ซึ่งความเป็นตัวของตัวเอง เพื่อศักดิ์ศรีของตัวเองอยู่แล้ว (อาทร ฟุ้งธรรมสาร, 2528: 170) มูราคามิได้รับสืบทอดสัญญะนี้มาใช้เพื่อสื่อถึงการเปลี่ยนแปลงอัตลักษณ์ความเป็นตัวเองของตัวละครด้วยเช่นกัน ผ่านการร่วมเพศระหว่างตัวละครเพศหญิงกับตัวเอก เนื่องจากว่าเขาเป็นเจ้าของเรื่องในนวนิยายก็น่าจะเหมาะสมที่สุดที่จะรับบทบาทเป็นจุดอ้างอิงยืนยันการเปลี่ยนแปลงสู่ตัวตนใหม่ของพวกเธอได้ ในนวนิยายเรื่อง *บันทึกนกไขลาน* เมื่อคุมิโกะพยายามจะสร้างตัวตนใหม่เพื่อลบเลือนความผิดที่เธอเคยนอกใจสามี คบชู้ในตัวตนเก่าทิ้งเสีย คุมิโกะโทรศัพท์เข้าบ้านชวน โทรุ โอกาดะ เล่นเซ็กส์โฟนก็เพื่อให้เขาช่วยยืนยันว่าเสียงผู้หญิงในโทรศัพท์คนนี้ ไม่ใช่เสียงของคุมิโกะ และเมื่อ ครีตา คะโน ซึ่งเป็นตัวตนหนึ่งสร้างขึ้นใหม่จากตัวตนของคุมิโกะ พยายามจะเปลี่ยนแปลงโฉมไปสู่ตัวตนใหม่ในอีกขั้นตอน เธอก็ขอให้โทรุ โอกาดะ ร่วมเพศกับเธอเช่นเดียวกัน / ในนวนิยายเรื่อง *ด้วยรัก ความตาย และหัวใจสลาย* เมื่อนาโอโกะไม่อาจทนทานการกักกันความรู้สึกที่ต้องสูญเสียคิซึกิเอาไว้เพื่อจะเป็นคนปกติในสังคมได้อีกต่อไป เธออาศัยการร่วมเพศกับ โทรุ วาตานาเบะ เพื่อจะกลายเป็นนาโอโกะคนใหม่ที่สามารถยอมรับได้ว่าตนเองมีความบกพร่องติดตัว สามารถแปลกแยกตัวเองออกจากสังคมเข้าไปดำรงชีวิตอยู่ในสถานบำบัดจิตได้ ในทางกลับกันเรโกะซึ่งติดอยู่ในสถานบำบัดจิตมานานถึงแปดปี

เต็ม ได้ใช้การร่วมเพศกับ โทรุ วาตานาเบะ เพื่อยืนยันตัวตนใหม่ของเธอซึ่งสามารถหวนกลับไปดำรงชีวิตในสังคมตามปกติได้ / ในนวนิยายเรื่อง *การปรากฏตัวของหญิงสาวในคืนฝนตก* เมื่อชิมาโมโตะร่วมเพศกับฮาจิเมะแล้ว เธอก็ตัดสินใจจะเป็นตัวตนที่หายสาบสูญไปจากนวนิยาย ไม่จำเป็นต้องอ้างถึงคำว่า *สักพักหนึ่ง* ให้ฮาจิเมะรอคอยการมาของเธอ กับ *บางที* ที่ฮาจิเมะไม่อาจแน่ใจได้ว่าเธอจะมาพบเขาอีกหรือไม่ อีกต่อไป

2) **การเอ่ยวาจาสิทธิ์**

หรือคำที่มีความหมายกำหนดให้ผู้รับสารจำเป็นต้องแสดงพฤติกรรมสนองรับอย่างไม่อาจจะทัดทานได้ วาจาสิทธิ์นี้มักถูกกล่าวโดยตัวละครเพศชายซึ่งอยู่ในสถานภาพของศัตรูที่ตัวเอกจำเป็นจะต้องฆ่าให้ตาย แล้วจากนั้นจึงรับเอาวาจาสิทธิ์ของศัตรูมาเป็นคำบงการอัตลักษณ์ใหม่ของเขา ดังเช่น ในเรื่อง *คาฟกา วิฬาร นาคาตะ* เมื่อนาคาตะ ผู้ไม่เคยมีความคิดชั่วร้าย หรือปรารถนากระทำความรุนแรงใดๆต่อใคร ลงมือฆาตกรรม จอห์นนี วอล์คเกอร์ เพื่อช่วยชีวิตแมวให้รอดพ้นจากการถูกตัดหัว เขาก็ได้รับการกล่าววาจาสิทธิ์ทำให้กลายเป็นตัวตนใหม่

> “คุณไม่เป็นตัวของตัวเองอีกต่อไปแล้ว” เขาทานซ้ำ ชัดถ้อยเน้นคำ “…นั่นสำคัญยิ่ง มิสเตอร์นาคาตะ มนุษย์คนหนึ่งไม่เป็นตัวของตัวเองอีกต่อไป คุณไม่เป็นตัวของตัวเองอีกต่อไป นั่นละแก่นแท้ของเรื่อง มิสเตอร์นาคาตะ เยี่ยมไปเลย! เรื่องสำคัญเหนือกว่าความสำคัญอื่นใด โอ, ห้วงจิตของข้าฯ อุดมด้วยแมงป่อง…แม็กเบ็ธอีกครั้ง”
>
> (มูราคามิ, 2549, *คาฟกา วิฬาร นาคาตะ*: 177)

เพื่อสนองตอบวาจาสิทธิ์นี้นาคาตะจึงต้องเดินทางออกจากเขตนากาโนะที่เขาอาศัยอยู่มากว่าค่อนชีวิต ไปยังดินแดนแสนไกลอย่างชิโกกุทั้งที่นาคาตะไม่เคยรู้จักเส้นทางสำหรับการเดินทางครั้งนี้มาก่อน ทั้งยังจำต้องยอมรับความปรารถนาจากจิตใต้สำนึกของ คาฟกา ทามูระ ให้มาดำรงอยู่ในอัตลักษณ์ของเขาอีกด้วย

3) **การเดินทางไปยังต่างแดน**

การเปลี่ยนสู่ตัวตนใหม่ของเหล่าตัวละครในนวนิยายของมูราคามิ ด้วยการเดินทางไปยังต่างแดน ต่างสถานที่นี้ ทำให้พวกเขาและเธอเชื่อว่าตนเองสามารถแปลงโฉมเป็นตัวละครใหม่ได้

สำเร็จ ณ สถานที่แห่งนั้น ด้วย “ชื่อ” และภูมิหลังซึ่งเป็นเรื่องเล่าชุดใหม่ของตัวเอง บทบาทใหม่ที่ตัวละครสวมอยู่และคาดหวังว่าจะดีกว่าบทบาทที่ผ่านๆมา ดังปรากฏในนวนิยายเรื่อง *แกะรอยแกะดาว* เมื่อมุสิกถ่ายทอดความรู้สึกของการกลายเป็นตัวตนใหม่ผ่านทางจดหมายส่งมาถึงตัวเอกไร้ชื่อ

ข. สัญญะของอัตลักษณ์ใหม่

การแปลงโฉมเป็นตัวตนใหม่ของตัวละครที่เกิดขึ้นบ่อยครั้งในนวนิยายของมูราคามิจำนวนหลายเรื่องนี้ มีการแสดงอัตลักษณ์ใหม่ที่จู่ๆก็ปรากฏเป็นรูปลักษณ์ภายนอกซึ่งสามารถถูกแลเห็นได้อย่างเด่นชัดของตัวละครเองอีกด้วย อาทิ

1) ปานบนใบหน้า

ในนวนิยายเรื่อง *บันทึกนกไขลาน* ภายหลังจากที่ โทรุ โอกาดะ หลุดจากมิติแห่งจินตนาการที่นำไปสู่การรับรับรู้ว่า ครีตา คะโน หรือก็คือภรรยาของเขาเองเคยถูกพี่ชายแท้ๆ โนโบรุ วาทายะ ข่มขืนกระทำชำเรา ตัวเอกปีนขึ้นมาจากก้นบ่อน้ำแห้งและกลับเข้าสู่โลกความเป็นจริงในการรับรู้ของเขาอีกครั้ง พร้อมปานสีน้ำเงินบนแก้มขวา ซึ่งเป็นหลักฐานบ่งชี้ถึงอัตลักษณ์ใหม่ของเขาที่เก็บกักความบอบช้ำทางจิตใจจากต้นเหตุที่ภรรยาต้องการหย่าขาดจากเขาเอาไว้ ถ่ายทอดความโดดเดี่ยวจากการสูญเสียคูมิโกะ ส่วนหนึ่งในชีวิตคู่ของเขาให้เป็นที่สังเกตเห็นได้จากสายตาของคนทั่วไป กรณีปานสีน้ำเงินของ โทรุ โอกาดะ นี้จึงเป็นสัญญะที่เก็บรักษาความหมายบางประกายคล้ายคลึงแนวทางการใช้สัญญะ – ปาน ในเรื่องสั้นของ โนม่า ฮิโรชิ นักเขียนชาวญี่ปุ่นในยุควรรณกรรมสมัยใหม่ เรื่อง *จันทร์แดงบนใบหน้า* (1947) คิตะยาม่า ผู้พบเห็นอธิบายปานแดงบนใบหน้าของโอริกาวาในความหมายว่า “…แน่ล่ะ เป็นใบหน้าที่บ่งบอกถึงมรสุมที่ได้กระหน่ำชีวิตหล่อน เหตุนี้เองแผลชีวิตจึงปรากฏบนหน้าหล่อน ซึ่งทำให้ดูมีเสน่ห์ยิ่งขึ้น…” (อาทร ฟุ้งธรรมสาร, 2528: 66) นวนิยายเล่าถึงคิตะยาม่าซึ่งรู้สึกชมชอบความทุกข์ระทมในชีวิตที่มาปรากฏเด่นชัดบนใบหน้าของโอริกาวา ทั้งยังนำเอามาเปรียบกับแผลชีวิตภายในใจของเขาเองที่ไม่อาจแลเห็น “คิตะยาม่าจำต้องยอมรับว่าเมื่อเห็นใบหน้าหล่อนบ่อยครั้งเข้า… ก็พบความรู้สึกอันขมขื่นบนใบหน้าหล่อน คล้ายกับว่าเป็นความขมขื่นในหัวใจของเขาเอง… ทำให้รู้สึกว่าใบหน้าหล่อนเตือนให้คิดถึงอดีตตัวเอง…แต่ก็ไม่เข้าใจว่าทำไมใบหน้าอันขมขื่นของหล่อนช่างเข้ากับสภาพจิตใจเขาเช่นนั้น…รู้แต่ว่ามันทำให้ปวดร้าวใจ…” (อาทร ฟุ้งธรรมสาร, 2528: 67) การมองปานแดงบน

ใบหน้าของโอริกาวา นัยหนึ่งจึงเป็นวิธีการที่คิตะยามาใช้เยียวยาชีวิตอันขาดไร้คุณค่าและความหมายของตัวเอง แม้นว่าปานแดงจะทำให้อดีตอันเลวร้าย ช่วงชีวิตอันต่ำทรามในระหว่างสงครามของเขาเองหวนคืนมาในความทรงจำ แต่กระนั้นก็ยังดีกว่าที่เขาจะรับรู้ว่าชีวิตตนเองไม่เคยมีความหมายอย่างใดสังกัดอยู่เลย พ้องต้องกันกับสำหรับวิธีการเยียวยาความขาดไร้อัตลักษณ์ของตัวละครในนวนิยายของมูราคามิด้วย การที่ *บันทึกนกไขลาน* มอบบทบาทใหม่ให้ โทรุ โอกาดะ ผู้มีปานสีน้ำเงินข้างแก้ม กลายมาเป็นผู้บำบัดปัญหาทางจิตให้แก่เหล่าสตรีชั้นสูงด้วยการเลียปานบนแก้มของเขา ก็เพื่อก่อให้เกิดสภาวะที่สตรีเหล่านั้นและรวมถึง โทรุ โอกาดะ ได้ประสบเหตุการณ์เชิงอุปมาซึ่งสะท้อนถึงความเคลื่อนไหวเชิงอัตลักษณ์ร่วมกัน

> ปลายลิ้นของหญิงผู้นี้ดูดติดผิวแก้มด้วยทักษะอันเป็นเลิศ เปลี่ยนแรงกดบัดเดี๋ยวลากไล้ บัดเดี๋ยวกดเน้น แลบเลียชิมรส ดูดและกระตุ้นปานสีน้ำเงิน…
>
> …ผมเป็นสนามที่มีหญ้าขึ้นรุงรัง เป็นนกหินที่ไม่อาจบินทะยานขึ้นฟ้า เป็นบ่อน้ำแห้ง ผมรู้ว่าหญิงเดินเข้ามาในบ้านร้างซึ่งก็คือตัวผม ผมมองไม่เห็นเธอ แต่เรื่องนั้นไม่กวนใจผมอีกต่อไปแล้ว หากเธอตามหาอะไรบางอย่างในบ้านหลังนั้น ทำไมผมไม่มอบให้เธอไปเสียเลย?”
>
> (มูราคามิ, 2549, *บันทึกนกไขลาน*: 443)

ทั้งนี้ นวนิยายของมูราคามิยังเสนอว่าปานสีน้ำเงินของ โทรุ โอกาดะ ซึ่งไม่ได้มีความหมายแสดงไว้อย่างชัดเจนกระจ่างในนวนิยาย ทั้งยังเป็นสิ่งที่จู่ๆก็ปรากฏขึ้นมาบนใบหน้าและภายหลังก็สามารถเลือนหายไปได้เอง ไม่ใช่สิ่งที่คงอยู่ถาวรเหมือนเช่นใน *จันทร์แดงบนใบหน้า* ซึ่งส่งผลให้ตัวละครของมูราคามิสามารถได้รับอัตลักษณ์ชุดต่อๆไปได้ไม่จำกัด

2) **ความพิการทางร่างกาย**

ในนวนิยายเรื่อง *การปรากฏตัวของหญิงสาวในคืนฝนตก* มีการกล่าวถึงขาซ้ายที่พิการของชิมาโมโตะ ส่งผลให้เธอต้องเดินลากขาซ้ายอยู่เป็นประจำ เพื่อเป็นหลักฐานบ่งถึงอัตลักษณ์อันบกพร่องของเธอ แต่แล้วฮาจิเมะได้พบกับชิมาโมโตะอีกครั้งภายหลังเวลาผ่านไปนานถึงยี่สิบห้าปี ฮาจิเมะลอบมองผู้หญิงคนที่เดินเข้ามาดื่มในบาร์แจ๊ซของเขาอยู่เป็นนาน แต่เขาก็ไม่ใคร่แน่ใจนัก เขาจำไม่ได้ในทันทีว่าเธอคนนี้ก็คือคือชิมาโมโตะ ด้วยว่าชิมาโมโตะที่ฮาจิเมะได้พบในคืนนี้ไม่ได้

เดินลากขาเหมือนแต่ก่อน อัตลักษณ์ของเธอเปลี่ยนแปลงไปแล้วและยังกระเทือนถึงตัวตนของเธอที่ฮาจิเมะรับรู้ได้ด้วย ชิมาโมโตะอ้างว่าเธอได้รับการผ่าตัดขาจนสามารถเดินได้เป็นปกติตั้งแต่เมื่อสี่ปีก่อนหน้านี้แล้ว สัญญะของความบกพร่องที่เคยปรากฏรวมอยู่ในอัตลักษณ์ของชิมาโมโตะจึงสามารถสูญหายไปได้ พร้อมกับที่เรื่องราวบางช่วงตอนในอดีตอันทุกข์ยากแสนเข็ญของเธอไม่เคยได้รับการกล่าวถึงในนวนิยายอีกเลย

ค. บทสรุปความตายของอัตลักษณ์

อย่างไรก็ดี การแปลงโฉมอัตลักษณ์ของเหล่าตัวละครไม่ได้รับการเสนอผ่านนวนิยายในแง่มุมที่เป็นการประสบความสำเร็จแต่อย่างใด นวนิยายเรื่อง *คาฟกา วิฬาร นาคาตะ* วิพากษ์ถึงความล้มเหลวของความเชื่อเช่นนี้ผ่านตัวเอก คาฟกา ทามูระ ผู้เดินทางเสาะหาอัตลักษณ์ใหม่มาจวบตลอดจนจบนวนิยายแต่เขาก็ยังไม่ค้นพบ จึงตัดสินใจมุ่งหน้ากลับบ้านอีกครั้ง นวนิยายได้ส่งเจ้าหนูชื่ออีกา หรือก็คืออีกภาคหนึ่งของ คาฟกา ทามูระ เองทำหน้าที่เป็นผู้ปลอบประโลมใจสิ้นสุดการเดินทางอย่างยาวนาน แปลงโฉมอัตลักษณ์มาแล้วไม่ยั้ง ชีวิตก็จะยังต้องดำเนินต่อไป การกลับถึงบ้านของตัวเอกจะเป็นจุดแบ่งให้เขาได้แปลงโฉมอีกครั้ง วิวัฒนาการสู่ขั้นตอนต่อไปของการดำรงชีวิตเพียงเท่านั้น

> “แกควรจะพักผ่อน นอนให้เต็มตา” เจ้าหนูชื่ออีกาบอก “ตื่นขึ้นมาอีกครั้ง แกจะเป็นส่วนหนึ่งของโลกใหม่เอี่ยมอ่อง”
>
> แกนอนหลับไปแล้ว และเมื่อตื่นลืมตาอีกครั้ง เป็นจริงดั่งว่า
>
> แกจะเป็นส่วนหนึ่งของโลกใหม่เอี่ยมอ่อง
>
> (มูราคามิ, 2549, *คาฟกา วิฬาร นาคาตะ*: 544)

โลกใหม่เอี่ยมอ่อง หรืออย่างน้อยที่สุดก็เป็นเพียงความหวังลมๆแล้งๆของตัวละครเองนี้ ได้นำพาเส้นทางเดินแห่งอัตลักษณ์ของเขาไปสู่จุดท้ายสุด ที่ตัวละครจะได้ตระหนักว่าความสูญเสียของตนเองไม่เคยรอท่าอยู่ในอัตลักษณ์แบบใหม่ ซึ่งมูราคามิได้สรุปขมวดจบการแปลงโฉมของคาฟกา ทามูระ เอาไว้โดยยืมเสียงของโอชิมะมาวิพากษ์

"เพื่อประโยชน์แห่งการอภิปรายโต้เถียง สมมตินะว่าการตัดสินใจเลือกและความอุตสาหะทั้งมวลของเธอสูญเปล่า แต่เธอก็ยังเป็นตัวของตัวเอง ไม่ใช่คนอื่น เธอยังคืบเคลื่อนต่อไปข้างหน้าเป็นตัวของตัวเอง ดังนั้น ทำใจให้สบายผ่อนคลาย"

(มูราคามิ, 2549, *คาฟกา วิฬาร นาคาตะ*: 233)

การแปลงโฉมอัตลักษณ์ปิดฉากลงตรงจุดที่ว่า ตัวละครก็ยังคงเป็นตัวเขาเองอยู่ดี ด้วยเหตุนี้เองนวนิยายของมูราคามิจึงมอบความสิ้นหวังหดหู่ให้แก่ผู้อ่านได้มาก ความพยายามทั้งหมดของตัวละครเพื่อเปลี่ยนแปลงอัตลักษณ์ไปสู่สิ่งที่ดีกว่า ไม่ได้ทิ้งผลตอบแทนอะไรไว้ให้แก่ตัวละครเลย พวกเขาและเธอมีแต่จะต้องมาชอกช้ำใจอย่างสาหัสในภายหลัง เมื่อตระหนักว่าชิ้นส่วนอัตลักษณ์ที่พวกเขาและเธอทอดทิ้งไปแล้วนั้น ฝังติดอยู่กับการดำรงอยู่ของตนเองซึ่งไม่ได้เป็นตัวตนที่สามารถอธิบายจำกัดความได้ เช่นเดียวกับความรู้สึกของ โคโรงิ ในนวนิยายเรื่อง *ราตรีมหัศจรรย์* เมื่อเธอพยายามบอกเล่าเรื่องราวชีวิตให้ มาริ อาซาอิ รับฟัง ผู้อ่านก็จะสามารถเห็นถึงความสะเทือนใจต่อการสูญเสียของโคโรงิได้อย่างเด่นชัด มีเพียงความอ่อนแอเกินไปของตัวละครเองเท่านั้นที่ทำให้เธอไม่เคยรักษาอัตลักษณ์ของตนเองหรือต่อสู้งัดข้อกับอำนาจที่จะมาพรากมันไปจากตัวเองได้เลย

“บอกอะไรให้สักย่างนะ, มาริ พื้นดินที่เรายืนเหยียบอยู่อาจแน่นและหนา แต่ถ้าเกิดเรื่อง พื้นดินหลุดหายไปจากใต้ฝ่าเท้า และเมื่อเกิดเรื่องแล้ว ทุกอย่างไม่มีวันเหมือนเดิมได้อีก เท่าที่เราจะทำได้ ก็เพียงแค่ใช้ชีวิตต่อไปในหล่มมืดมิดใต้บาดาล”

โคโรงิหยุด คิดทบทวนเรื่องที่เล่าออกมาแล้ว ส่ายหน้าไปมาช้าๆ ประหนึ่งจะตำหนิตนเอง

“ก็แน่อยู่แล้ว อาจเป็นความอ่อนแอของฉันในฐานะมนุษย์ก็เป็นได้ ฉันปล่อยให้เหตุการณ์ลากฉันไป อ่อนปวกเปียกไม่ลุกขึ้นมาหยุดเรื่องนั้น ตอนที่รู้ว่าเกิดเรื่อง ฉันน่าจะปักหลักให้มั่น เท้ายันพื้นไว้สุดกำลัง แต่ฉันไม่ได้ทำ ฉันไม่มีสิทธิ์ที่จะเทศน์สอนสั่งใคร…”

(มูราคามิ, 2554, *ราตรีมหัศจรรย์*: 127)

การที่มูราคามิมักปล่อยให้ตัวเอกของเขาซึ่งผ่านการสูญเสียอะไรบางอย่างที่อยู่ภายในควบคู่ไปกับการเปลี่ยนแปลงโฉมอัตลักษณ์ภายนอกครั้งแล้วครั้งเล่า กระทั่งตลอดทั้งช่วงชีวิตซึ่งตัวละครดำรงอยู่จวบจนถึงตอนจบของนวนิยาย ให้ภาพเพียงความทุกข์ทรมานของการมีชีวิต

ภายหลังที่เหล่าตัวละครได้อดทนตรากตรำใช้ชีวิตเพื่อแสวงหาอัตลักษณ์ของตนเองอย่างถึงที่สุด แต่พวกเขาและเธอก็ไม่ได้รับสิ่งใดเป็นผลตอบแทน นอกจาก “ความตาย” บทสนทนาระหว่างฮาจิเมะและยูกิโกะในตอนท้ายของนวนิยายเรื่อง *การปรากฏตัวของหญิงสาวในคืนฝนตก* ได้เปรียบเปรยชีวิตของตัวเขาเองและรวมถึงยูกิโกะเอาไว้ว่า ราวกับเป็นสิ่งที่ดำรงชีวิตอยู่ในทะเลทราย จากภาพยนตร์เรื่อง *เดอะ ลิฟวิ่ง เดสเซิร์ต* ซึ่งแท้จริงแล้วไม่ได้มีชีวิตอยู่จริง ทุกสิ่งทุกอย่างในทะเลทรายไม่มีชีวิตอยู่แต่แรก ทว่า ตายดับไปนานแล้ว

> “ทะเลทราย?” เธอถาม เธอนั่งลงตรงปลายเท้าผมและมองผม “ทะเลทรายแบบไหน”
>
> “ก็ทะเลทรายธรรมดา แบบที่มีเนินทรายและต้นตะบองเพชรขึ้นอยู่ตรงนั้นตรงนี้ มีอะไรต่างๆ มากมายใช้ชีวิตอยู่ที่นั่น”
>
> “มีฉันอยู่ด้วยหรือเปล่า” เธอถาม
>
> “แน่นอน คุณอยู่ที่นั่นด้วย” ผมพูด “พวกเราทุกคนใช้ชีวิตอยู่ที่นั่น แต่ที่มีชีวิตอยู่จริงๆ มีเพียงทะเลทรายเท่านั้น เหมือนในหนัง”
>
> (มูราคามิ, 2554, *การปรากฏตัวของหญิงสาวในคืนฝนตก*: 194-195)

ตัวละครที่ดำรงชีวิตอยู่ตลอดทั้งโครงเรื่องในนวนิยายของมูราคามิจึงรู้สึกประหนึ่งว่าพวกเขาและเธอได้ตายไปก่อนหน้าความตายที่จะมาเยือนตนเองเสียแล้วทั้งสิ้น ด้วยว่าชีวิตที่สูญเสียอัตลักษณ์ให้ความรู้สึกเทียบเทียมได้กับการตายดับของการดำรงอยู่สำหรับตัวละครนั่นเอง ภายหลังจากที่ตัวละครในนวนิยายของมูราคามินั้นผ่านการปรับเปลี่ยนบทบาท แปลงโฉมอัตลักษณ์มาตลอดทั้งช่วงชีวิตที่ผ่านมาของตนเองแล้ว จุดร่วมอย่างหนึ่งที่จะวาบเข้ามาในหัวของพวกเขาและเธอก็คือความคร่ำครุ่นคิดถึงความตาย ในนวนิยายเรื่อง *พินบอล,1973* มุสิกซึ่งตระหนักถึงความล้มเหลวในการก่อร่างสร้างอัตลักษณ์ของตนเองด้วยวัยเพียงยี่สิบห้ากลับนำเอาจุดมุ่งหมายของเขาไปผูกเข้ากับความปรารถนาที่จะตาย

> เบียร์ก้นแก้ว พรายฟองตายไปสิ้นแล้ว เหลือเพียงวงเหลืองติดก้นแก้ว มุสิกดึงซองบุหรี่ยับยู่ยี่ออกจากกระเป๋ากางเกง หยิบมวนสุดท้ายเสียบที่มุมปาก “รู้อะไรไหม? เมื่อไม่นานมานี้ ผมเริ่มคิดนะ เรื่องแบบนั้นก็เกิดต่อตัวผมเหมือนกัน ไม่นานผมก็คงเน่าเปื่อยเหมือนคนอื่นๆ จริงไหม?”

เจนิ่งไม่ตอบ แก้วโคลาในมือ จิบไปเพียงครึ่ง

“คนเราผ่านความแปรเปลี่ยน เท่าที่ใช้ชีวิตอยู่มาจนถึงวันนี้ ผมไม่เคยรู้เลยว่าความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นมีความหมายแท้จริงอย่างไร” มุสิกกัดริมฝีปากเบาๆ ตาตกมองหน้าโต๊ะ “...และแล้ว ผมก็ประจักษ์ชัดว่า ทุกก้าวที่เคลื่อนไปข้างหน้า ทุกการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้น เป็นแต่เพียงอีกขั้นหนึ่งของการเน่าสลาย ความคิดนี้ผิดพลาดคลาดเป้าไปมากไหม?”

“ก็ไม่ผิดนะ”

“เพราะเหตุนี้เอง ผมถึงไม่รู้สึก ไม่มีเศษเสี้ยวความรักความปรารถนาดี มอบให้ผู้คนธรรมดาสามัญที่ใช้ชีวิตประจำวันไปอย่างสนุกสนาน มุ่งหน้าสู่การแตกดับ แม้แต่คนในเมืองนี้ก็เถอะ”

(มูราคามิ, 2545, *พินบอล,1973*: 152-153)

จากบทสนทนาที่มุสิกได้ระบายความรู้สึกของตนเองให้เจ คนเพียงคนเดียวในเมืองที่เขาดำรงอยู่ที่พอจะเปิดปากระบายความทุกข์ใจให้รับฟังได้ มูราคามิได้ปล่อยให้ผู้อ่านถูกฉุดดึงความคิดคล้อยตามไปกับการวิเคราะห์ของเจ ตัวละครนี้มองมุสิกว่าเขาคือคนหนุ่มคนนึงที่มุ่งแสวงหาความเปลี่ยนแปลงในช่วงชีวิตที่ดำรงอยู่ มุสิกเพียงแต่อยากจะสร้างความเปลี่ยนแปลงอะไรสักอย่างให้เกิดขึ้น และเป็นที่ประจักษ์ชัดเจนแล้วว่าเขาไม่เคยเปลี่ยนแปลงอะไรได้สำเร็จ มุสิกจึงเผชิญอยู่เบื้องหน้าความท้อแท้สิ้นหวัง และเริ่มมองข้ามผ่านไปสู่การตายดับ เพื่อปลอบประโลมใจตัวเองว่าอะไรก็ตามแต่ที่เขาเปลี่ยนแปลงมันไม่สำเร็จนั้น จะไม่แตกต่างไปจากชีวิตของเขาเองด้วยเช่นกัน ที่สุดแล้วก็ต้องเน่าสลายไป จะเปลี่ยนได้หรือไม่ได้ก็ไม่น่าจะให้ค่าแตกต่างกัน

เมื่อย้อนกลับไปดูบทสนทนาระหว่างตัวเอกไร้ชื่อกับสตรีที่มีนิ้วมือเก้านิ้ว ในเรื่อง *สดับลมขับขาน* ซึ่งวิพากษ์เรื่องวิวัฒนาการสู่ความตายของอัตลักษณ์เอาไว้ ผู้อ่านยังสามารถพบได้อีกว่านวนิยายของมูราคามิพยายามจะลดทอนความสำคัญของชีวิต ความเป็นคนของตัวละครลงให้เป็นแต่เพียงองค์ประกอบเล็กๆ ไม่ได้สลักสำคัญอะไร ตัวละครในฐานะองค์ประกอบนี้จึงไม่อาจคิดเปลี่ยนแปลงองค์ประกอบอื่นๆที่ใหญ่กว่าตัวมันเองได้

> “แล้วทำไมคนเราต้องมีวิวัฒนาการ?”
>
> “มีความเห็นหลากหลายต่อเรื่องนี้ แต่เหตุผลแท้จริงจะอยู่ที่เอกภพเองมีวิวัฒนาการ ทิ้งเหตุผลไปให้สิ้นว่าแปลงโฉมไปทำไม และจะเคลื่อนไปในทิศทางไหน เอกภพของเราก็แปรเปลี่ยนไปไม่ยั้ง กล่าวโดยสรุปแล้ว มนุษย์เราเป็นแต่เพียงเศษฝุ่นในมหาเครื่องจักร” ผมวางแก้วเบอร์เบินลง จุดบุหรี่สูบ
>
> (มูราคามิ, 2545, *สดับลมขับขาน*: 119-120)

สำหรับตัวละครที่เป็นคนในนวนิยายของมูราคามิแล้ว อัตลักษณ์ย่อมไม่ใช่ชุดความหมายที่อธิบายตัวตนของพวกเขาอยู่แต่แรก เพราะว่าชีวิตของพวกเขาและเธอนั้นไม่มีความสำคัญเพียงพอที่จะมีความหมาย ประกอบกับความหมายที่อัตลักษณ์จากโลกแวดล้อมจะมอบให้พวกเขาและเธอเป็นครั้งคราวนี้ก็ขาดไร้เสถียรภาพ เอาแน่เอานอนไม่ได้อย่างสิ้นเชิง ดังนั้นแล้ว อัตลักษณ์ของตัวละครในนวนิยายของมูราคามิตกอยู่ในสภาวะวิกฤตอยู่เสมอ พร้อมสำหรับการถูกพรากออกไป และพร้อมสำหรับวิวัฒนาการเปลี่ยนแปลงได้ตลอดเวลา

ด้วยเหตุนี้เองความปรารถนาจะการตายดับของตัวละคร จึงไม่อาจมองว่าเป็นเพียงความปรารถนาในการปลิดชีวิตตนเองอีกต่อไป “ความตาย” ในเจตนารมณ์ของตัวละครนั้นอาจไม่ใช่การประสงค์ให้ตัวตนการดำรงอยู่ของตนเองสูญหายไปจากโลกเสียทีเดียว ทว่า ความตายนี้เป็นเพียงแต่การวิวัฒนาการของชีวิตไปสู่ระดับขั้นที่ไม่จำเป็นต้องวิวัฒนาการต่อไปเป็นอย่างอื่นใดอีกต่อไป จนกระทั่งแม้แต่คำว่าวิวัฒนาการก็ไม่จำเป็นแล้วด้วย ความตายจึงสะท้อนการแสวงหาสภาวะหยุดนิ่งถาววรตายตัว ซึ่งชีวิตใหม่ อัตลักษณ์ใหม่จะไม่ถูกโลกแวดล้อมหรือบริบทใดมากระทบกระเทือนให้ต้องเปลี่ยนแปลงอีกแล้ว ความตายที่ตัวละครในนวนิยายแสวงหานี้ หาใช่ความตายที่หยุดความเคลื่อนไหวของโลกที่พวกเขาและเธอสังกัดอยู่ไม่ หากเป็นความต้องการจะเคลื่อนหลุดออกเสียจากโลกใบนี้ก่อน เพื่อเข้าสู่โลกใบใหม่ โลกใบที่หยุดนิ่งซึ่งพวกเขาและเธอเป็นผู้ครอบครองและมีความสำคัญมากเพียงพอที่จะมีอัตลักษณ์เป็นของตนเองแท้จริง

2.3 การเคลื่อนย้ายอัตลักษณ์ออกจากความเป็นจริง

อัตลักษณ์ในมุมมองของตัวละครเป็นองค์ประกอบที่เก็บรวมจิตสำนึก อารมณ์ความรู้สึกและความทรงจำซึ่งทำให้คนเป็นสิ่งมีชีวิตที่มีความพิเศษ แตกต่างจากสิ่งไม่มีชีวิตหรือสิ่งมีชีวิตอื่นๆ ดังนั้นแล้วขอบเขตของอัตลักษณ์จึงน่าจะจับต้องได้ และง่ายต่อการที่ตัวละครจะยื่นมือเข้าไป

ควบคุมจัดการจัดวางอัตลักษณ์ของตนเองเอาไว้ยังพื้นที่ใดพื้นที่หนึ่งตามความประสงค์ได้ โดยอาศัยคุณสมบัติที่อัตลักษณ์มีส่วนผูกพันเป็นอย่างมากกับจิตสำนึก ตัวละครจึงพยายามจะนำเอาความสามารถในการจินตนาการของจิตนี้เอง มาเป็นกลไกในการเคลื่อนย้ายอัตลักษณ์ซึ่งไม่มีคุณสมบัติเป็นรูปธรรมมากพอหากยึดตามกฎเกณฑ์แห่งโลกความเป็นจริง ทว่า ผลสะท้อนของการจัดการอัตลักษณ์ของเหล่าตัวละครนี้ ที่สุดแล้วก็จะย้อนกลับมาวิพากษ์มุมมองอันบิดเบี้ยวที่พวกเขาและเธอยึดถือจินตนาการของตนเองให้กลายเป็นความจริงเข้มข้น จนกระทั่งอัตลักษณ์มีค่าความสำคัญและมีอิทธิพลเหนือกว่าตัวตนที่ดำรงอยู่จริงของตัวละครไปนั่นเอง

2.3.1 การเคลื่อนย้ายอัตลักษณ์โดยจินตนาการ

นวนิยายของมูราคามิไม่เพียงแต่นำตัวละครไปปล่อยทิ้งไว้ท่ามกลางหย่อมความขัดแย้งนานาประการ ทั้งจากการละเมิดบทบาทของตัวละครจนก่อให้เกิดเป็นความขัดแย้งกับบริบททางสังคม ซึ่งพวกเขาและเธอจำต้องกลบเกลื่อนความขัดแย้งภายนอกนี้เอาไว้ บีบบังคับให้หดลดรูปกลายมาเป็นความขัดแย้งภายในจิตใจแทน ส่งผลให้ตัวละครมองอัตลักษณ์ของตนเองแล้วพบว่าเป็นชิ้นส่วนที่แตกแยกย่อย ไม่อาจประสมประสานหลอมรวมกลมกลืนเป็นหนึ่งเดียวได้ นวนิยายยังสื่อสารวิธีคิดของตัวละครที่พยายามจะแสวงหาทางออกสำหรับความขัดแย้งภายในจิตใจให้แก่ตัวเองนี้ ด้วยวิธีการแยกเอาอัตลักษณ์ออกจากร่างที่มีชีวิตของพวกเขาและเธอ ไปปล่อยทิ้งไว้ยังอีกมิติหนึ่งชั่วครั้งคราวอีกด้วย เพื่อให้ตัวตนที่ดำรงอยู่ในโลกแห่งความเป็นจริงของตนเองนั้นขาดจิตสำนึกรับรู้ ไม่อาจรู้สึกรู้สมกับอารมณ์ฉุนเฉียว หรือเศร้าสลดหดหู่ต่อเรื่องเลวร้ายที่เข้ากระทบกระเทือนจิตใจได้

ในนวนิยายเรื่อง *บันทึกนกไขลาน* โทรุ โอกาดะ เมื่อยามที่เขาต้องเผชิญหน้ากับความรู้สึกหงุดหงิดอึดอัดขัดใจ หรือเจอบุคคลที่ทำให้เขาแทบจะอดกลั้นข่มความชิงชังไม่ได้ โทรุ โอกาดะ เล่าว่าเขามีวิธีจัดการกับความรู้สึกที่ไม่เหมาะควรจะแสดงออกมาให้สายตาภายนอกรับรู้ ด้วยการหยิบยกเอาความหงุดหงิดทั้งก้อนนั้นเคลื่อยย้ายออกจากร่างของตัวเองไปเสีย โทรุ โอกาดะ ยังแสดงความภาคภูมิใจในความสามารถนี้ของเขาเองเป็นอย่างยิ่ง

> ผมแยกแยะได้เสมอว่าตัวผมกับผู้อื่นแยกย้ายกันอยู่คนละอาณาจักร นั่นถือเป็นพรสวรรค์ ความสามารถเฉพาะตัวที่ยากจะเลียนแบบได้ (ผมไม่อยากคุยอวด ไม่ใช่เรื่องง่ายนักที่จะฝึกปรือวิธีถอดร่าง ใครที่ทำได้ นับได้ว่ามีพรสวรรค์ มีพลังพิเศษซ่อนอยู่ในตัว)

> เมื่อใดที่มีคนกวนประสาทผม สิ่งแรกที่ผมจะทำ จะเป็นการเคลื่อนย้ายความขุ่นข้องหมองใจไปเก็บไว้ในดินแดนอื่น แยกขาดเด็ดไปจากตัวผม ผมบอกตัวเอง เออว่ะ, รู้สึกไม่สบายใจขึ้นมาแล้ว แต่ก็ย้ายเคลื่อนแหล่งกำเนิดความรู้สึกย่ำแย่นั้นไปอยู่ในดินแดนอื่นแล้ว ห่างไกลจากที่นี่
>
> (มูราคามิ, 2549, *บันทึกนกไขลาน*: 105)

เมื่อ โทรุ โอกาดะ พบบางบุคคล บางเรื่องที่ส่งผลกระทบกระเทือนต่อความรู้สึกด้านลบก่อเป็นความขัดแย้งขึ้นภายในจิตใจ ตัวละครของมูราคามิไม่เลือกแสดงมันออกมาให้ปรากฏเป็นความขัดแย้งที่ภายนอกสามารถมองเห็นได้ แต่พวกเขาและเธอกลับพยายามโยกย้ายการรับรู้ต่อความขัดแย้งดังกล่าวของตนเองออกจากตัวตนไปซ่อนไว้ยังอีกมิติหนึ่ง ซึ่งตัวละครมักวาดภาพจินตนาการว่ามิตินั้นคือ ห้องว่างห้องหนึ่ง เป็นโลกที่เขาสร้างขึ้นมาเองเป็นการส่วนตัว นอกจากเขาแล้วไม่มีผู้ใดสามารถล่วงรู้ถึงการดำรงอยู่ของห้องห้องนี้ได้ ตัวละครเจ้าของห้องสามารถจะจัดการอย่างไรกับองค์ประกอบทั้งหลายแหล่ที่อยู่ภายในห้องนั้นก็ย่อมได้ ซึ่งในหัวข้อนี้จะเรียกว่าเป็น “ห้องเสมือน” อันเนื่องมาจากภาพที่ตัวละครจินตนาการว่าย้ายอัตลักษณ์ของเขาไปดำรงอยู่นี้คล้ายคลึงกับห้องห้องหนึ่งในความเป็นจริงอย่างมาก ทว่า ห้องเสมือนนี้ก็ยังเป็นรูปแบบหนึ่งของดินแดนในอุดมคติของตัวละครที่ท้ายสุดแล้วก็จะย้อนกลับมากักขังพวกเขาและเธอเอาไว้ในห้องเสมือนที่ปิดตายเช่นกัน

ในนวนิยายเรื่อง *ราตรีมหัศจรรย์* เมื่อ เอริ อาซาอิ นอนหลับใหลอยู่บนเตียงภายในห้องนอนของเธอเองอย่างไม่มีทีท่าว่าจะตื่นขึ้นในนาทีใดนาทีหนึ่งข้างหน้า การหลับใหลของ เอริ อาซาอิ ที่นวนิยายบรรยายถึงให้ภาพของซากร่างที่มีชีวิตหลงเหลืออยู่เพียงน้อยนิด คล้ายว่าจิตสำนึกการมีชีวิตของเธอจวนเจียนจะหลุดหายออกจากซากร่างอยู่รอมร่อแล้ว นวนิยายจึงพาเธอเคลื่อนย้ายข้ามฟากฝั่งทะลุผ่านหน้าจอโทรทัศน์เข้าไปอยู่ในห้องอีกห้องหนึ่ง หรือก็คือห้องเสมือนที่ซึ่ง เอริ อาซาอิ สามารถจะลืมตาตื่นขึ้นมาอีกครั้งและเริ่มเรียกคืนจิตสำนึกรับรู้กลับเข้าร่างได้ แต่ผลที่ได้รับคือความหวาดกลัวจับขั้วหัวใจของ เอริ อาซาอิ สามารถจะสื่อสารแสดงออกมาได้อย่างชัดเจน ไม่จำเป็นจะต้องปกปิดเอาไว้ภายใต้ท่าทีนิ่งเฉยของการนอนหลับใหลเมื่อยามอยู่ในห้องนอนของเธอที่โลกแห่งความจริงอีกต่อไป อีกทั้งห้องเสมือนที่ เอริ อาซาอิ เข้ามาดำรงอยู่ในขั่วขณะนี้ก็มีสภาพเป็นห้องปิดตาย ตัดขาดจากโลกภายนอกที่เธอมีตัวตนที่มีชีวิตอยู่จริงอย่างสิ้นเชิง เอริ อาซาอิ พยายามจะผลักดันประตูและหน้าต่างทุกบานที่ประดับอยู่ในห้องว่างเปล่าให้

เปิดออก แต่ทั้งประตูหน้าต่างล้วนแล้วแต่เป็นของทำเทียม ใช้งานไม่ได้ เปิดออกไม่ได้ แม้แต่แผงสวิตซ์ไฟฟ้าก็ไม่ได้ทำหน้าที่เปิดจ่ายไฟฟ้ามายังห้อง กล่าวได้ว่าห้องเสมือนของเธอปิดตายโดยสมบูรณ์แบบ ไม่มีการต่อเชื่อมออกไปสู่โลกใดๆก็ตามที่ เอริ อาซาอิ เคยรู้จักอีกต่อไปแล้ว ซ้ำร้ายยิ่งไปกว่านั้นดูเหมือนว่าโลกภายนอกเองก็ลืมเลือนการดำรงอยู่ของห้องเสมือนนี้เช่นกัน

> เราสังเกตเห็นว่าห้องนี้คล้ายกับห้องทำงานที่ชิรากาวะทำงานกลางดึกกลางดื่น อาจเป็นห้องเดียวกันก็เป็นได้ เพียงแต่ว่าตอนนี้ ห้องทำงานว่างเปล่า ถอดถอนเครื่องเรือนทั้งหมดไปสิ้น ไม่มีเครื่องใช้สำนักงาน ไม่มีของประดับตกแต่งใดๆ สิ่งเดียวที่เหลืออยู่ติดที่จะเป็นหลอดฟลูออเรสเซนต์บนเพดาน เมื่อข้าวของทุกอย่างเคลื่อนย้ายออกจากห้องไปหมดสิ้นแล้ว คนสุดท้ายล็อกประตูสนิท โลกภายนอกลืมเลือนการดำรงอยู่ของห้องนี้ไปแล้ว
>
> (มูราคามิ, 2554, *ราตรีมหัศจรรย์*: 92)

ห้องเสมือน/ดินแดนในอุดมคติ ที่ว่านี้ยังปรากฏในการวาดภาพจินตนาการของ ฮาจิเมะ ตัวเอกในนวนิยายเรื่อง *การปรากฏตัวของหญิงสาวในคืนในตก* เช่นเดียวกัน นับตั้งแต่สมัยเด็กแล้วที่ฮาจิเมะเติบโตขึ้นมาพร้อมกับวลี *ลูกคนเดียว* ซึ่งทำให้เขามีอัตลักษณ์ที่โดดเดี่ยวมาโดยตลอด เขาจึงจินตนาการถึง *สวนลอยฟ้า* ห้องเสมือนแห่งพิเศษที่มีทุกสิ่งอย่างครบครันในรูปแบบที่เขาเองเป็นผู้กำหนดเลือก ดังนั้น เมื่อฮาจิเมะกักตัวเองอยู่ภายในห้องเสมือนแห่งนี้ เขาจึงรู้สึกอบอุ่นปลอดภัยจากสายตาคุกคามของคนจากสังคมภายนอก ขณะเดียวกันมันยังเป็นสถานที่ส่วนตัวที่เขาได้เชิญชิมาโมโตะเข้ามาเป็นแขกคนสำคัญอีกด้วย เนื่องจากว่าเธอเป็นตัวละครเพียงตัวเดียวภายในนวนิยายที่เป็นลูกคนเดียวเหมือนกับฮาจิเมะ จึงมีคุณสมบัติเพียงพอที่จะกลายมาเป็นคนสำคัญในโลกส่วนตัวของเขา แม้กระทั่งวันคืนล่วงเลยและฮาจิเมะได้เติบโตขึ้นตามวัย ทำงานสร้างเนื้อสร้างตัวและมีครอบครัวแล้ว การจินตนาการถึงสวนลอยฟ้าก็ยังซึมซับอยู่ในความคิดของเขา ฮาจิเมะมีบาร์แจ๊ซสองแห่งที่เขาเป็นเจ้าของกิจการ ทั้งยังเป็นผู้ออกแบบตกแต่งเองทั้งหมด หรือก็คือการที่เขาได้พยายามจะสร้างสวนลอยฟ้าในจินตนาการให้ปรากฏออกมาเป็นรูปธรรมอยู่เคียงข้างกับความเป็นจริงในโลกที่เขาดำรงอยู่ นวนิยายได้นำพาชิมาโมโตะหวนกลับมาหาฮาจิเมะในสวยลอยฟ้าแห่งนี้ด้วยเช่นกัน เพื่อแสดงความพิเศษของชิมาโมโตะให้ปรากฏในการรับรู้ของผู้อ่าน พร้อมกันนั้นการหวนกลับมาของชิมาโมโตะจะช่วยตอกย้ำให้ความพยายามที่จะสร้างห้องเสมือนของฮาจิเมะ เพื่อหวังผลให้เกิดเป็นรูปธรรมเด่นชัดมากขึ้น หากตัวละครในนวนิยายของมูราคามิ

จินตนาการอย่างเข้มข้นจนเพียงพอ เรื่องนั้นก็สามารถจะกลายมาเป็นความจริงที่ถูกรับรู้ได้ *สวนลอยฟ้า* หรือห้องเสมือนของฮาจิเมะกลายมาเป็นสถานที่สำหรับอัตลักษณ์ที่เขาเลือกเองจะได้ดำรงอยู่ร่วมกับตัวตนจริง มากเสียยิ่งกว่าความเป็นจริงที่ว่าชีวิตของเขายังต้องผูกติดกับครอบครัว กับภรรยา และกับลูกสาวเล็กๆทั้งสองคน กระทั่งว่าฮาจิเมะยินยอมพร้อมจะละทิ้งชีวิตนั้นเพื่อไปอยู่ร่วมกับชิมาโมโตะในสวนลอยฟ้าเลยเสียด้วยซ้ำ

ทว่า มูราคามิกลับไม่ยอมปล่อยให้เป็นไปเช่นนั้น ห้องเสมือนของฮาจิเมะจึงสลายหายวับไปกับตาพร้อมกับที่นวนิยายเรื่อง *การปรากฏตัวของหญิงสาวในคืนฝนตก* พรากชิมาโมโตะจากไปด้วยความตาย จนเป็นแรงจูงใจให้ฮาจิเมะต้องลงมือจินตนาการออกแบบบาร์แจ๊ซของเขายกเครื่องใหม่ทั้งหมดเลยทีเดียว ด้วยว่าจินตนาการเดิมได้ประสบความล้มเหลวไปเสียแล้ว เช่นเดียวกันกับห้องเสมือนที่น่าจะกักขัง เอริ อาซาอิ เอาไว้ได้อย่างเบ็ดเสร็จสมบูรณ์แบบแล้ว เธอสมควรหมดโอกาสที่จะหลบหนีออกจากห้องห้องนี้ได้แล้ว แต่เมื่อนวนิยายเรื่อง *ราตรีมหัศจรรย์* ย้อนกลับมาเล่าถึง เอริ อาซาอิ อีกครั้ง เธอก็กลับมานอนหลับใหลอยู่บนเตียงในห้องนอนห้องเดิมของเธอ ใครบางคนสามารถเคลื่อนย้ายพา เอริ อาซาอิ ออกมาจากห้องเสมือนโดยวิธีการบางอย่างซึ่งนวนิยายจงใจเล่ากระโดดข้ามได้อย่างหน้าตาเฉย

การที่ตัวละครเอาอัตลักษณ์ จิตสำนึกรับรู้มาปล่อยทิ้งไว้ยังห้องเสมือนที่มีเพียงเขาคนเดียวรู้จักและพยายามจะหลอกตัวเองให้เชื่อว่า ตัวตนจริงของเขาที่ยังดำรงอยู่ในโลกนั้นกลายเป็นซากร่างไร้ชีวิตไปได้ชั่วขณะนั้น ทำให้ตัวละครของมูราคามิแปลกแยกออกจากสังคมพร้อมกันด้วย เพราะว่ามิติที่มีส่วนสำคัญยิ่งกว่าตัวตน หรือก็คืออัตลักษณ์ของตัวละครสังกัดอยู่ ได้กลายเป็นมิติที่แตกต่างจากมิติซึ่งคนอื่นๆในสังคมของตัวละครสังกัดอยู่เสียแล้ว นอกจากนี้หากวิเคราะห์การพรรณนาถึงวิธีการย้ายอัตลักษณ์ออกไปเก็บไว้ภายใน ห้องเสมือน ของตัวละครแล้ว ผู้อ่านยังจะเห็นได้ถึงความไม่สอดคล้องต้องกันรวมอยู่ด้วย กล่าวคือ บางครั้งคราวก็ไม่ใช่ว่าอัตลักษณ์ของตัวละครเคลื่อนย้ายออกจากร่างเดินทางไปยังห้องเสมือน แต่กลับกลายเป็นว่าตัวละครรู้สึกราวกับว่าตัวตนของตนเองนั่นแหละได้กลายสภาพเป็นห้องเสมือน ว่างเปล่า ไปเสียแล้ว ในแง่นี้จึงยิ่งตอกย้ำมุมมองที่ตัวละครเชื่อว่าตนเองดำรงอยู่คนละมิติกับบุคคลแวดล้อมอื่นในทางสังคมให้แยกขาดจากกันเด็ดขาดมากยิ่งขึ้น อาศัยการจินตนาการ อัตลักษณ์ของตัวละครในนวนิยายของมูราคามิจึงแปลกแยกจากสังคมภายนอก ทั้งยังกระทบต่อความรู้สึกภายในตัวตนของตัวละครเองที่ว่าอัตลักษณ์ของพวกเขาและเธอได้กลายเป็นห้องเสมือนที่ว่างเปล่า

ทว่า นวนิยายของมูราคามิยังให้ความหมายแก่ห้องเสมือนในแง่มุมตรงกันข้ามด้วย คือ การที่ตัวห้องเสมือนเองกลายเป็นจุดเชื่อมเปิดโอกาสให้ตัวละครได้เดินทางต่อไปยังพื้นที่ซึ่งอัตลักษณ์ที่พวกเขาและเธอตามหาดำรงอยู่ ในนวนิยายเรื่อง *เริงระบำแดนสนธยา* ตัวเอกไร้ชื่อตั้งต้นเดินทางไปยังโรงแรมโลมา สถานที่ซึ่งเขานิยามไว้ด้วยคำว่า *โรงแรมลึกลับซ่อนปริศนา..*

> ความคิดแรกที่ผุดเข้ามาในใจ โรงแรมนี้สะกิดให้ผมนึกถึงทางตันเชิงชีววิทยา การถดถอยเชิงพันธุกรรม อุบัติเหตุเพี้ยนในธรรมชาติ โยนสิ่งที่มีชีวิตไว้ผิดเส้นทาง วิถีที่ไม่มีทางย้อนกลับ เวกเตอร์วิวัฒนาการสะบั้นขาด ชีวิตกำพร้าปล่อยทิ้งไว้หลังม่านประวัติศาสตร์ ดินแดนที่หลงลืม
>
> (มูราคามิ, 2547, *เริงระบำแดนสนธยา*: 15-16)

โรงแรมโลมาจึงให้ภาพของห้องเสมือนด้วยเช่นกัน เมื่อครั้งที่ตัวเอกไร้ชื่อเคยแวะเข้าพักในโรงแรมโลมาแล้วครั้งหนึ่งนับตั้งแต่ในนวนิยายเรื่อง *แกะรอยแกะดาว* ห้องเสมือนแห่งนี้กักขังตัวเอกไร้ชื่อและกีกิเอาไว้ด้วยทางตัน อับจนหนทางจะสืบค้นข้อมูลเชื่อมโยงไปสู่แกะดาว และมุสิก แต่ภายใต้ความสิ้นหวังนั้น ประตูบานหนึ่งซึ่งไม่ได้เป็นประตูที่มองเห็นได้ตามปกติธรรมดาของโรงแรมโลมาก็เปิดแง้มออก เป็นโอกาสแบบคาดไม่ถึงที่นำพาตัวเอกไร้ชื่อไปพบกับศาสตราจารย์แกะ ตัวละครสุดเพี้ยนพิสดารที่ให้ข้อมูลสำคัญเชื่อมโยงตัวเอกไร้ชื่อไปยังจุดหมายปลายทางสำหรับการแสวงหามุสิกและแกะดาวต่อไปได้อย่างน่าเหลือเชื่อ อาจกล่าวได้ว่าโรงแรมโลมาซึ่งเป็นห้องเสมือนแห่งนี้เป็นจุดเชื่อมสำคัญ พาตัวเอกไร้ชื่อของมูราคามิหลุดออกจากโลกของความเป็นจริง เพื่อสนับสนุนให้การเดินทางต่อไปในความผิดเพี้ยนเหนือธรรมชาติของเขาสามารถดำเนินต่อได้ในการยอมรับของผู้อ่าน ในโลกที่ตัวเอกไร้ชื่อสามารถจะยอมรับได้ว่ามีมนุษย์แกะดำรงอยู่จริงอย่างเป็นปกติธรรมดา ซึ่งส่งผลให้โลกแห่งความจริงที่ตัวละครของมูราคามิหวนกลับมาภายหลังการถูกกักขังอยู่ในห้องเสมือนกลายเป็นโลกแห่งความจริงที่แตกต่างออกไปจากเดิมโดยปริยาย

ดังเช่นกรณีของ เอริ อาซาอิ จาก *ราตรีมหัศจรรย์* ซึ่งย้ายร่างออกจากห้องเสมือนกลับมาสู่การหลับใหลอีกครั้งในห้องนอนของเธอเอง และผู้อ่านซึ่งสวมรอยเป็นกล้องคอยจับภาพของเธออยู่ก็เป็นมุมมองภววิสัยเกินกว่าจะระบุได้แน่ชัดว่า เอริ อาซาอิ ที่นอนหลับใหลอยู่ในห้องนอนห้องนี้เป็น เอริ อาซาอิ ตัวจริง เป็นคนเดิมจริงหรือไม่ ขณะที่นวนิยายเรื่อง *บันทึกนกไขลาน* ได้แสดง

ความแตกต่างเอาไว้อย่างชัดเจนมากกว่า เมื่อจิตสำนึกรับรู้ของ โทรุ โอกาดะ ที่หวนกลับเข้ามาในร่างของเขาเองนั้นมีการแปรเปลี่ยนรูปรอยบางประการไปเสียแล้ว หลังจากที่เขานอนหลับไปที่ก้นบ่อน้ำแห้ง ทะลุเข้าไปในห้อง 208 ในโรงแรมแห่งหนึ่ง ซึ่งน่าจะเป็นห้องเสมือนที่ทำให้เขาได้พบกับ ครีตา คะโน ถ่ายทอดบอกเล่าเรื่องราวเกี่ยวกับ โนโบรุ วาทายะ *ศัตรูคู่อาฆาตให้* โทรุ โอกาดะ รับทราบ เมื่อเขาเดินทะลุกำแพงของห้องเสมือนหวนกลับมายังก้นบ่อน้ำแห้งอีกครั้ง โทรุ โอกาดะ มีอัตลักษณ์ที่แปลกไปจากเดิม เขามีปานสีน้ำเงินผุดขึ้นบนแก้มข้างขวาซึ่งถูกสังเกตมองเห็นได้ จึงกล่าวได้ว่า อัตลักษณ์ที่หลุดลอกออกจากร่างของตัวละครไปเสียแล้วครั้งหนึ่งนั้น เมื่อหวนกลับมาก็ไม่เหมือนเดิมอีกต่อไป

2.3.2 **อัตลักษณ์ของเราแปลกแยกจากอัตลักษณ์ของเรา**

ในนวนิยายของมูราคามิเรื่อง *แดนฝันปลายขอบฟ้า* เมื่อตัวเอกไร้ชื่อเดินทางเข้าสู่มหานครและรับบทบาทเป็นนักอ่านความฝันเก่า เขาต้องถูกตัดแยกเงาพรากออกจากร่าง ส่งผลให้ตัวตนของเขาที่ดำรงชีวิตอยู่ภายในมหานครนั้นเป็นเพียงแต่ตัวตนไร้จิตสำนึกรับรู้ ทว่า แม้ขาดไร้จิตสำนึกติดอยู่ในกายตัวละครก็กลับตระหนักว่าความขาดของตนเองไม่ได้กระทบกระเทือนต่อการดำรงชีวิตแต่อย่างใด มูราคามิจงใจแยกตัวละครของเขาออกเป็นสองภาคส่วน ทั้งยังไม่ได้นำสองภาคนี้กลับมารวมร่างกันในตอนจบเรื่องของนวนิยาย ปรากฏการณ์เช่นนี้เองที่ส่งผลสั่นสะเทือนต่ออัตลักษณ์ของตัวละครเป็นอย่างยิ่ง อาจจัดได้ว่านวนิยายเรื่องนี้แสดงพัฒนาการของอัตลักษณ์ที่ถูกพรากออกจากร่างไปในอีกลำดับขั้นหนึ่ง กล่าวคือ การที่นวนิยายจบเรื่องโดยให้ตัวเอกไร้ชื่อ และเงาของเขาเอง มีความคิดที่ขัดแย้งเห็นแตกต่างกันไปคนละทาง ซ้ำยังเลือกที่จะดำรงชีวิตสืบต่อไปในต่างโลก ต่างมิติอย่างเด็ดขาดนั้น กลายมาเป็นบทสรุปที่ทำให้อัตลักษณ์ของตัวเอกซึ่งน่าจะถูกเก็บรักษาไว้โดยเงาตามตรรกะแรกเริ่มที่นวนิยายป้อนให้นั้น ไม่อาจใช้สรุปได้อีกต่อไปแล้ว ด้วยว่าตัวเอกไร้ชื่อที่ไม่มีจิตสำนึกติดตัว ไม่มีความทรงจำใดในหัวสมอง ยังคงตระหนักได้ว่าตนเองมีอัตลักษณ์เข้มข้นขึ้นทีละนิด ด้วยการผูกเรื่อง *มหานคร* ขึ้นมาว่าเป็นเมืองที่เขาสร้างขึ้นจากจิตใต้สำนึกของตนเองทั้งหมด มหานครจึงเป็นอัตลักษณ์ใหม่ของเขาที่มีค่าความจริงเข้มข้นยิ่งกว่าอัตลักษณ์ของเขาซึ่งเงาเป็นผู้เก็บรักษาเอาไว้ด้วยซ้ำ อาศัยการอ้างเหตุผลเช่นนี้ทำให้ตัวเอกไร้ชื่อและเงาต่างก็เก็บรักษาอัตลักษณ์ไว้คนละชุด ทั้งยังไม่อาจเรียกว่าเป็น อัตลักษณ์ของเรา (ตัวเอกไร้ชื่อ) และอัตลักษณ์ของเขา (เงา) ได้เสียด้วย เพราะไม่ว่าจะเป็นอัตลักษณ์ที่ตัวเอกหรือเงาของเขาเก็บรักษา ก็ล้วนแต่เป็นอัตลักษณ์ของเรา (ตัวเอก) ทั้งสิ้น

อัตลักษณ์ของเรา และอัตลักษณ์ของเราคนอื่น ดังเสนอในนวนิยายของมูราคามิจึงกลายมาเป็นส่วนยืนยันการดำรงอยู่ของสองตัวตนที่แตกต่างกัน มีบทบาทสำคัญเท่าเทียมกัน เป็นของเราเหมือนกัน และไม่อาจรวมกันเป็นหนึ่งเดียวได้ด้วยว่าไม่อาจมีตัวตนใดตัวตนหนึ่งด้อยค่าพอจะยอมอ่อนค้อมให้อีกตัวตนหนึ่งดูดกลืนกลับเข้าไปได้ ดังเช่นปรากฏในนวนิยายเรื่อง *บันทึกนกไขลาน* ผ่านตัวละคร อบเชย อาคาซากะ ในวัยเด็ก เมื่อเขาเริ่มต้นฝันว่าได้ตื่นขึ้นมาในช่วงกลางดึกของคืนหนึ่ง ในความฝันที่เด็กชายจินตนาการขึ้นนั้น เป็นตัวของเขาเองที่กำลังแอบมองมนุษย์ประหลาดสองคนกำลังฝังของบางอย่างลงในหลุมใต้ต้นไม้ผ่านทางหน้าต่างห้องนอน ด้วยความสงสัยเด็กชายอบเชยจึงเดินออกจากห้องเพื่อไปขุดหลุมนั้นภายหลังจากชายประหลาดจากไปแล้ว เพื่อแสวงหาคำตอบว่าสิ่งที่ถูกกลบฝังอยู่คือสิ่งใด ที่ใต้ต้นไม้เด็กชายอบเชยขุดพบห่อผ้าเล็กๆห่อหนึ่ง บรรจุหัวใจมนุษย์เอาไว้ภายใน ซึ่งสร้างความหวาดวิตกให้แก่เขาอย่างมาก

> เขาเปิดถุงผ้า ในนั้นมีหัวใจมนุษย์ เขารู้จัก เหมือนภาพที่เคยเปิดเจอในสารานุกรม หัวใจมนุษย์ยังอุ่นใหม่สด เต้นตุบตับ เหมือนทารกแรกเกิดที่ถูกนำมาทิ้งจริงอยู่, หัวใจไม่ได้สูบฉีดเลือดพุ่งเป็นลำออกมาตามหลอดเลือดแดงใหญ่ที่ถูกตัดขาด แต่หัวใจยังเต้นแรง เจ้าหนูได้ยินเสียงเต้นตูมตามดังก้องในหู แต่ก็เป็นเสียงหัวใจของตัวเอง หัวใจถุงผ้ากับหัวใจในอกเต้นตุบตุบพร้อมเพรียงเป็นเสียงเดียวประหนึ่งสื่อสารส่งข่าวถึงกัน
>
> (มูราคามิ, 2549, *บันทึกนกไขลาน*: 503)

โดยจำเพาะว่าการค้นพบหัวใจมนุษย์นี้ ยังอาจตีความได้ด้วยว่าคือการที่เขาพบกับจิตสำนึกหรือก็คืออัตลักษณ์นั่นเอง แม้ว่าเด็กชายอบเชยจะฝังห่อนี้กลับลงในหลุมตามเดิม แต่เมื่อเขาเดินหวนกลับเข้ายังห้องนอนพร้อมกับความรู้สึกนึกคิดเรื่องหัวใจในถุงผ้าที่ยังฝังอยู่ในอก เด็กชายกลับพบว่า ร่างของเขาเองนอนหลับใหลอยู่บนเตียง ถ้าเช่นนั้นแล้วตัวเขาคนที่เดินออกไปข้างนอกเมื่อครู่และเพิ่งกลับมาคนนี้ล่ะจะเป็นใครไปได้ หากเป็นนวนิยายเรื่องอื่นๆ คงนำเสนอเหตุการณ์ต่อจากนี้ด้วยการให้ตัวละครนอนกลับลงไปรวมร่างกับร่างของเขาเองที่นอนหลับใหลอยู่ แต่มูราคามิกลับเลือกให้เด็กชายอบเชยพยายามจะนอนเบียดร่างของเขาเองที่นอนหลับอย่างสบายใจอยู่บนเตียง เพื่อการแย่งชิงพื้นที่ความเป็นเด็กชายอบเชยจากร่างของตัวเอง เป็นไปได้อย่างไรที่เขาอยู่ที่นี่ และเด็กชายคนที่นอนหลับอยู่ก็คงคิดเช่นเดียวกันด้วยว่า เขาอยู่ที่นี่ ทั้งๆที่เป็นสองที่ที่แตกต่างกัน แม้จะใกล้เคียงกันมากแต่ก็เป็นคนละที่เดียวกัน

> ทำอะไรมากไปกว่านี้ไม่ได้แล้ว เจ้าหนูถอดเสื้อสเวตเตอร์ทิ้งลงบนพื้นห้อง ออกแรงดันไอ้หนูให้พ้นกลางเตียง เบียดขึ้นไปนอนบนที่ว่างขอบเตียง ยึดที่นอนได้มั่นแล้ว ไม่เช่นนั้น เขาก็คงถูกผลักให้หลุดจากโลกที่เขาสังกัดอยู่
>
> (มูราคามิ, 2549, *บันทึกนกไขลาน*: 504)

นวนิยายได้ใช้กลวิธีเช่นนี้เพื่อแบ่งแยกอัตลักษณ์ของตัวละครออกเป็นสองเสี่ยง ดำรงความเป็นจริงเท่าเทียมกัน เหมือนกับการที่คูมิโกะ ได้กลายไปเป็นนางทางโทรศัพท์ กลายเป็นครีตา คะโน จนกระทั่งเจ้าตัวไม่อาจแน่ใจได้อีกต่อไปว่าตัวตนใดแน่จึงเป็นตัวตนจริงของเธอ จะมีก็แต่เพียง โทรุ โอกาดะ ตัวเอกเจ้าของเรื่องในนวนิยาย *บันทึกนกไขลาน* เท่านั้นที่ยังคงยืนยันเสียงแข็ง พวกเธอทั้งสามคือคูมิโกะแน่แท้ เป็นตัวตนที่จริงที่สุด แต่แล้วผู้อ่านก็ยังสามารถตั้งข้อสงสัยต่อตัวตน - เมย์ คาซาฮาระ และแมวที่หายไปจากบ้านในตอนเริ่มเรื่องได้อีกนั่นเองว่า แล้วตัวละครเหล่านี้คือภาคหนึ่งของคูมิโกะด้วยใช่หรือไม่ เหตุใดการระบุอัตลักษณ์ของตัวละครตัวหนึ่งในนวนิยายของมูราคามิ จึงกลืนกลายไปกับอัตลักษณ์ของตัวละครอื่นๆได้จำนวนมากหลาย จนกระทั่งอัตลักษณ์ของตัวละครเองกลายเป็นวิกฤตขนาดมหึมาไปเสียแล้วอย่างนั้น

ในนวนิยายเรื่อง *คาฟกา วิฬาร นาคาตะ* เมื่อนวนิยายได้ยืดเหนี่ยวเอานาคาตะให้กลายเป็นอัตลักษณ์ส่วนหนึ่งที่มีชีวิตสลักสำคัญเท่าเทียมกันกับ คาฟกา ทามูระ ไปเสียแล้ว บทสรุปของตัวละครตัวนี้จึงต้องลุล่วงเข้าสู่ความตาย เมื่อนาคาตะหลับไปอย่างแท้จริงและจะไม่ตื่นลืมตาขึ้นอีกแล้วในนวนิยาย ปรากฏว่ามีหนอนยักษ์ (คำเปรียบเปรยของโฮชิโนะ) ตัวหนึ่งโผล่ออกมาจากปากของเขาและพยายามจะหาทางหลบหนีออกจากห้อง โฮชิโนะซึ่งติดตามนาคาตะมาโดยตลอด จึงต้องรับบทบาทในการกำจัดสิ่งมีชีวิตชนิดนี้ไม่ให้หลุดรอดออกจากห้องพัก ซึ่งบัดนี้กลายเป็นห้องเสมือนที่กักกันนาคาตะ หรือก็คืออัตลักษณ์ที่มีความเข้มข้นจริงจังเทียบเทียม คาฟกา ทามูระ เอาไว้ การที่โฮชิโนะสามารถสกัดการเคลื่อนออกจากห้องของหนอนยักษ์ได้เป็นผลสำเร็จ ทำให้ คาฟกา ทามูระ ยังคงรักษาอัตลักษณ์แบบไม่รู้เหนือรู้ใต้ของเขาเองไว้ได้เช่นเดิม

> สังหรณ์บอกเขาว่าหนอนประหลาดตัวนี้ไม่ได้ซ่อนตัวอยู่ในร่างพ่อเฒ่ามาตั้งแต่แรก…เรื่องนี้ฉันแน่ใจได้ มันจะต้องมาจากที่ไหนสักแห่ง มันเพียงแค่ยืมร่างคุณนาคาตะเป็นประตูเข้าออก มันโผล่ออกมาในยามที่มันต้องการ ใช้คุณตาเป็นทางผ่านเพื่อมุ่งไปหา

จุดหมายของมัน ฉันปล่อยให้แกทำอย่างนี้ไม่ได้ว่ะ เพราะเหตุนี้ ฉันจะต้องฆ่าแก ทำลายล้างด้วยอคติเข้มข้น

(มูราคามิ, 2549, *คาฟกา วิฬาร นาคาตะ*: 527)

อัตลักษณ์ของตัวละครซึ่งครั้งหนึ่งเคยถูกขังเอาไว้ในห้องเสมือนที่ปิดตาย เมื่อหลุดรอดออกจากห้องมาได้ อัตลักษณ์นี้จะได้รับการเสนอในนวนิยายสอดคล้องไปในทางเดียวกัน คือแม้ผู้อ่านจะรู้ว่าอัตลักษณ์ของตัวละครเปลี่ยนไปแล้วแต่ตัวละครก็ไม่เคยมีโอกาสได้สื่อสารออกเป็นเสียงพูดในนวนิยาย ดังเช่น กรณีของเด็กชายอบเชย อาคาซากะ ล้มตัวนอนลงบนเตียงเบียดเสียดอยู่กับอีกร่างหนึ่งของตนเอง และเมื่อตื่นขึ้นในเช้าวันถัดมานับแต่นั้นเจ้าหนูปิดปากเงียบ ไม่ยอมส่งเสียงพูดจากับใครอีกเลย หรือไม่อัตลักษณ์นี้ก็ถูกเสนอว่าถูกกระทำให้ตายดับไปแล้ว ไม่อาจเล็ดลอดออกจากห้องเสมือนได้ดังกรณีของนาคาตะ อีกทั้งในนวนิยายเรื่อง *พินบอล,1973* เมื่อมุสิกพยายามจะหยิบยกอัตลักษณ์ของเขาที่เปลี่ยนแปลงไปแล้วขึ้นมากล่าวถึงไว้ในนวนิยาย เขาก็พบว่าไม่อาจจะสรรหาคำพูดใดมาอธิบายถึงมันได้อีกต่อไป ความสลดหดหู่เช่นนี้ยังมาซึ่งความสิ้นหวังที่มุสิกจะดำรงตัวตนอยู่ในเมืองต่อไปในที่สุด

ในทันทีที่ฤดูกาลหนึ่งผันผายออกทางประตู อีกฤดูกาลหนึ่งก็ถลันผ่านประตูอีกบานเข้ามา มนุษย์เราอาจจะดิ้นรนกระเสือกกระสนปิดงับบานประตูทุกบาน ร้องวิงวอน... รอก่อน รอสักเดี๋ยว มีอะไรสักอย่างที่ลืมบอกให้ทราบ แต่เสียงเพรียกร้อง ไม่มีใครอยู่ที่นั่นรอรับฟังอีกต่อไปแล้ว ประตูปิดสนิท ฤดูกาลหนึ่งหลุดเข้ามาจับจองพื้นที่ว่างในห้องแล้วนั่งอยู่ในห้อง จุดไม้ขีดไฟต่อบุหรี่ มีเรื่องใดบ้างที่ท่านลืมบอกเล่าให้ผู้อื่นได้รับทราบ ชายแปลกหน้าผู้นั้นรับอาสา...บอกข้าฯ เถิด หากเป็นเรื่องสำคัญ ข้าฯ จะนำสารไปแจ้งให้บุคคลผู้นั้นได้ทราบ

ช่างเถิด, ไม่เป็นไรแล้ว คุณก็คงตอบไม่เช่นนั้น ไม่มีอะไรจริงๆ

(มูราคามิ, 2545, *พินบอล,1973*: 50)

2.3.3 **อัตลักษณ์ที่เราจินตนาการขึ้นมีตัวละครอื่นร่วมอ้างอิง**

ในนวนิยายเรื่อง *พินบอล,1973* เมื่อตัวเอกไร้ชื่อได้เข้าไปในโกดังสะสมตู้พินบอลเก่า เขาเริ่มเปิดวงจรไฟฟ้าเพื่อคืนชีวิตให้กับตู้พินบอลรุ่นยานอวกาศ และจินตนาการว่าเขากำลัง

สื่อสารกับเธอ ช่วงตอนนี้นวนิยายได้พรรณนาให้เห็นบทสนทนารวมถึงปฏิกิริยาที่ตัวเอกไร้ชื่อสื่อสารกับตู้พินบอล ประหนึ่งว่าเธอเป็นตัวละครที่มีชีวิต เป็นผู้หญิงคนหนึ่ง ซึ่งร่วมแบ่งปันความรู้สึกกับตัวเอกไร้ชื่อได้ไปเสียแล้ว หากมองตามความเป็นจริงบทสนทนาทั้งช่วงตอนนี้ย่อมต้องเป็นเพียงแต่จินตนาการของตัวเอกแต่เพียงผู้เดียว แต่เพราะความสมจริงสมจัง กิริยาอาการเขินอายที่ตู้พินบอลแสดงออกมา ผู้อ่านจึงรับรู้ถึงความมีชีวิตอย่างเข้มข้นของเธอได้โดยอาศัยการเปิดช่องด้วยจินตนาการของตัวเอกนั่นเอง

> นานแล้วสินะที่ไม่ได้เจอกัน เธอพูด ผมแสร้งทำเป็นครุ่นคิด ทำท่าขยับนิ้วทั้งสิบสามปีเต็มๆ ล่วงผ่านมาแล้ว เพียงแค่อึดใจเดียวเอง
>
> เราพยักหน้าให้กัน จากนั้น นิ่งงันไปชั่วขณะ หากเราเจอกันในร้านกาแฟ เราก็คงยกกาแฟขึ้นจิบ ปลายนิ้วไล้ลูบม่านผ้าลูกไม้
>
> (มูราคามิ, 2545, *พินบอล,1973*: 170-171)

การสร้างอัตลักษณ์โดยการจินตนาการของตัวเอก และยังผลให้ตัวละครอื่นภายในนวนิยายเข้ามารับสนองตอบจินตนาการเดียวกันนี้ยังปรากฏในเรื่อง *แดนฝันปลายขอบฟ้า* ตัวเอกไร้ชื่อผู้ตระหนักว่ามหานครทั้งหมดถูกสร้างขึ้นจากภาพวาดในจิตใต้สำนึกของเขาเอง ตามตรรกะนี้ก็น่าจะกล่าวได้ว่า เหล่าตัวละครทุกตัวที่ดำรงอยู่ในมหานครย่อมจะต้องเป็นไปตามเงื่อนไขภายใต้จินตนาการของตัวเอกไร้ชื่อทั้งสิ้น ชาวเมืองในมหานครไม่อาจมีจิตติดตัวได้ ไม่มีเงารวมอยู่กับร่าง เมื่อแรกตัวเอกเข้ามาพำนักในมหานคร ผู้ช่วยสาวของเขาที่ทำหน้าเก็บรักษาดูแลกะโหลกสัตว์เขาเดียวสำหรับงานอ่านความฝันเก่าก็เป็นตัวละครที่เงาตายดับไปแล้ว เธอไม่มีจิตเหลืออยู่ในตัวอีกแล้วตามเงื่อนไขดังกล่าว แต่แล้วเมื่อตัวเอกเริ่มรู้สึกปักใจรักใคร่ตัวละครหญิงผู้นี้ และปรารถนาให้เธอมีความรู้สึกรักตอบ เขาก็จินตนาการถึงวิธีการที่จะนำจิตกลับมาคืนให้แก่เธอได้เป็นผลสำเร็จ และตลอดทั้งความพยายามเหล่านั้นตัวละครผู้ช่วยหญิงที่ไม่น่าจะมีความรู้สึกใดได้ด้วยปราศจากจิตสำนึกรับรู้ ก็ยังคอยเอาใจช่วย นำเอาความปรารถนาของตัวเอกมายึดเป็นความปรารถนาของเธอด้วย อาจกล่าวได้ว่าผู้ช่วยสาวของตัวเอกพร้อมจะสนองตอบจินตนาการของตัวเอกทุกๆเมื่อ แม้กระทั่งในตอนจบเรื่องของนวนิยายที่ตัวเอกต้องการจะหนีเข้าสู่ดงไม้ ไปเติมต่อจินตนาการของเขายังสถานที่ลึกลับและอันตราย ผู้ช่วยสาวก็พร้อมร่วมทางไปด้วยกันกับเขา การที่ผู้ช่วยสาวคล้อยตามการตัดสินใจทุกประการของตัวเอกนี้เองที่ย้อนกลับไปยืนยันอีกครั้งว่าทุกสิ่งทุกอย่างใน

มหานคร ในดินแดนแห่งนี้ เป็นภาพวาดจากจิตใต้สำนึกของเขาเองทั้งสิ้น หากเขาจะกำหนดบทบาทให้ผู้ช่วยสาวหนีเข้าดงไม้ไปด้วยกัน เธอก็จำเป็นจะต้องไปอย่างเสียมิได้

เป็นที่น่าสังเกตว่ามูราคามิมักจะนำเอาตัวละครเพศหญิง มารับบทบาทเป็นผู้สนองรับจินตนาการเรื่องอัตลักษณ์ของตัวเอกเสียเป็นส่วนใหญ่ ในนวนิยายเรื่อง *คาฟกา วิฬาร นาคาตะ* มีตัวละครเพศหญิงอย่าง มิสซาเอกิ และซากุระ ที่เข้าร่วมในชุดเรื่องเล่าอธิบายอัตลักษณ์ของ คาฟกา ทามูระ ในเรื่องแม่และพี่สาว เมื่อตัวละครหญิงทั้งสองได้ร่วมเพศกับ คาฟกา ทามูระ โดยผ่านทางการจินตนาการ อาทิ มิสซาเอกิซึ่งตัวเอกเชื่อว่าเธอคือแม่ ที่มาปรากฏในรูปลักษณ์วิญญาณที่มีชีวิต เป็นมิสซาเอกิวัยสิบห้าปี การปรากฏของเธอเพื่อร่วมเพศกับ คาฟกา ทามูระ นั้นอยู่ในสภาพกึ่งจริงกึ่งเพ้อฝัน หรืออย่างน้อยที่สุดร่างจริงของมิสซาเอกิก็ไม่ได้ดำรงอยู่กับ คาฟกา ทามูระ ในเวลานั้น เช่นเดียวกันกับการที่ คาฟกา ทามูระ ฝันว่าเขาได้ปลุกปล้ำซากุระซึ่งตนเองปักใจเชื่อว่าเธอต้องเป็นพี่สาวของเขาอย่างแน่นอน และเมื่อเขาได้สติตื่นขึ้นในวันถัดมา ซากุระก็โทรศัพท์ถึงเขาและสารภาพว่าเธอฝันแบบเดียวกัน กล่าวคือ ตัวเอกของนวนิยาย คาฟกา ทามูระ ได้นำเอาการร่วมเพศมาเป็นสัญญะอ้างอิงว่าจินตนาการเรื่องแม่และพี่สาวของตนนั้นเป็นความจริงที่สามารถพิสูจน์ได้ พ่อที่ตายจากไปแล้วของเขาเคยสาปแช่งไว้ว่าเขาจะต้องมีเพศสัมพันธ์กับแม่และพี่สาวของตนเอง และเขาก็ได้จินตนาการว่าทำเช่นนั้นสำเร็จแล้วกับมิสซาเอกิและซากุระ โดยจำเพาะว่าตัวละครหญิงทั้งสองต่างสนองรับว่าจินตนาการของตัวเองเรื่องการร่วมเพศนี้ กลายเป็นสิ่งที่พวกเธอรับรู้ในจินตนาการเช่นเดียวกัน หรือก็คือการที่เหล่าตัวละครค้อมยอมรับที่จะเข้าไปพัวพันเกี่ยวข้องในอัตลักษณ์ของ คาฟกา ทามูระ เสียแล้ว

ในนวนิยายเรื่อง*บันทึกนกไขลาน* ตัวละครหญิงที่พยายามจะยัดตัวเองใส่ลงไปในจินตนาการของตัวเอก โทรุ โอกาดะ กลายเป็นตัวละคร คีตา คะโน และ เมย์ คาซาฮาระ เมื่อเธอทั้งสองรู้ว่า โทรุ โอกาดะ ไต่บันไดเชือกลงไปที่ก้นบ่อน้ำแห้งในบ้านมิยาวากิ เพื่อการใช้ความครุ่นคิดวิเคราะห์ถึงปมปริศนาต่างๆในชีวิตและการค้นหาคำตอบสำหรับคลายปมเหล่านั้น บ่อน้ำแห้งเป็นประตูเปิดออกสู่จินตนาการที่จะพาตัวเอกทะลุไปยังอีกมิติหนึ่ง เป็นห้องในโรงแรมที่มี คีตา คะโน นางในโทรศัพท์ และคูมิโกะรออยู่ ครั้นเมื่อ โทรุ โอกาดะ กลับขึ้นจากก้นบ่อน้ำแห้งแล้วก็ปรากฏว่าทั้ง คีตา คะโน และเมย์ คาซาฮาระ ต่างก็เกิดความคิดอยากไต่ลงไปที่ก้นบ่อน้ำแห้งด้วยเช่นกัน สำหรับ คีตา คะโน นั้นเธอหลับอยู่ที่ก้นบ่อน้ำแห้งและตื่นขึ้นมาอีกครั้งในสภาพเปลือยเปล่าบนเตียงนอนของ โทรุ โอกาดะ ทั้งยังเกิดความคิดว่าอยากจะเริ่มต้นชีวิตใหม่ จึงชวน

เขาเดินทางไปยังเกาะครีตด้วยกัน ความคิดที่จะแปลงโฉมอัตลักษณ์ใหม่ของ ครีตา คะโน ทำให้ผู้อ่านตระหนักได้ว่าเป็นความคิดแบบเดียวกันกับที่คูมิโกะเคยตอบรับการแต่งงานใช้ชีวิตคู่กับ โทรุ โอกาดะ เมื่อหกปีก่อน เพื่อจะได้มีชีวิตใหม่ หลุดพ้นจากอำนาจของ โนโบรุ วาทายะ และมาถึงบัดนี้คูมิโกะก็สิ้นหวังต่อชีวิตใหม่ของเธอที่ยังคงหนีไม่พ้นจาก โนโบรุ วาทายะ จนเป็นเหตุให้เธอต้องออกจากบ้านและขอหย่ากับตัวเอก ในขณะที่ตัวเอกเองนั้น เขายังพร้อมที่จะร่วมสร้างชีวิตใหม่ให้กับคูมิโกะอยู่วันยังค่ำ การที่ครีตา คะโน ขอให้ โทรุ โอกาดะ เดินทางไปยังเกาะครีตกับเธอก็เป็นเพียงแต่การยอมรับเอาจินตนาการของตัวเอกมาไว้ในความคิดของเธอเองอีกครั้ง เริ่มต้นใหม่อย่างมีความหวังภายหลังจากความล้มเหลวด้วยวิธีการเดิมๆ ส่วนด้านของ เมย์ คาซาฮาระ เธอได้ผูกตัวเองเข้ากับจินตนาการของ โทรุ โอกาดะ นับตั้งแต่แรกที่รู้ว่าเขาไต่ลงไปนั่งอยู่ในความมืดมิดที่ก้นบ่อน้ำแห้งแล้ว เมย์ คาซาฮาระ จึงเฝ้าแต่เพียรถามว่าตัวเอกจะรู้สึกอย่างไร หากจินตนาการว่ากำลังคืบเข้าใกล้ความตาย คำถามที่เธออยากจะรู้ แต่เธอกลับรอให้ตัวเอกเป็นผู้จินตนาการและรู้สึกแทนเธอ แสวงหาคำตอบนั้นแทนตัวเธอ เพื่อนำเอามาบอกเล่าแก่เธอในอีกทอดหนึ่ง ย่อมเป็นการแสดงออกถึงสภาวะที่ตัวละครหญิงผู้นี้พร้อมจะอ้างอิงอัตลักษณ์จากจินตนาการของตัวเองอย่างเต็มที่แล้ว อัตลักษณ์ที่ เมย์ คาซาฮาระ เปรียบเปรยเป็นก้อนเมือกสีขาวในตัวของตนเอง เธอกลับเอาไปผูกเป็นก้อนเมือกสีขาวในจินตนาการของตัวเอกเสียอย่างนั้น

> “เอาเถอะ, มิสเตอร์นกไขลาน ไม่ค่ะ, หนูไม่เคยถูกชำเราป้ายมลทิน หนูเพียงแค่อยากเข้าไปใกล้ไอ้ก้อนเมือกสีขาวนั้นให้มากที่สุด หนูอยากล่อมันให้ออกมา จะได้กระทืบมันให้แหลกเป็นชิ้นๆ เราต้องไปให้ใกล้เส้นขีดแบ่งชี้เป็นชี้ตายให้มากที่สุด เป็นหนทางเดียว ต้องหาเหยื่อชั้นดีมาล่อ”
>
> (มูราคามิ, 2549, *บันทึกนกไขลาน*: 391)

ในนวนิยายเรื่อง *เริงระบำแดนสนธยา* เป็นส่วนน้อยที่ปรากฏว่ามีตัวละครชายเข้ามารับบทบาทสวมรอยเข้าในเรื่องเล่าของตัวเอกไร้ชื่อ และทำให้เขาเองรับบทบาทเป็นศัตรูของตัวเองภายในเรื่องเล่าของนวนิยายไปเสียอย่างนั้น เมื่อตัวเอกพยายามจะเชื่อมโยงการหายสาบสูญไร้ร่องรอยของกีกิ เขาเริ่มตั้งข้อสันนิษฐานว่าเธออาจจะตายไปแล้วตามภาพในจินตนาการที่ยูกิเด็กสาววัยสิบสามซึ่งตัวเอกเชื่อว่าเธอมีพลังอำนาจวิเศษ มีสังหรณ์พิเศษ หยั่งรู้ความคิดความรู้สึกที่เกิดขึ้นได้ อ่านความคิดคนออก ยูกิบอกให้ตัวเอกรู้ว่าเธอเห็นภาพโงะทันดะลงมือสังหารกีกิเด็กสาวที่ไม่น่าจะเกี่ยวพันใดๆกับเรื่องกีกิแม้สักนิด เธอไม่รู้จักโงะทันดะด้วยซ้ำ เพียงเห็นหน้า

เพื่อนคนนี้ของตัวเอกครั้งแรกจากในจอภาพยนตร์ ภาพในความรู้สึกของเธอก็เข้มข้นถึงปานนั้น แต่ทว่า ตัวเอกกลับรู้สึกราวกับว่าที่ยูกิพูดมานั้นน่าจะเป็นความจริง เขาจึงนำเรื่องนี้ไปสอบถามจากปากโงะทันดะอย่างตรงไปตรงมา กลับกลายเป็นว่าโงะทันดะซึ่งเป็นผู้ลงมือกระทำนั้นกลับจดจำไม่ได้ว่าเขาได้ลงมือฆาตกรรมกีกิไปแล้วหรือเปล่า โดยจำเพาะว่าโงะทันดะไม่ได้หลอกลวงหรือพยายามพูดเพื่อกลบเกลื่อนความผิดของตนเอง เขาเพียงแสดงความรู้สึกอย่างเปิดเผยแก่ตัวเอก โงะทันดะไม่อาจทราบได้แน่ชัดอีกต่อไปว่าเขาทำอะไรเอาไว้กับกีกิ แต่ถ้าจะลองคิดตามที่ตัวเอกไร้เชื่อ เขาก็คิดถึงลำดับวิธีการไม่ออก แม้ว่าจะเป็นไปได้ที่เขาฆาตกรรมกีกิด้วยน้ำมือตัวเองก็ตาม

> โงะทันดะจิบเบียร์อีกอึก วางแก้วลง ค้อมหัวมาวางในอุ้งมือ “...ฉันไม่แน่ใจ ฟังดูโง่ๆ ว่าไหม? แต่ฉันพูดจริงๆนะ ฉันไม่แน่ใจ ฉันคิดว่า อาจเป็นไปได้ที่ฉันพยายามรัดคอกีกิ ฉันคิดว่าน่าจะเป็นที่คอนโดของฉัน ทำไมฉันต้องฆ่ากีกิที่นั่นด้วย? ฉันไม่ต้องการจะอยู่กับกีกิตามลำพัง ไม่ไหวว่ะ, ฉันจำอะไรไม่ได้เลย แต่กีกิก็อยู่ที่นั่น อยู่กับฉันในคอนโด ฉันอุ้มเธอไปวางในรถ ขับรถไปไกลแล้วก็ฝังเธอ น่าจะเป็นภูเขาสักลูก ที่ไหนสักแห่ง ฉันไม่แน่ใจจริงๆ ว่าฉันลงมือทำเรื่องทั้งหมดเชียวหรือ ฉันไม่เชื่อว่าฉันจะทำเรื่องแบบนั้นได้ ฉันรู้สึกเหมือนกับว่าได้ลงมือทำ ฉันพิสูจน์ไม่ได้ ฉันยอมแพ้ว่ะ ตอนสำคัญกลายเป็นห้วงว่างเปล่า ฉันพยายามคิดนะว่ามีหลักฐานอะไรอยู่บ้างที่พอจะยกมาอ้างอิงได้...พลั่วจะต้องใช้พลั่วขุดหลุม ถ้าฉันพบพลั่วในบ้าน ฉันก็คงแน่ใจว่าฉันทำเรื่องนั้น วะ, ลองใหม่อีกรอบฉันไปซื้อพลั่วที่ร้านเครื่องมือช่าง ฉันใช้พลั่วขุดหลุมฝังกีกิ แล้วก็โยนพลั่วทิ้งไปเอาละ, ไปขุดหลุมที่ไหน?”
>
> ผมไม่ได้พูดอะไรออกมา
>
> (มูราคามิ, 2547, *เริงระบำแดนสนธยา*: 389-390)

ความพยายามในการขบคิดหาเหตุผล และหลักฐานยืนยันความผิดของโงะทันดะเองลงเอยด้วยการขาดไร้น้ำหนักเหตุผล ตัวเอกแยกจากกับโงะทันดะทั้งแบบนั้น และต่อมาก็ทราบจากข่าวว่าโงะทันดะได้ขับรถลงแม่น้ำฆ่าตัวตายเสียแล้ว ราวกับว่าความผิดที่โงะทันดะพยายามพิสูจน์ว่าได้ลงมือฆ่ากีกิ เป็นเพียงเหตุผลหนึ่งที่จะใช้รองรับการตัดสินใจฆ่าตัวตายของตนเองได้ โงะทันดะจะเป็นผู้ลงมือฆาตกรรมกีกิจริงหรือไม่ และกีกิได้เสียชีวิตไปแล้วหรือยังกันแน่ นวนิยายไม่ได้ให้คำตอบเกี่ยวกับเรื่องทั้งสองนี้ไว้ แต่กลับสะท้อนถึงความอัดอั้นตันใจต่อการใช้ชีวิตอย่างอึดอัดของโงะทันดะออกมาชัดเจน การที่นวนิยายเปิดฉากให้ตัวละครทั้งสองนั่งไล่เรียงสืบค้นหา

เหตุผลที่เป็น *รูปธรรม จับต้องได้* เพื่อยืนยันว่า โงะทันดะฆ่าหรือไม่ได้ฆ่ากีกิกันแน่นี้ ผู้อ่านจะเห็นได้ว่าอำนาจถูกหยิบยื่นมาสู่จินตนาการของตัวเอกไร้ชื่อมากเสียยิ่งกว่าตัวโงะทันดะที่ต้องเป็นผู้ลงมือกระทำหรือผู้ไม่ได้ลงมือกระทำเสียเอง กล่าวคือ โงะทันดะพร้อมจะเชื่อว่าเขาฆ่ากีกิถ้าหากว่าตัวเอกไร้ชื่อเชื่อเช่นนั้น และเมื่อตัวเอกไร้ชื่อหาเหตุผลมาแย้งได้ ลบล้างความเชื่อข้อนี้ออกไป โงะทันดะก็ยอมรับว่าเขาไม่รู้จริงๆว่าเขาจะฆ่ากีกิได้อย่างไร หรือก็คือโงะทันดะเริ่มคล้อยตามแล้วว่าตัวเขาไม่ได้ฆ่ากีกิ ด้วยกลวิธีเชิงนิยายเช่นนี้ทำให้มูราคามิชำแหระอัตลักษณ์ของโงะทันดะออกมา ปรับเปลี่ยนจากแง่มุมที่เป็นรูปธรรมชัดเจนไปสู่แง่มุมที่เลอะเลือนล่องลอยสุดแท้แต่จะผูกจินตนาการไว้ที่แห่งใด แท้จริงแล้วอัตลักษณ์ของตัวละครหรือของคนคนหนึ่งตามที่นวนิยายพยายามจะสื่อสารอยู่นี้ ไม่ได้สร้างขึ้นด้วยน้ำมือของเจ้าของอัตลักษณ์ หากสะท้อนว่าเราพร้อมอยู่ตลอดเสียด้วยซ้ำที่จะยอมอ่อนให้แก่จินตนาการหรือการมองของคนอื่นๆเข้ามาจัดระเบียบแบบแผนอัตลักษณ์ของเรา

2.4 การเผชิญหน้ากับอัตลักษณ์คือความโดดเดี่ยว

2.4.1 การหลอมรวมและแบ่งแยกคนอื่นออกจากอัตลักษณ์ของตัวเอก

ในนวนิยายของมูราคามินั้น ผู้อ่านจะสามารถสัมผัสอารมณ์ความรู้สึกสลด หดหู่ เปลี่ยวเหงาได้แทบตลอดเนื้อเรื่องของนวนิยาย ทั้งนี้ก็ด้วยว่าตัวละครมักจะกอดเกี่ยวความสูญเสียเอาไว้เป็นอัตลักษณ์อันโดดเดี่ยวของตนเอง ในนวนิยายเรื่อง *ด้วยรัก ความตาย และหัวใจสลาย* ตัวเอกโทรุ วาตานาเบะ ได้กล่าวถึงการตายของคิซึกิและของนาโอโกะเอาไว้ในตอนจบของนวนิยายว่าทั้งสองจะยังคงดำรงอยู่ภายในการดำรงชีวิตของเขาสืบไป ไม่ต่างจากในนวนิยายเรื่อง *การปรากฏตัวของหญิงสาวในคืนฝนตก* ฮาจิเมะผู้ซึ่งฝังใจกับความโดดเดี่ยวในอัตลักษณ์ *ลูกคนเดียว* มาตลอดเมื่อถูกตอกย้ำด้วยความตายของชิมาโมโตะซ้ำอีก เขาจึงกลายเป็นลูกคนเดียวแต่เพียงลำพังแม้กระทั่งในเวลาที่ฮาจิเมะมองดูลูกสาวเล็กๆทั้งสองคนของเขาเอง ฮาจิเมะยังเกิดความรู้สึกประหลาดใจเป็นอย่างมาก ด้วยไม่เคยจินตนาการได้มาก่อนเลยว่าเด็กสองคนจะเล่นด้วยกันหรือทะเลาะกันอย่างไร ฮาจิเมะมีเพียงภาพที่เขาเป็นลูกคนเดียว เล่นคนเดียวมาตลอดทั้งชีวิต จึงไม่น่าแปลกใจเลยว่าเหตุใดฮาจิเมะจึงเคยเกิดความคิดประเภทที่ว่าเขาสามารถตัดครอบครัวของตนเองออกจากความรับผิดชอบ เพื่อหนีไปดูแลชิมาโมโตะได้ ถ้าเพียงแต่เธอจะไม่ด่วนตายจากเขาไปเสียก่อน

แนวคิดที่ตัวละครเชื่อว่าอัตลักษณ์ของตนเองโดดเดี่ยวมาโดยตลอดนี้ยังปรากฏอยู่ในช่วงตอนหนึ่งของนวนิยายเรื่อง *บันทึกนกไขลาน* ในเรื่องเล่าเกี่ยวกับสัตวแพทย์ผู้มีปานสีน้ำเงินข้างแก้มของ อบเชย อาคาซากะ อีกด้วย ระหว่างช่วงหน้าสิ่วหน้าขวานของสงครามใหญ่เมื่อสัตวแพทย์ส่งภรรยาและลูกขึ้นเรืออพยพไปเกาหลีใต้แล้ว จึงเหลือเพียงลำพังตัวเขาเองกับสัตว์ที่ยังเหลือรอดเพียงน้อยนิดที่บ้านพักสัตวแพทย์ในแมนจูกัว สมรภูมิสงคราม ชั่วขณะนั้นเองที่เขาก็เกิดความคิดอยากจะเผชิญหน้ากับชะตากรรมเพียงลำพังวาบปลาบเข้ามาในสมอง

> สัตวแพทย์แปลบในอก คิดถึงคนทั้งสอง เคยพบหน้า เคยได้ยินเสียงเจื้อยแจ้ว เตรียมอาหารเช้าทุกวัน ความเงียบเชียบกลวงเปล่าแผ่คลุมทั้งบ้าน นี่ไม่ใช่บ้านเหย้าแสนสุขที่เขาเคยรู้จัก อยู่นอนที่เขาสังกัด แต่ในขณะเดียวกัน เขาก็สบายใจอย่างประหลาดที่ได้อยู่ตามลำพังในบ้านพักสัตวแพทย์ใหญ่ว่างเปล่าแห่งนี้ ขณะนี้ เขารับรู้พลังอำนาจของชะตากรรมได้ในกระดูกและมัดกล้ามเนื้อ
>
> ชะตากรรมเป็นโรคร้ายเฉพาะตัวของสัตวแพทย์ นับแต่เมื่อครั้งยังเป็นเด็ก เขาตระหนักรู้ จนกระทั่งแน่ใจว่า “ฉัน, ในฐานะชีวิตแยกขาดจากผู้อื่น ใช้ชีวิตอยู่ใต้การควบคุมของพลังอำนาจชนิดหนึ่งนอกตัว” เหตุอาจมาจากปานสีน้ำเงินข้างแก้มขวา
>
> (มูราคามิ, 2549, *บันทึกนกไขลาน*: 602)

การที่นายสัตวแพทย์ผู้นี้บังเกิดความรู้สึกว่าตัวเขาเองกับครอบครัวของเขานั้นไม่น่าจะมีอะไรเกี่ยวพันกัน สามารถตัดขาดจากกันให้เบ็ดเสร็จเด็ดขาดได้ ทั้งยังสร้างให้เกิดความรู้สึกในแบบที่เขาชื่นชอบเสียด้วยนี้ กลายมาเป็นความยอกย้อนอย่างประหลาดในนวนิยายของมูราคามิจากตัวละคร โทรุ วาตานาเบะ ในเรื่อง *ด้วยรัก ความตาย และหัวใจสลาย* หรือจาก ชิมาโมโตะ และฮาจิเมะ ในเรื่อง *การปรากฏตัวของหญิงสาวในคืนฝนตก* ตัวละครต่างยึดโยงบุคคลใกล้ชิดเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งในอัตลักษณ์ของตนเอง เมื่อคนเหล่านั้นตายจากไป อัตลักษณ์ของตัวละครจึงพลอยตายดับตามไปด้วย แต่สัตวแพทย์ผู้มีปานสีน้ำเงินข้างแก้มใน *บันทึกนกไขลาน* นี้กลับไม่รู้สึกรู้สมใดๆกับคนใกล้ชิดที่เขามองเห็นว่าแยกจากชีวิตตนเองไปแล้วอีก ในแง่หนึ่งเขาอาจจะมีหน้าที่ต้องเป็นห่วงความปลอดภัยของภรรยาและลูก แต่เมื่อเขาไม่เห็นพวกเธอในสายตาของเขาแล้ว ความคิดอีกแง่จึงผุดขึ้นมาว่า ภรรยาและลูกจะเป็นอย่างไรก็ไม่เกี่ยวข้องกับเขาอีกต่อไป ความสนใจของนายสัตวแพทย์ยังหมกมุ่นอยู่กับชะตากรรมที่ตนเองกำลังเผชิญหน้าอยู่เสียมากกว่า เมื่อพิจารณาดูจากตัวละคร มารึ อาซาอิ ใน *ราตรีมหัศจรรย์* ควบคู่กัน เธอเองก็มักคิดอยู่เสมอว่าตัว

เธอกับพี่สาว เอริ อาซาอิ มีความใกล้ชิดกันมาก มีประวัติศาสตร์ที่เปลี่ยนแปลงไม่ได้ร่วมกันมายาวนานผ่านการเป็นพี่เป็นน้อง แต่การหลับใหลไม่ตื่นขึ้นเป็นเวลากว่าสองเดือนของ เอริ อาซาอิ ก็ทำให้มาริตระหนักถึงความรู้สึกห่างเหินจากพี่สาวได้อย่างรุนแรงเช่นกัน จนกระทั่ง มาริ อาซาอิ เกือบจะเชื่อเสียแล้วว่าเธอกับพี่สาวเป็นคนละคนกันอย่างสิ้นเชิง และสมควรจะใช้ชีวิตคนละทางโดยเด็ดขาดได้

อนึ่ง นวนิยายของมูราคามิมิได้จงใจจะเสนอคู่พี่น้องอาซาอิ หรือครอบครัวของนายสัตวแพทย์ หรือครอบครัวของฮาจิเมะ หรือผองเพื่อนของ โทรุ วาตานาเบะ ในรูปแบบความสัมพันธ์ระหว่างคนกับคนแต่อย่างใด หากเขาเสนอตัวละครเหล่านี้เพื่อล้วนแล้วแต่เป็นต่างบุคคลที่ตัวเอกในนวนิยายของเขาพยายามลากโยงมาเป็นส่วนหนึ่งในอัตลักษณ์ของตนเองในบางครั้งคราว และอีกหลายครั้งคราวตัวเอกก็สามารถตัดชิ้นส่วนอัตลักษณ์เหล่านี้ให้พ้นจากความสนใจได้อย่างสิ้นเชิงด้วย ความใกล้ชิดที่ตัวเอกผูกพันตัวเองเข้ากับตัวละครแวดล้อมทั้งหลายไม่ได้อยู่ในสถานภาพความสัมพันธ์แบบเท่าเทียมกัน แต่ตัวเอกจะให้ความสำคัญกับอัตลักษณ์ของตนเองเป็นสำคัญ ในการดำรงอยู่อย่างมีชีวิตของผู้ใกล้ชิดคนหนึ่งจึงไม่อาจมีอิทธิพลเหนือไปกว่าการตายไปจากตัวเอกของมูราคามิได้ เพราะเมื่อตายจากไปเสียแล้ว ผู้ใกล้ชิดเหล่านั้นก็จะกลายเป็นภาพหยุดนิ่งรอให้ตัวเอกจับมาวางกางแผ่ตรงหน้าเพื่อพิจารณาถึงอัตลักษณ์ส่วนที่ตนเองได้สูญเสียไปอย่างละเอียดลออได้

การหลอมรวมตัวละครผู้ตาย เป็นส่วนหนึ่งในอัตลักษณ์	**การแบ่งแยกครอบครัว ออกจากส่วนหนึ่งในอัตลักษณ์**
ด้วยรัก ความตาย และหัวใจสลาย	การปรากฏตัวของหญิงสาวในคืนฝนตก
	บันทึกนกไขลาน
	ราตรีมหัศจรรย์

ตารางที่ 15 อัตลักษณ์อันโดดเดี่ยวของตัวเอก

2.4.2 **อัตลักษณ์ถูกบงการโดยชะตากรรม**

นอกจากนี้ ตัวละครอย่างสัตวแพทย์ผู้มีปานสีน้ำเงินข้างแก้มใน *บันทึกนกไขลาน* และคาฟกา ทามูระ ในเรื่อง *คาฟกา วิฬาร นาคาตะ* ยังมองอีกด้วยว่ามีพลังเหนือธรรมชาติบางอย่างคอยควบคุมอัตลักษณ์ของเขาอยู่อีกทอดหนึ่ง ซึ่งนวนิยายใช้ศัพท์คำว่า ชะตากรรม อันสะท้อนให้

เห็นถึงความเชื่อเรื่องการมีพระเจ้าเป็นผู้บงการสรรพสิ่งอยู่ ดังนั้นแล้ว มนุษย์จึงเป็นเพียงสิ่งมีชีวิตที่อ่อนแอปวกเปียกเหลวไหลไร้สาระอย่างที่สุด ไม่สามารถเลือกแผนการชีวิตให้แก่ตัวเองโดยเสรีได้เลยแม้แต่สักเรื่องเดียว

> “เรื่องทุกประเภทที่เกิดต่อตัวผม” ผมเริ่มเล่า “บางเรื่อง ผมเป็นผู้เลือก บางเรื่องไม่มีสิทธิเลือก ผมไม่รู้ ไม่อาจแยกแยะออกจากกันได้อีกต่อไปแล้ว ผมหมายความว่า เป็นเพียงแต่ความรู้สึกนะครับ เหมือนกับว่าทุกอย่างถูกตัดสินใจ กำหนดไว้เรียบร้อยล่วงหน้ามาแล้ว ผมเพียงแค่เดินตามเส้นทางที่คนอื่นเขียนแผนที่กำหนดไว้แล้ว ไม่ว่าผมจะคิดอะไร ไม่ว่าจะทุ่มเทสักแค่ไหน แท้จริงแล้ว ยิ่งทุ่มเทไปมากเท่าไหร่ ผมก็ยิ่งรู้สึกว่าสูญสำนึกความเป็นตัวของตัวเองไปมากเท่านั้น ลักษณะเฉพาะตัวของผมอยู่ในวงทางโคจร แต่ตัวผมหลุดหายห่างไกลไปแล้ว เจ็บปวดนะครับ ยิ่งกว่านั้น ผมกลัว เพียงแค่คิดถึงก็กลัวหัวหดแล้ว”
>
> (มูราคามิ, 2549, *คาฟกา วิฬาร นาคาตะ*: 239)

ฮาจิเมะได้สารภาพแก่ยูกิโกะ *ภรรยา*ของเขาในช่วงท้ายของนวนิยายเรื่อง *การปรากฏตัวของหญิงสาวในคืนฝนตก* ภายหลังจากที่เขายอมรับว่าตนเองได้นอกใจเธอ และทำร้ายเธออย่างสาหัสเพราะความคิดของเขาเองที่ปรารถนาจะทิ้งทุกสิ่งอย่างเพื่อไปดูแลชิมาโมโตะ เพียงเหตุผลเดียวที่เขายังคงอยู่ตรงนี้ อยู่ร่วมในบ้านกับยูกิโกะและลูกสาวทั้งสองคน นั่นคือชิมาโมโตะได้ตายจากไปแล้ว ไม่มีชิมาโมโตะอยู่บนโลกใบนี้อีกแล้วเพียงเท่านั้น และเมื่อยูกิโกะทวงถามฮาจิเมะว่าเขายังต้องการจะอยู่กับเธอหรือเปล่า ฮาจิเมะซึ่งรู้สึกผิดกับตัวเองเหลือเกินนั้นก็ยังจำต้องยอมรับว่าเขาต้องการยูกิโกะ แม้ว่าเขาจะไม่สามารถเปลี่ยนแปลงตัวเองเป็นสามีที่ดีเพียงพอสำหรับเธอได้เลยก็ตามที ด้วยความเชื่อที่ว่าชีวิตของเขาถูกควบคุมไว้ด้วยชะตากรรมแห่งความพ่ายแพ้ทั้งหมดแล้ว

> “ไม่ว่าจะไปที่ไหน ผมก็ยังคงลงเอยเป็นตัวเอง สิ่งที่หายไปไม่เคยเปลี่ยน สภาพรอบๆอาจจะเปลี่ยนไป แต่ผมก็ยังเป็นคนแก่ๆ ที่ไม่สมบูรณ์คนเดียว ส่วนที่ขาดหายไปส่วนนั้นทรมานผมเหมือนเป็นคนหิวโหยที่รู้ว่าจะไม่มีวันได้อิ่มเอม ผมคิดว่า แค่คำว่า ขาดแคลน ก็เหมือนจะเพียงพอแล้วที่ผมจะใช้นิยามตัวเองได้”
>
> (มูราคามิ, 2554, *การปรากฏตัวของหญิงสาวในคืนฝนตก*: 196)

ฮาจิเมะถึงกับบอกว่าเขาลองจินตนาการแล้ว หากเขาได้ลองพยายามเพื่อดูแลยูกิโกะอีกครั้ง ที่สุดตัวเขาเองก็คงจะต้องพ่ายแพ้ในรูปเดิมซ้ำอีกวันยังค่ำ “ผมอาจจะทำร้ายคุณใหม่อีกครั้ง ผมไม่อาจสัญญาอะไรได้ นั่นคือสิ่งที่ผมอยากจะบอก เวลาผมพูดคำว่าผมไม่มีคุณสมบัติ ผมแค่ไม่มีความมั่นใจในการเอาชนะพลังนั่นในตัวผม” (มูราคามิ, 2554, *การปรากฏตัวของหญิงสาวในคืนฝนตก*: 196)

ชะตากรรม หรือก็คือ พลังอำนาจที่ตัวละครไม่อาจเอาชนะนี้ มอบความโดดเดี่ยวให้แก่อัตลักษณ์ของตัวละครในนวนิยาย ความขาดแคลนไม่ใช่เพิ่งได้รับภายหลังการดำเนินชีวิต หากทว่าตัวละครของมูราคามินั้นเป็นส่วนขาดมาตั้งแต่แรกเริ่มถือกำเนิดขึ้นเสียแล้ว ตามการกล่าวอ้างของโอชิมะ เมื่อเขาเปรียบเปรยตัวตนของมนุษย์ซึ่งดำเนินชีวิตอยู่ในโลกว่าเป็นเพียงครึ่งหนึ่งของตัวตนเต็มคนด้วยซ้ำไป

> “ในยุคโบราณ คนเรามิได้เป็นชายหรือหญิง แต่เป็นหนึ่งในสามประเภทนี้ ชายชาย ชายหญิง และหญิงหญิง กล่าวได้อีกอย่างหนึ่งว่า มนุษย์แต่ละคนถูกสร้างขึ้นมาด้วยสัดส่วนของสองเพศ มนุษย์ทุกคนสุขใจไปกับข้อกำหนดนี้ ไม่คิดมาก ไม่เรื่องมาก แต่แล้ว พระผู้เป็นเจ้าคว้ามีดมาได้ ฟันฉับหั่นมนุษย์ออกเป็นสองซีก ผ่าครึ่งเลย นับแต่นั้นมา มนุษย์ก็แบ่งเป็นชายกับหญิง ผลที่เกิดขึ้น คนเราวิ่งพล่านตามหาอีกซีกที่หายไป”
>
> (มูราคามิ, 2549, *คาฟกา วิฬาร นาคาตะ*: 51)

มูราคามิยังได้หยิบยกเอาพลังอำนาจของชะตากรรมซึ่งบงการอัตลักษณ์และวิถีการดำรงอยู่ของตัวละครในนวนิยายของเขา มาในรูปแบบแสดงแทนด้วยตัวละครเพศชายซึ่งเป็นศัตรูของตัวเอก ผู้ปราศจากจินตนาการและจิตสำนึกรับรู้ความรู้สึกอีกด้วย ในตอนหนึ่งของนวนิยายเรื่อง *บันทึกนกไขลาน* เมื่อผู้หมวดมามิยะสบโอกาสถือปืนขึ้นเล็งตรงไปยังบอริส นายทหารโซเวียตที่แสนอำมหิตผิดมนุษย์ซึ่งเขาชิงชังเป็นที่สุดได้แล้ว เขาก็ยังไม่อาจจะยิงกระสุนต้องตัวคนผู้นี้สังหารให้ตายได้ แม้ว่าบอริสจะท้าทายเขาด้วยการยืนเป็นเป้านิ่งให้แล้วก็ตามที

> “การเล็งยิงของคุณไม่มีปัญหา เพียงแต่ว่าคุณฆ่าฉันไม่ได้ คุณไม่มีศักดิ์มีสิทธิ์จะฆ่าฉัน นี่เป็นเหตุผลเดียวที่คุณพลาดไป และถึงตอนนี้ โชคร้ายสักหน่อย คุณจะต้องแบก

> คำสาปของฉันติดชีวิตกลับไปยังบ้านเกิด ฟังนะ, ไม่ว่าคุณจะอยู่ที่ไหน คุณจะหาความสุขไม่ได้ คุณจะรักใครไม่ได้ จะไม่มีใครรักคุณ นั่นเป็นคำสาปของฉัน”
>
> (มูราคามิ, 2549, *บันทึกนกไขลาน*: 668)

มามิยะไม่สามารถกระทำการฆาตกรรมบอริสได้สำเร็จ เพราะเขาเป็นแต่เพียงมนุษย์อ่อนแอที่จำเป็นจะต้องดำรงชีวิตสืบต่อไปอย่างไร้คุณค่าอย่างยืนยาว ให้สมกับคำสาปแช่งที่บอริสให้ไว้แก่เขานั่นเอง ในนวนิยายของมูราคามินั้นนิยมให้ตัวละครผู้มีคุณลักษณะเชื่อมโยงกับอำนาจพิเศษสามารถทำนายทายทักหรือสาปแช่ง ตัวเอกให้ต้องมีวิถีชีวิตเป็นไปตามถ้อยคำนั้นได้หลายช่วงตอนด้วยกัน ทั้งนี้ก็เพื่อสื่อถึงชะตากรรมซึ่งมีอิทธิพลเหนืออัตลักษณ์ของมนุษย์ แม้ว่าคำสาปเหล่านั้นจะไม่ได้ตอบคำถามของอะไรเลยและไม่ได้ก่อให้ตัวละครสามารถเข้าใจชีวิตของเขาได้ชัดเจนขึ้นสักนิดเลยก็ตามที แต่กระนั้นตัวละครอย่างบอริสหรือแม้แต่ชะตากรรมก็ล้วนแล้วแต่ไม่มีจิตสำนึก ไร้ความรู้สึก แตกต่างจากตัวละครที่มีความเป็นมนุษย์อ่อนแออย่างเช่นตัวเอกที่รู้จักมีความรู้สึก และครุ่นคิดถึงแต่เรื่องอัตลักษณ์ของตนเองได้

เช่นเดียวกับในนวนิยายเรื่อง *แดนฝันปลายขอบฟ้า* เมื่อตัวเอก นักอ่านความฝันเก่าตระหนักถึงสภาวะที่เขาถูกมหานครบีบบังคับให้ต้องแยกจาก เงา เป้าหมายของเขาจึงเป็นการกลับไปหลอมรวมเป็นหนึ่งเดียวกับเงาอีกครั้ง ด้วยการหลบหนีออกจากมหานคร การแสวงหาของตัวเอกไร้ชื่อ คือการเสาะหาช่องโหว่ของมหานครที่เขาจะใช้เป็นหนทางหลบหนีออกจากมหานคร แต่แล้วเมื่อตัวเอกเริ่มสำรวจพื้นที่ในมหานครโดยรอบ เขาก็เริ่มสังเกตเห็นถึงความลึกลับและความแข็งแกร่งของมหานครผ่านคำบอกกล่าวของ นายทวาร ผู้ซึ่งดำรงบทบาทเป็นตัวละครที่ตัวเอกไร้ชื่อต้องให้ความรู้สึกยำเกรงหวาดกลัวโดยตลอดทั้งเรื่อง

> “กำแพงหินไม่มีปูนเชื่อม” นายทวารประกาศ “…ไม่มีความจำเป็นจ้องใช้ปูนเชื่อมหินแต่ละก้อนประสานกันได้สมบูรณ์แบบ ไม่มีช่องว่างห่างกันแม้เส้นผม ไม่มีผู้ใดทำลายกำแพงได้ ไม่มีใครปีนข้าม เพราะกำแพงสมบูรณ์แบบ ดังนั้น ลืมเสียเถิดไอเดียที่ผุดมาในหัว…ไม่มีใครหลบหนีออกจากเมืองนี้ได้”
>
> นายทวารวางมือขนาดใหญ่ตบแผ่นหลังของผม

> “คุณจักต้องอดทน หากคุณทานรับได้ ทุกอย่างจะดำเนินไปได้อย่างราบรื่น ไม่มีความกังวล ไม่มีความทุกข์ทรมาน ทุกอย่างจะหายไปสิ้น ลืมเงาเสียเถิด ที่นี่คือ ปลายขอบโลก โลกแตกดับที่นี่... ไม่จำเป็นต้องเดินทางต่อไปที่ไหนอีกแล้ว”
>
> (มูราคามิ, 2547, *แดนฝันปลายขอบฟ้า*: 353)

ถ้อยคำของนายทวารนี้บอกเล่าถึงความสมบูรณ์แบบของมหานคร ในรูปแบบที่หากนายทวารไม่ได้ให้คำจำกัดความอย่างใดแก่มหานคร สถานที่แห่งนี้ก็อาจเป็นแต่เพียงเมืองธรรมดาแห่งหนึ่งไม่มีพิษมีภัยแก่ใครก็เป็นได้ แต่ด้วยอาศัยการบอกเล่าของนายทวาร ตัวละครนี้จึงได้ผสานร่างรวมเข้าเป็นหนึ่งเดียวกับดินแดนในอุดมคติคือ มหานคร และเปลี่ยนให้มันกลายเป็นสถานที่ซึ่งกักขังอิสรภาพของตัวเอกไว้ชื่อเอาไว้ และในขณะเดียวกันเป็นคำบอกกล่าวที่ลบเลือนเป้าหมายในการใช้ชีวิตอย่างมีอัตลักษณ์ของตัวเอกไปได้ราบคาบ และงานอ่านความฝันเก่าซึ่งตัวเอกต้องกระทำนี้ได้ทำให้เขารู้ว่า นายทวาร และมหานคร รวมถึงชาวเมืองทั้งหลายล้วนสร้างขึ้นจากภาพวาดในจิตใต้สำนึกของเขาเสียเอง นวนิยายเรื่องนี้จึงย้อนกลับไปวิพากษ์ความหมายของชะตากรรม หรืออำนาจภายนอก ซึ่งไม่ได้มาจากภายนอกอย่างแท้จริง หากเป็นจากภายในตัวตนในจิตใต้สำนึกของตัวละครนั่นเอง ดังนั้นแล้ว อัตลักษณ์ที่เคยอยู่ภายในซึ่งตัวละครเชื่อว่าตนเองได้สูญเสียไปแล้วทั้งที่ยังปราศจากความเข้าใจต่อมัน จึงเป็นอัตลักษณ์ส่วนที่แข็งแกร่งและมีอำนาจมากที่สุดในความคิดของตัวละคร และแม้ว่าบัดนี้อัตลักษณ์ส่วนนี้จะดำรงอยู่ภายนอกตัวตนของพวกเขาและเธอ แต่ก็ยังคงไว้ซึ่งอำนาจที่จะบงการการดำรงตัวตนที่มีชีวิตต่อไปในภายภาคหน้าของตัวละครได้อยู่นั่นเอง

กล่าวได้ว่า “ชะตากรรม” ซึ่งตัวเอกในนวนิยายของมูราคามิเชื่อว่าเป็นพลังอำนาจจากภายนอก ซึ่งมีอิทธิพลเหนือตัวเอก ดังนวนิยายเชื่องโยงเข้ากับความเชื่อเรื่อง พระเจ้า และปรากฏในรูปแบบของตัวละครศัตรูชายในบางเรื่อง ได้ตอกย้ำให้ตัวเอกตระหนักถึงความอ่อนแอปวกเปียกในการดำรงตัวตนอยู่ของตนเองอย่างที่สุด จึงขาดไร้ความสามารถในการเลือกแผนการใดให้แก่ชีวิตของตนเองได้โดยเสรี ไม่อาจกำหนดกระทั่งอัตลักษณ์ของตนเองได้ แต่แล้วเมื่อนวนิยายของมูราคามิผูกเอาชะตากรรมหรือดินแดนภายใต้อำนาจภายนอกว่าเกิดขึ้นจากภาพในจิตใต้สำนึกของตัวเอกเสียเอง ความหมายของชะตากรรมจึงปรับเปลี่ยนไปอีกแง่ คือ การที่เป็นอัตลักษณ์ส่วนหนึ่งของตัวเอก ซึ่งมาบัดนี้ได้ดำรงอยู่ภายนอกตัวตน และสามารถบงการวิถีการดำรงชีวิตของตัวเอกได้

อัตลักษณ์สวมใส่จากภายนอก	**ชีวิตคือการแปลงโฉมครั้งแล้วครั้งเล่า**	**การเคลื่อนย้ายอัตลักษณ์ออกจากความเป็นจริง**	**การเผชิญหน้ากับอัตลักษณ์คือความโดดเดี่ยว**
อัตลักษณ์ไหลรี่ไปหา "ชื่อ"	เด็กชายหญิงกับแรกเริ่มสร้างอัตลักษณ์อันผิดพลาด "ปมด้อย"	การเคลื่อนย้ายอัตลักษณโดย "จินตนาการ"	การหลอมรวมและแบ่งแยกคนอื่นออกจากอัตลักษณ์ของตัวเอก หลอมรวม "ผู้ตาย" เป็นส่วนที่ขาดหาย / แบ่งแยก "ครอบครัว" เป็นส่วนที่ไม่เกี่ยวพัน
เราสวมใส่ "เสื้อผ้า" แทนอัตลักษณ์	อัตลักษณ์ที่ไม่เติบโตขึ้นพร้อมกับคนหนุ่มสาว "แหล่งรวมความขัดแย้งเชิงอัตลักษณ์"	อัตลักษณ์ของเราแปลกแยกจากอัตลักษณ์ของเรา "ผสานอัตลักษณ์เป็นหนึ่งเดียวไม่ได้"	อัตลักษณ์ถูกบงการโดย "ซะตากรรม" (พลังอำนาจภายนอกตัวตน)
อัตลักษณ์การดำรงอยู่พิสูจน์ได้จาก "หลักฐาน"	การสูญเสียอัตลักษณ์กระทั่ง "กลวงเปล่า" ของผู้หยุดนิ่ง	อัตลักษณ์ที่เราจินตนาการขึ้นมีตัวละครอื่นร่วมอ้างอิง "การสวมรอยระหว่างตัวละคร"	
	วิวัฒนาการเชิงอัตลักษณ์ของตัวละครสู่การตายดับ ก. สร้างเกณฑ์แบ่งแยกขั้นตอนวิวัฒนาการแห่งตัวตน ข. การปรากฏของสัญญะแห่งอัตลักษณ์ใหม่ ค. บทสรุปความตายของอัตลักษณ์		

ตารางที่ 16 มุมมองต่ออัตลักษณ์อันวิกฤตในนวนิยายของ ฮารูกิ มูราคามิ

รูปลักษณ์การเล่าเรื่องในนวนิยายทั้ง 10 เรื่องของ ฮารูกิ มูราคามิ ได้แก่ *สดับลมขับขาน, พินบอล,1973, แกะรอยแกะดาว, แดนฝันปลายขอบฟ้า, ด้วยรัก ความตาย และหัวใจสลาย, เริงระบำแดนสนธยา, การปรากฏตัวของหญิงสาวในคืนฝนตก, บันทึกนกไขลาน, คาฟกา วิฬาร*

นาคาตะ และ *ราตรีมหัศจรรย์* มีความโดดเด่นในการสร้างกลุ่มตัวละครที่เป็นแบบฉบับเฉพาะตัวของผู้เขียน ในบทบาทของปัจเจกผู้เผชิญภาวะวิกฤตเชิงอัตลักษณ์อันเนื่องมาจากบริบททางสังคม จึงต้องอาศัยเงื่อนไขของ “จิต” หรือจินตนาการที่อยู่เหนือไปกว่าความเป็นจริงตามหลักตรรกะเหตุผล เพื่อว่าเหล่าตัวละครจะได้กลับกลายมาเป็นบริบทภายในเรื่องเล่าอ้างอิงบทบาทผู้กอบกู้อัตลักษณ์แก่กันและกันแทน โดยมุมมอง-เสียงเล่าของตัวเอกเจ้าของเรื่องนับได้ว่าเป็นปัจจัยสำคัญทำให้นวนิยายสามารถเปิดสู่ความเป็นไปได้หลากหลายทาง อีกทั้งเมื่อวิเคราะห์ถึง “วิกฤตอัตลักษณ์” ที่เหล่าตัวละครปัจเจกรู้สึกว่าตนเองประสบอยู่นั้น ก็ยังมีต้นเหตุมาจากมุมมองต่ออัตลักษณ์ของตัวละครที่มีความผิดเพี้ยนเสียเองเช่นกัน

บทที่ 5
วรรณกรรมแนวหลังสมัยใหม่กับสหบทการสื่อสาร “วิกฤตอัตลักษณ์” สู่สังคมไทย

ฮารูกิ มูราคามิ เป็นบุคคลอ้างอิงทางโลกวรรณกรรม ซึ่งผลงานวรรณกรรมของเขาสามารถถ่ายทอดเรื่องราวและความรู้สึกหวั่นวิตกต่อสภาวะความขัดแย้งไม่ลงรอยเชิงอัตลักษณ์ท่ามกลางสังคมหลังสมัยใหม่ของปัจเจกชนยุคปัจจุบันได้อย่างลุ่มลึก และยังความสะเทือนใจเขย่าความคิดและความรู้สึกของผู้อ่านได้อย่างเป็นสากล เมื่อมองย้อนกลับมาดูงานเขียนที่อ้างอิงอยู่กับแนวความคิดหลังสมัยใหม่นิยมจากกลุ่มนักเขียนไทยซึ่งมีความใกล้ชิดในแง่ของบริบทสังคมกับผู้อ่านชาวไทยมากยิ่งขึ้นนี้ ผู้วิจัยพบว่าการสื่อสารเรื่อง “วิกฤตอัตลักษณ์” เป็นแก่นความคิดหนึ่งในการสร้างสรรค์วรรณกรรมของไทยแนวหลังสมัยใหม่เช่นกัน โดยเฉพาะงานเขียนประเภทเรื่องสั้น ในบทที่ 5 นี้ ผู้วิจัยจึงจะศึกษาการสื่อสาร “วิกฤตอัตลักษณ์” ของนักเขียนเรื่องสั้นชาวไทยจำนวน 3 คน ได้แก่ อนุสรณ์ ติปยานนท์, ปราบดา หยุ่น และ ฟ้า พูลวรลักษณ์ ที่กล่าวได้ว่าเป็นกลุ่มนักเขียนแนวหลังสมัยใหม่และได้รับการยอมรับในแวดวงวรรณกรรม เคยมีรายชื่อเข้ารอบสุดท้ายรางวัลซีไรต์ เพื่อวิเคราะห์ลักษณะที่เป็นสหบทในการสื่อสารวิกฤตอัตลักษณ์กับนวนิยายของ ฮารูกิ มูราคามิ และมีการถ่ายทอดองค์ประกอบในการเล่าเรื่องคล้ายคลึงกัน ทั้งนี้เพื่อมุ่งแสวงหาจุดร่วมและความโดดเด่นแตกต่างในงานเขียนของนักเขียนสองสัญชาติ

1. สหบทการสื่อสาร “วิกฤตอัตลักษณ์” ระหว่างนวนิยายของ ฮารูกิ มูราคามิ กับเรื่องสั้นแนวหลังสมัยใหม่ของกลุ่มนักเขียนไทย

1.1 วิกฤตอัตลักษณ์ของปัจเจกผู้แสวงหาภาพสมบูรณ์

1.1.1 ตัวเอกชายในคราบปัญญาชน

เรื่องสั้นแนวหลังสมัยใหม่ของกลุ่มนักเขียนไทยนิยมผูกโครงเรื่องด้วยตัวเอกชายเป็นหลัก ซึ่งมีความใกล้เคียงกับตัวเอกชายในนวนิยายของ ฮารูกิ มูราคามิ เป็นอย่างมาก กล่าวคือ ตัวเอกชายของมูราคามิมักได้รับการเสนอว่ามีวิถีชีวิตประจำวันผูกติดอยู่กับบ้าน นิยมชมชอบการทำอาหารพิถีพิถันอย่างที่สุด อาชีพที่เขาจะประกอบก็หนีไม่พ้นงานด้านการเขียน สื่อสิ่งพิมพ์อันบ่งถึงความเป็นปัญญาชนของตัวละครเอง เมื่อดูตัวเอกชายที่ปรากฏในเรื่องสั้นของ อนุสรณ์

ติปยานนท์ ก็จะพบว่ามีความคล้ายคลึงกันเป็นอย่างมาก เขามักจะทำงานเป็นพ่อครัวในร้านอาหาร ไม่เช่นนั้นก็จะเป็นงานเขียนหนังสือ ซึ่งเป็นอาชีพที่ผู้เขียนอ้างอิงกับอาชีพจริงของตนเอง และชื่อของตัวเอกที่ปรากฏในเรื่องสั้นบางเรื่องก็คือชื่อ ต้น อนุสรณ์ (ผู้อ่านจึงอาจเชื่อมโยงภาพของตัวเอกในเรื่องสั้นเข้ากับภาพลักษณ์ของผู้เขียนได้) ด้านเรื่องสั้นของ ปราบดา หยุ่น มีการเสนอตัวเอกชายในรูปแบบข้างต้นเช่นกัน ทั้งยังปรากฏอาชีพของตัวเอกในสายงานด้านสื่อมวลชน และมีการกล่าวถึงตัวเอกชายซึ่งประกอบอาชีพทุจริต ผิดกฎหมาย ด้วยสำนึกคิดและค่านิยมในการดำรงชีวิตไม่แตกต่างไปจากกลุ่มตัวเอกที่เรียกตนเองว่าเป็น “ปัญญาชน” อีกด้วย โดยภาพลักษณ์อย่างหนึ่งของตัวเอกชาย คือการเป็นนักเดินทาง ตระเวนไปยังประเทศต่างๆ คล้ายกับพยายามจะแสวงหาบางสิ่งที่มีความหมายสำคัญยิ่งทางจิตใจ ความโหยหาอัตลักษณ์ของตัวเอกชายในนวนิยายของมูราคามิ และในเรื่องสั้นของ อนุสรณ์ ติปยานนท์ และ ปราบดา หยุ่น นี้ล้วนแสวงหาอัตลักษณ์ซึ่งเป็นชุดความหมายอธิบายตัวตนที่สมบูรณ์ของตนเอง ส่วนตัวเอกที่ปรากฏในเรื่องสั้นของ ฟ้า พูลวรลักษณ์ แม้จะอ้างอิงกับภาพลักษณ์ปัญญาชนเช่นกัน แต่กล่าวได้ว่าผู้เขียนเสนอในรูปแบบที่หลากหลายมากกว่า ทั้งในด้านของเพศ อายุ อาชีพ และไม่ได้ผูกตัวเอกเข้ากับเรื่องการเดินทางแสวงหา แต่ผูกเข้ากับการตระหนักรู้ถึงการผสานอัตลักษณ์คู่ตรงข้ามโดยอ้างอิงกับบริบทที่หดและขยายขอบเขตได้เป็นหลัก

1.1.2 ตัวเอกในฐานะปัจเจกผู้โดดเดี่ยว

ลักษณะร่วมหนึ่งที่ปรากฏในงานเขียนนวนิยายของมูราคามิและเรื่องสั้นของนักเขียนไทยเพื่อจะกล่าวถึงความรู้สึกแปลกแยกระหว่างตัวละครกับสังคม อันเป็นสาเหตุสำคัญต่อการที่ตัวละครจะตั้งคำถามต่ออัตลักษณ์ของตนเองว่า “ฉันคือใคร” และการดำรงอยู่นี้มีค่าความหมายอย่างไร ตัวเอกในงานเขียนจึงได้รับการขับเน้นให้เห็นด้านอารมณ์ที่อ่อนไหวออกมาผ่านความรู้สึกนึกคิด ซึ่งน้อยครั้งจึงจะปรากฏออกมาเป็นพฤติกรรมภายนอกอย่างสอดคล้องต้องกัน

ก. ตัวเอกผู้ประสบความขาดภายในครอบครัว

เรื่องสั้นของกลุ่มนักเขียนไทยมีการให้ข้อมูลภูมิหลังของตัวเอก เสนอภาพครอบครัวไว้อย่างชัดเจน เพื่อแสดงให้เห็นว่าตัวเอกผู้เผชิญวิกฤตทางอัตลักษณ์นี้โหยหาความสัมพันธ์กับบุคคลผู้ใกล้ชิด กับพ่อ กับแม่ กับภรรยา หรือกับสามี อย่างไร ความเหินห่างที่เข้ามาแทรกกลางอยู่ภายในบ้าน แยกให้เหล่าสมาชิกใช้ชีวิตต่างวิถีต่างเวลา น้อยครั้งจึงได้พบปะพูดคุยกันเพื่อแบ่งปัน

ปัญหาความขัดแย้งในใจแก่กันและกัน ภาพครอบครัวจึงกลายเป็นช่องว่างขนาดใหญ่ที่ไม่อาจถมเต็มด้วยความผูกพันได้เลย ดังนั้น อัตลักษณ์ของตัวเอกผู้เติบโตขึ้นมาในครอบครัวที่ปราศจากความอบอุ่น และความชิดใกล้ระหว่างสมาชิกเช่นนี้ จึงหันเหไปอ้างอิงอยู่กับภาคส่วนอื่นๆของสังคมแทน ไม่ว่าจะเป็นสถาบันสื่อสารมวลชน/สื่ออินเทอร์เนตที่พร้อมเสนอข้อมูลจำนวนมหาศาลสำหรับการประกอบสร้างอัตลักษณ์ หรือการกระหน่ำขายอัตลักษณ์ในรูปแบบสินค้าภายใต้กระแสบริโภคนิยม หรือสถาบันศาสนาที่เข้ามาควบคุมอัตลักษณ์ให้ดำรงอยู่ในร่องรอย ภายใต้ความเชื่อ อุดมการณ์ ค่านิยม รวมทั้งสถาบันสังคมที่มีบังคับใช้กฎหมายตัดสินความถูกผิดในการแสดงบทบาทของคนในสังคม

กล่าวได้ว่า ตัวเอกในเรื่องสั้นของนักเขียนไทยซึ่งเติบโตขึ้นมาพร้อมกับการประกอบสร้างอัตลักษณ์ภายใต้อิทธิพลภายนอกครอบครัวเช่นนี้ ย่อมประสบความขัดแย้งกันเองของข้อมูลที่ไม่เป็นไปในทิศทางเดียวกัน และก่อให้เกิดความสับสนต่อการนิยามอัตลักษณ์ตนเองด้วย หากตัวเอกเลือกอ้างอิงอัตลักษณ์ตามความเป็นกระแสของบริโภคนิยมที่เน้นเสนอขายความเป็นตัวของตัวเอง ขัดแย้งกับระบบการศึกษาที่เข้ามากำหนดวางแผนวิถีชีวิตของคนในสังคมตั้งแต่เด็กยันโตจนกระทั่งทำงานไว้เรียบร้อยหมดแล้ว ทางออกสำหรับการให้เวลาครุ่นคิดแสวงหาสิ่งที่ตนเองต้องการแท้จริงจึงไม่มี ทว่า บริโภคนิยมก็ยังอาศัยสื่อเข้ามาเผยแพร่ผลิตซ้ำสินค้าอัตลักษณ์อีกมากมาย เอื้อต่อการนำพาตัวเองของปัจเจกไปสู่อัตลักษณ์รูปแบบใดรูปแบบหนึ่ง ขณะเดียวกันการบริโภคสินค้าอัตลักษณ์นี้ยังอ้างอิงอยู่กับค่าของตัวเงิน ซึ่งศาสนาได้เข้ามาโจมตีว่าเป็นความไม่พอเพียงและเป็นการขาดไร้ความหมายด้านจิตใจเสียอีก แม้ว่าผู้บริโภคเพิ่งจะได้รับการเติมเต็มความสุขใจจากการมีอัตลักษณ์เป็นของตนเองก็ตาม

กระนั้นก็ดี ท่ามกลางความขัดแย้งเหล่านี้ตัวเอกในเรื่องสั้นของนักเขียนไทยกลับไม่สามารถจะนำไปปรึกษากับคนที่เขาปรารถนาจะผูกพันมากที่สุดในชีวิต หรือก็คือครอบครัวได้ ซึ่งแม้เรื่องสั้นจะให้ภาพของความบกพร่องในหน่วยสถาบันครอบครัว กระทบต่ออัตลักษณ์ของเหล่าตัวละครให้ต้องเผชิญสภาวะวิกฤต และกลายมาเป็นปัจเจกที่ไม่ภาคภูมิใจกับความเป็นปัจเจกของตนนัก แต่ก็ยังสื่อถึงทัศนคติของนักเขียนไทยที่ให้ความสำคัญกับสถาบันครอบครัวว่า ส่งผลต่อการประกอบสร้างอัตลักษณ์อันสมบูรณ์และเปี่ยมด้วยคุณค่าความหมายของคนในยุคสมัยนี้ได้ดีที่สุดด้วย อาศัยการหล่อหลอมอัตลักษณ์ของคนหนึ่งๆ ด้วยความเอาใจใส่จากครอบครัว จากสมาชิกภายในบ้าน แล้วจึงขยายออกไปสู่ระดับสังคมที่ใหญ่กว่า

ขณะที่ในนวนิยายของมูราคามิ ครอบครัวของตัวเอกชายกลายเป็นส่วนที่ไม่ได้รับการกล่าวถึงมากนัก หรือแทบไม่ปรากฏเลย แต่ผู้เขียนจะเบี่ยงเบนความสนใจไปยังครอบครัวของตัวละครหญิงคนรักของตัวเอกเสียมากกว่า ในรูปแบบที่ครอบครัวกลายเป็นสถาบันพื้นฐานซึ่งคอยปลูกฝังทัศนคติต่อโลกแวดล้อมที่สำคัญยิ่งในระหว่างการเติบโตจากเด็กสู่วัยผู้ใหญ่ของเหล่าตัวละคร พ่อแม่จึงกลายเป็นผู้มีอำนาจเต็มในบ้าน ส่งผลกระทบต่อลูกให้เติบโตขึ้นมาพร้อมกับอัตลักษณ์อันบกพร่องโดยตรง กล่าวได้ว่า ตัวละครของมูราคามินั้นมองว่าสถาบันครอบครัวคือสาเหตุสำคัญที่ควบคุมความเป็นไปทั้งหลายแหล่ที่จะเกิดขึ้นตามมาในชีวิตของพวกเขาและเธอ จึงต่างปรารถนาจะหลุดพ้นจากครอบครัว และตั้งตัวเป็นปฏิปักษ์ในสถานะของปัจเจก

ข. ความเหินห่างจากโลกภายในของสองตัวละครผู้เคยผูกพันชิดใกล้

นอกเหนือจากความเหินห่างระหว่างสมาชิกภายในครอบครัวแล้ว เรื่องสั้นของ ฟ้า พูลวรลักษณ์ ยังเสนอด้านที่ความห่างเหินระหว่างตัวละครผู้ผูกพันใกล้ชิดได้อุบัติขึ้นอย่างแปลกประหลาด อันเนื่องมาจากการตระหนักรู้ระหว่างโลกภายในกับโลกภายนอกของตัวละครที่ไม่สอดคล้องกันเป็นอย่างยิ่ง กล่าวคือ เมื่อส่วนใดส่วนหนึ่งเคลื่อนออกจากจุดเดิม องค์ประกอบทั้งหลายก็ย่อมต้องมีการจัดเรียงตัวใหม่หมด และยังกลายมาเป็นสาเหตุให้ตัวละครของเขาตัดสัมพันธ์กับตัวละครอื่นๆ ที่ครั้งหนึ่งเคยมีความชิดใกล้ลงด้วย ในเรื่องสั้น *ประโยคสุดท้าย* เล่าถึงความเหินห่างระหว่าง ครูรัตนา ผู้ฝึกสอนกีฬาให้กับ กังหัน เด็กชายที่เป็นอัจฉริยะทางกีฬา ครูรัตนาจึงทุ่มเทเอาใจใส่ให้กับการฝึกสอนเด็กชายกังหันเป็นพิเศษเกินกว่าเด็กคนอื่นๆ โดยเรื่องสั้นนี้เล่าผ่านมุมมองเสียงเล่าของครูรัตนา เมื่อเธอนึกถึงความปรารถนาดีที่เธอเคยมีต่อกังหัน แต่แล้วเพียงเพราะประโยคเดียวที่กังหันบอกว่า “ครูอย่าลำเอียงผมคนเดียวสิครับ” (ฟ้า พูลวรลักษณ์, 2553, *“ประโยคสุดท้าย”* ใน *7 เรื่องสั้นของฟ้า*: 49) ครูรัตนาจึงฉุกคิดได้ว่าแท้จริงแล้วเธอมองเห็นเด็กชายเป็นเสมือนตัวแทนของเธอเอง เด็กชายที่มีพรสวรรค์สามารถกระทำในสิ่งที่เธอไม่อาจทำด้วยตนเองได้ คล้ายดั่งกังหันเป็นตัวเธอในอุดมคติ เรื่องสั้นเรื่องนี้อาศัยเสียงเล่าของครูรัตนาเพื่อขยายความไปถึงโลกภายในของตัวละคร การวิพากษ์ตัวเองว่ากระทำการต่างๆด้วยเจตนาและความคิดใดแน่ ส่งผลสะเทือนต่อความภาคภูมิใจในอัตลักษณ์ของตัวละครเอง และยังกระเทือนต่อสายสัมพันธ์กับตัวละครผู้เคยใกล้ชิดอีกด้วย ทั้งนี้เพราะครูรัตนาเริ่มไม่แน่ใจเสียแล้วว่าเด็กชายกังหันที่เธอเคยมั่นใจว่ารู้จัก แท้จริงเป็นอย่างไร โดยเฉพาะเมื่อผู้เขียนโยกมุมมองเสียงเล่ามายังฝ่ายกังหันแทน ก็จะยิ่งเห็นได้ชัดว่าเขามีการตระหนักรู้ต่อตนเองด้วยมุมมองที่ไม่อาจเห็นอัตลักษณ์อันมีเอกภาพ ด้วยว่าบทบาทของเขานั้นครั้งหนึ่งเคยมีครูรัตนาเป็นผู้กำหนดให้ และ

เด็กชายเองก็ยังคงไม่อาจหยั่งรู้ถึงเป้าหมายที่ตนเองปรารถนา ในห้วงความคิดของสองตัวละครที่รวนไปทั้งระบบนี้ ทำให้นิยามความสัมพันธ์ของทั้งคู่ผิดแผกไปจากเดิม และไม่อาจหวนสู่รูปแบบเดิมได้อีก แม้ภาพภายนอกที่บุคคลแวดล้อมสองตัวละครนี้มองเห็นจะยังคงเป็นสายสัมพันธ์แบบครูและลูกศิษย์ก็ตามที ทั้งยังทิ้งบาดแผลบางอย่างเอาไว้ในการตระหนักรู้ต่ออัตลักษณ์ของตัวละครด้วย

หากดูความเหินห่างเช่นนี้จากนวนิยายของมูราคามิ จะสามารถเห็นได้อย่างเด่นชัดในเรื่อง *ราตรีมหัศจรรย์* ซึ่ง เท็ตซึยะ ทากาฮาชิ เล่าถึงความรู้สึกตอนที่เขากลายเป็นเด็กกำพร้าในชั่วระยะเวลาหนึ่ง เมื่อพ่อต้องมาติดคุกในขณะที่แม่ของเขาล้มป่วยจนถึงแก่ชีวิต เท็ตซึยะ ทากาฮาชิ จึงมักรู้สึกอยู่เสมอว่าเมื่อยามสนธยามาเยือนทุกค่ำคืน เขาก็ได้กลับกลายเป็นเด็กกำพร้าอีกครั้ง ในเรื่องสั้น *ปิ่นโต* ของ อนุสรณ์ ติปยานนท์ ก็เช่นกัน การสูญเสียพ่อของตัวเอก ได้ส่งผลกระทบต่อโลกภายในของเขาให้ไม่เหมือนเดิมอีกต่อไป แต่ความทรงจำกลับถูกเก็บรักษาเอาไว้ในรูปของปิ่นโต ราวกับว่าความรู้สึกสะเทือนใจต่อการสูญเสียของตัวละครเหล่านี้ ได้ดึงเอาคนนอกเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งในอัตลักษณ์ของตนเอง พวกเขาเหล่านี้จึงไม่ได้รู้สึกเสียใจแค่เพราะคนที่ผูกพันเหินห่างไป แต่เสียใจว่าบางสิ่งบางอย่างได้พลัดหายไปจาก “ภายใน” ตัวเอง

1.1.3 การเดินทางแสวงหาอัตลักษณ์

ก. การผูกตัวละครหญิงเข้ากับเป้าแสวงหา และ “รักแท้” ของตัวเอกในเรื่องสั้นของ อนุสรณ์ ติปยานนท์ และนวนิยายของมูราคามิ

เมื่อนวนิยายของมูราคามิเริ่มต้น ตัวเอกก็ล้วนแล้วแต่มีเหตุให้ต้องละทิ้งงานประจำชั่วคราวทั้งสิ้น เพื่อทุ่มเทเวลาให้กับการแสวงหาบางสิ่งซึ่งตัวเอกเชื่อว่าตนได้สูญเสียไป และสิ่งนั้นมีความสำคัญยิ่งแม้เขาจะไม่ล่วงรู้แน่ชัดว่ามันคือสิ่งใดก็ตาม คล้ายคลึงกับความผิดเพี้ยน ผิดรูป ผิดรอย ซึ่งกระตุ้นให้ตัวเอกในเรื่องสั้นของ อนุสรณ์ ติปยานนท์ ตระหนักถึงความสูญเสียหรือภาวะจวนเจียนจะสูญเสียบางสิ่งของตนเอง ทำให้เขาต้องออกเดินทางไปยังต่างท้องที่อันไม่คุ้นชิน โดยเป้าหมายการแสวงหาของตัวเอกจากทั้งสองผู้เขียนนี้ ต่างถูกโยงเข้าสู่ตัวละครเพศหญิงเช่นกัน สำหรับนวนิยายของมูราคามิได้พรรณนาถึงตัวละครหญิงผู้เป็นเป้าแสวงหา หรือก็คือ หญิงคนรักว่าเธอเป็นอีกครึ่งหนึ่งซึ่งดำรงร่วมอยู่ในชีวิตของตัวเอก การที่เขาประสบความล้มเหลวที่จะอยู่ร่วมกันกับเธอในตอนจบของนวนิยาย จึงส่งผลสะเทือนถึงอัตลักษณ์ของตัวเอกให้กลายเป็น

ชิ้นส่วนที่ไม่อาจจะสมบูรณ์ได้ตลอดกาลด้วย ขณะที่ตัวเอกในเรื่องสั้นของ อนุสรณ์ ติปยานนท์ ผูกตัวละครหญิงในรูปแบบเดียวกัน ทว่า เขาจงใจขับเน้นถึง “รักแท้” ที่ตัวเอกมีต่อตัวละครหญิงโดดเด่นมากกว่า ทั้งยังเสนออีกด้วยว่าแม้หญิงคนรักนั้นอาจจะล่วงลับไปจากโลกเสียแล้ว แต่รักแท้จะยังคงหลงเหลืออยู่ที่ใดสักแห่งบนโลก ดังเช่นในความทรงจำของตัวเอกเมื่อเขาดำรงชีวิตอยู่สืบไปนั่นเอง จึงอาจสรุปได้ว่า ถึงแม้หญิงคนรักจะไม่มีชีวิตอยู่อีกแล้ว แต่ “รักแท้” จะยังคงดำรงอยู่ในความทรงจำของตัวเอก สังกัดเป็นอัตลักษณ์ของเขาได้

ตัวละครของ อนุสรณ์ ติปยานนท์ มีแนวโน้มที่จะเปิดเผยความรู้สึกกระจ่างชัดมากกว่าภาพหดหู่ซึมเซาจนก่อให้เกิดอารมณ์หงุดหงิดงุ่นง่านซึ่งครอบคลุมชีวิตตัวเอกในนวนิยายของมูราคามิไว้นั้น เมื่ออ่านเทียบกับตัวเอกในเรื่องสั้นของ อนุสรณ์ ติปยานนท์ ซึ่งตกอยู่ในสภาวะวิกฤตเชิงอัตลักษณ์อันมีที่มาจากความคิดว่า ตนเองเป็นส่วนขาด มีบางสิ่งสำคัญยิ่งได้สูญหายไปจากตัวเอง และสร้างความรู้สึกเสมือนว่าชีวิตนับแต่นี้ต่อไปล้วนไร้ความหมาย เลยไกลไปถึงความคิดที่ว่าชีวิตที่ผ่านมาก็อาจไร้ความหมายอยู่ตั้งแต่แรกแล้ว ผู้อ่านจะสังเกตเห็นจุดต่างเล็กๆ ที่ส่งผลต่อบรรยากาศโดยรวมในเรื่องของสองผู้เขียนขนานใหญ่ได้ กล่าวคือ ตัวเอกของมูราคามินิยมใช้ท่าทีประชดประชันตัวเอง ชอบหันเหความรู้สึกตัวเองไปในทางอื่น เฉไฉ เปลี่ยนเรื่อง ทำให้ปัญหาตกอยู่ในความคลุมเครือ แม้ตัวละครจะพยายามขับความคิดผิดเพี้ยนของตนให้โดดเด่นขึ้นมาแทนที่ แต่กลับยิ่งเป็นการตอกย้ำว่าความสลดหดหู่ภายในใจนั้นไม่อาจสรรหาคำใดเหมาะสมพร่ำพรรณนาออกมาได้อีกแล้ว ในทางตรงกันข้าม ตัวเอกของ อนุสรณ์ ติปยานนท์ พยายามเปิดใจแถลงไขความรู้สึกโหยหาสิ่งสำคัญต่อหน้าผู้อ่านมากกว่า ประกอบกับโครงเรื่องที่ อนุสรณ์ ติปยานนท์ ผูกให้ตัวเอกของเขาดำเนินไปนั้น แม้จะมีการกระโดดข้ามสลับที่ทางไปบ้างแต่ก็มีลักษณะรวมศูนย์ ตัวเอกของเขามักจะเดินทางอ้อมโลกเพื่อไปสู่จุดหมายปลายทางที่มีบทสรุปนอนรออยู่ เพื่อมอบความอบอุ่นปลอบประโลมแก่อัตลักษณ์ได้คลายจากวิกฤตในที่สุด จนกระทั่งหน่วยองค์ประกอบที่คล้ายคลึงกันมากในเรื่องเล่าของสองผู้เขียน สามารถสื่อแนวคิดต่ออัตลักษณ์ที่แตกต่างกันไปคนละทางได้อย่างเด็ดขาด คือการที่ตัวละครของ อนุสรณ์ ติปยานนท์ นั้นสามารถค้นพบบทสรุปของอัตลักษณ์ได้ในที่สุด ต่างจากตัวละครของมูราคามิที่ไม่อาจหาข้อสรุปยุติแก่อัตลักษณ์ได้เลย

ข. ตัวเอกนักเดินทางแสวงหาอัตลักษณ์ในเรื่องสั้นของ ปราบดา หยุ่น

เรื่องสั้นจำนวนหลายเรื่องของ ปราบดา หยุ่น นิยมเสนอตัวเอกเพศชายซึ่งอยู่ในช่วงวัยรุ่นผู้ยึดมั่นในอุดมการณ์ปัจเจกชนนิยมไว้อย่างเหนียวแน่น ท่ามกลางบริบททางสังคมที่ถูกครอบงำโดยหลากหลายวัฒนธรรมของโลกาภิวัตน์ เขาจึงปรารถนาจะค้นหาคำตอบให้แก่ความหมายในการดำรงชีวิตของตนเอง เรื่องสั้น *เงียบๆบนดาวดึกดำบรรพ์* ได้เสนอการแสวงหาตัวตนเช่นนี้เอาไว้ในรูปแบบของการออกเดินทางไปยังฟิลิปปินส์ของ จอห์น วัยรุ่นเชื้อสายไทยที่ไปเติบโตอยู่ในอเมริกาตั้งแต่ยังเล็ก อีกทั้งยังพูดได้ถึงสามภาษา ถึงแม้ภาษาไทยที่เขาพูดได้ดีที่สุดเขาจะแทบไม่เคยได้ใช้พูด และจำต้องพูดภาษาตากาล็อกแบบกระท่อนกระแท่นกับญาติอยู่เสมอก็ตาม ด้วยความคิดที่ว่าการเดินทางไปยังฟิลิปปินส์ ดินแดนที่เขาเชื่อว่ามี “ความเถื่อน” บางอย่างดำรงอยู่นี้เขาจะได้เติบโตเป็นผู้ใหญ่ มีอัตลักษณ์ที่สมบูรณ์เต็มขั้นได้ก่อนกลับมาศึกษาต่อในมหาวิทยาลัย ทว่า แม้จอห์นจะพยายามทำทุกสิ่งทุกอย่างที่เขาไม่เคยทำมาก่อนในชีวิต เพื่อวัตถุประสงค์บางอย่างที่เขาเชื่อมั่นโดยปราศจากเหตุผลรองรับ ตลอดระยะเวลาการเดินทางอันยาวนานก็ไม่ได้ทำให้เขาสามารถค้นพบอัตลักษณ์ที่สมบูรณ์ของตนเองได้แต่อย่างใด การออกเดินทางเพื่อไปทำสิ่งที่โดยปกติแล้วจอห์นไม่เคยทำ จึงไม่อาจจะสื่อความหมายไปถึงโอกาสที่เขาพบว่าตัวตนที่ไม่เคยเป็นของเขามาก่อนนั้น จะกลายเป็นตัวตนแท้จริงที่จอห์นพยายามค้นหาอยู่ไปเสียได้

เช่นเดียวกับในเรื่องสั้น *ไม่มีทาง! เดี๋ยวนี้! ตลอดไป! คำสอนในสายหมอกของซุนริว ซูซุกิ* ซึ่งผู้เขียนได้อาศัยการสนทนาระหว่างตัวเอกผู้พยายามจะออกไปแสวงหาตัวตนที่เป็นปริศนาลึกลับของตนเอง ยังดินแดนแสนไกลที่เขาไม่เคยย่างกรายไปมาก่อน กับเสียงปริศนาที่เขาหลงนึกไปว่าเป็นเสียงของอาจารย์ซุนริว ซูซุกิ ผู้ลาลับจากโลกไปตั้งแต่ปี 1971 แล้ว มาเป็นการวิพากษ์อุดมการณ์ของนักเดินทางแสวงหา หรือก็คือตัวเอกในเรื่องสั้นของเขา ว่าเป็นแต่เพียงอาการเพ้อเจ้อ คิดเพี้ยนไปเองเท่านั้นว่าจะสามารถช่วยสะสางปัญหาเรื่องอัตลักษณ์ได้

“จะไปไหนหรือ”
“ไม่รู้สิครับ”
“งั้นจะไปทำไม”

> "ผม...รู้สึกไม่มีความสุขกับระบบของสังคม โดยเฉพาะระบบที่ทุกคนดูเหมือนจะบูชาเงินและความสำเร็จทางหน้าที่การงานกันเหลือเกิน สิ่งที่คนให้ความสำคัญ ผมไม่เห็นความสำคัญเลย"
>
> (ปราบดา หยุ่น, 2547, *กระทบไหล่เขา*: 266)

ในระหว่างการตั้งคำถามของเสียงปริศนาทั้งหลายแหล่นั้น ปราบดา หยุ่น ได้หยอดอารมณ์ขันประชดประชันความเพี้ยนของตัวเอกของเขา ด้วยการให้ตัวเอกตอบแต่เพียง "ไม่รู้" ไม่ว่าจะเป็น "ไม่รู้จะทำอย่างไรกับชีวิต" "ไม่รู้ว่าตัวเองอยากทำอะไร" เมื่อจนแต้มก็อ้างแต่เพียงสภาพความเลวร้ายน่าเบื่อหน่ายของสังคมเรื่องนู้นเรื่องนี้ที่เขาไม่ชอบใจขึ้นมาแทน ดูเหมือนว่าสังคมจะไม่มีอะไรดีเลยในสายตาตัวเอก แม้เขาระบุชี้ชัดลงไปไม่ได้ก็ตามที แต่กระนั้นตัวเอกก็ยังเชื่อว่าเขาจำเป็นจะต้องออกเดินทางไปที่ไหนสักแห่ง ซึ่งผู้เขียนได้ตบหัวตัวเอกด้วยความเอ็นดูปนหมั่นไส้จากการมอบคำตอบกระแทกเข้ากลางใจตัวเอก "แทนที่จะไป...เธอกลับมาก่อนไม่ดีหรือ" (ปราบดา หยุ่น, 2547, *กระทบไหล่เขา*: 266) ชนิดที่ทำให้ผู้อ่านสามารถอมยิ้มไปกับความคิดไร้สาระของตัวเอกได้ อันเป็นลีลาการเขียนเฉพาะตัวของ ปราบดา หยุ่น ที่สื่อสารวิกฤตอัตลักษณ์ในแง่มุมที่แฝงอารมณ์ขันเอาไว้ในที

1.1.4 การหลบหนีจากสภาวะวิกฤตเชิงอัตลักษณ์

ก. ตัวละครผู้ประสบภัยวิกฤตอัตลักษณ์

ในเรื่องสั้นขนาดยาว *นอนใต้ละอองหนาว* ของ ปราบดา หยุ่น ผู้เขียนได้จำลองสภาพสังคมซึ่งคนในสังคม หรือก็คือตัวละครต่างๆที่มาปรากฏในเรื่อง ให้กลายเป็นผู้ประสบสภาวะวิกฤตเชิงอัตลักษณ์กันอย่างพร้อมหน้าพร้อมตา คล้ายดั่งโรคติดต่อชนิดหนึ่งที่ลุกลามแพร่ขยายได้อย่างรวดเร็วไปเสียแล้ว ดังที่เขาพรรณนาถึงตัวละคร บ๊อบบี้ ผ่านคำบอกเล่าของเจมส์ เสียงของอีกตัวละครหนึ่งผู้ลอบสังเกตการณ์การเปลี่ยนแปลงของคนในสังคมยุคโลกาภิวัตน์ เพื่อทำการเขียนหนังสือเรื่อง "ชีวิตใหม่" และคล้ายเป็นร่างทรงของ ปราบดา หยุ่น ผู้เขียนอีกชั้นหนึ่งนั่นเอง เจมส์ได้เล่าถึงบ๊อบบี้ว่า เขาเป็นร็อคเกอร์หนุ่มที่ดูภายนอกก็เหมือนว่าจะปกติธรรมดา แม้แต่ผลตรวจทางการแพทย์ก็ยืนยันว่าเขาไม่มีอาการผิดปกติทางกายภาพและชีวภาพแต่อย่างใด หรือถึงต่อให้พาบ๊อบบี้ไปพบจิตแพทย์ ก็ไม่อาจจะระบุสาเหตุของความผิดเพี้ยนบางประการที่เขาครอบครองอยู่ได้เช่นกัน

> หนุ่มบ๊อบไม่พอใจ ไปหาจิตแพทย์แทน คราวนี้ยิ่งงงไปกันใหญ่ จิตแพทย์รายงานว่าร็อคเกอร์ของเราน่าจะมีอาการใกล้เคียงกับสกิโซฟรีเนีย เพ้อคิดว่ามีคนอื่นอยู่ข้างๆ หรืออยู่ในตัวเอง แต่คุยไปคุยมาก็ไม่ใช่เสียทีเดียว หลังจากนั้นไม่นาน จิตแพทย์บอกว่าน่าจะเป็นอาการทางจิตที่มีผลข้างเคียงมาจากโรคทางกายภาพมากกว่า จึงส่งไปตรวจร่างกายอีกครั้ง
>
> ซึ่งก็เหมือนเดิม คือปกติแต่ไม่ปกติ แกเข้าใจมั้ย เหมือนแกกับข้านั่นแหละ ภายนอกดูธรรมดา ข้างในแม่งประสาทแดก
>
> (ปราบดา หยุ่น, 2547, *นอนใต้ละอองหนาว*: 50-51)

ในเรื่องสั้น *ผู้เฝ้าสวนสตรอว์เบอร์รี่ บางที-ตลอดไป (ผมไม่เชื่อใน จอห์น เลนนอน)* ผู้เขียนได้ทำการวิพากษ์อัตลักษณ์ในสภาวะวิกฤตโดยตรงว่า วิกฤตดังกล่าวระบุถึงความขัดแย้งซึ่งเกิดขึ้นในอัตลักษณ์ของคนคนหนึ่ง หรือที่ในเรื่องนี้นำเอา จอห์น เลนนอน มาเป็นกรณีศึกษา โดยหลักฐานที่บ่งชี้ถึงความขัดแย้งเชิงอัตลักษณ์ดังกล่าวปรากฏอยู่ในเนื้อหาของเพลงที่เขาแต่ง ดังเช่น เพลง God ที่มีเนื้อหาว่า “ความฝันสิ้นสุดแล้ว จะให้ฉันพูดว่าอย่างไร ความฝันจบสิ้นแล้ว” และอีกหนึ่งปีถัดมาเขาก็กลับแต่งเพลง Imagine ที่มีเนื้อหาว่า “เธออาจจะบอกว่าฉันเป็นนักฝัน แต่ไม่ได้มีเพียงฉันคนเดียว ฉันหวังว่าสักวันเธอจะมาร่วมฝันกับเรา แล้วโลกจะเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน” (ปราบดา หยุ่น, 2547, *กระทบไหล่เขา*: 37) เสียอย่างนั้น

ข. การแปลงโฉมอัตลักษณ์ในเรื่องสั้นของ ปราบดา หยุ่น และนวนิยายของมูราคามิ

จากสภาวะวิกฤตที่อัตลักษณ์มีการเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา ไม่อาจประกอบสร้างให้แล้วเสร็จสมบูรณ์ได้นี้ ได้รับการเสนอในนวนิยายของมูราคามิในรูปแบบที่ตัวละครของเขาสามารถกลายเป็นอีกตัวตนหนึ่ง เป็นอีกตัวละครหนึ่งได้ เพื่อปรับเปลี่ยนนิยามอัตลักษณ์ของตนเองเสียใหม่ ซึ่งพบในเรื่องสั้นของ ปราบดา หยุ่น เรื่อง *นอนใต้ละอองหนาว* เช่นกัน ทั้งจำเพาะว่าการแปลงโฉมอัตลักษณ์เหล่านี้ล้วนสะท้อนแง่มุมที่เหล่าตัวละครไม่อาจยอมรับความบกพร่อง อัปลักษณ์ในตัวตนจริงแท้ของตนเองได้ จึงต้องการกลายเป็นคนอื่น ซึ่งอาจจะเป็นตัวตนที่มีความเข้มข้นเท่าเทียมกันได้

ตัวละครผู้ประสบความบกพร่องเชิงอัตลักษณ์ ซึ่งปรารถนาจะหลบหนีหายไปจากตัวตนของตัวเอง เพื่อให้หลุดพ้นจากความอัปลักษณ์ได้นั้น ปรากฏในเรื่องสั้น *นอนใต้ละอองหนาว* โดยนำเอาสัญญะของ “การร่วมเพศ” มาเป็นเส้นแบ่งแยกตัวตนเก่าออกจากตัวตนใหม่เหมือนดังนวนิยายของมูราคามิอีกด้วย แต่ใช้ในความหมายที่ต่างออกไป กล่าวคือ การร่วมเพศกับคนแปลกหน้านี้หากมองด้วยบริบทค่านิยมของสังคมไทยยังไม่อาจเป็นที่ยอมรับได้ ตัวละครหญิง ปาณณา นางแบบสาวที่ออกเดินทางไปต่างเมืองต่างประเทศ และมีเพศสัมพันธ์กับชายแปลกหน้าที่เธอไม่รู้จัก จึงต้องเผชิญกับความคิดและความรู้สึกที่ขัดแย้งอยู่ภายในจิตใจตลอดเวลา ด้านหนึ่งปาณณารู้สึกว่าสิ่งที่เธอกำลังทำอยู่นี้ไม่ใช่ตัวตนแท้จริงของเธอเลย ด้วยว่ามันยิ่งทำให้เธอกลายเป็นตัวตนที่เลวทรามในสายตาของสังคมไทยมากขึ้นไปอีก แต่อีกด้านเธอก็ปรารถนาในการผูกสัมพันธ์ทางร่างกาย สัมพันธ์ที่จับต้องได้ ในเมื่อการยึดเหนี่ยวกับคนอื่นๆทางจิตใจไม่อาจเป็นไปได้อย่างจีรังยั่งยืนในสภาพสังคมยุคสมัยนี้อีกแล้ว ไม่เพียงเท่านั้น เรื่องสั้นเรื่องนี้ยังวิพากษ์ถึง ศาสนา ที่ไม่อาจรอดพ้นจากการยั่วยวนของความสัมพันธ์ที่เป็นรูปธรรมจับต้องได้จริงเสียยิ่งกว่าความเชื่อ/คำสอนศีลธรรม ผ่านการร่วมเพศระหว่างปาณณากับพระหนุ่มกลางป่า ซึ่งเป็นฉากสัญญะของ “จิต” ที่มีพลังรุนแรงอีกด้วย

โดยภายหลังการร่วมเพศ ตัวตนของปาณณาจึงราวกับได้ตายจากไปแล้ว สิ่งที่หลงเหลืออยู่มีเพียงร่างกายของเธอที่กลายสภาพราวกับเป็นต้นไม้แห้งผาก ผู้เขียนถึงกับพรรณนาไว้ว่า

> “ปุ่มปูดบนมือของปาณนาบัดนี้โตพองและยืดออกเป็นแท่งยาวเหมือนเนื้องอกเล็กๆ นับร้อยจุด ผิวแขนและขาของเธอแตกแห้งเหมือนรอยร้าวบนคอนกรีต”
>
> (ปราบดา หยุ่น, 2547, *นอนใต้ละอองหนาว*: 104)

และเธอก็วิ่งหนีหายเข้าไปในป่าลึกทั้งสภาพร่างกายเปลือยเปล่าเช่นนั้น ไม่มีใครเคยได้พบเห็นปาณณาอีกเลย ราวกับว่าชีวิตใหม่ที่เธอหลุดพ้นไปสู่ ทำให้ตัวตน ปาณณา หายสาบสูญไปจากโลกได้จริง ทั้งนี้ เหตุที่ร่างกายของปาณณากลับกลายเป็นสัณฐานคล้ายเปลือกของต้นไม้ก็เนื่องจากว่าเรื่องสั้นได้เสนอ “ต้นไม้” ไว้ก่อนหน้านี้ คือรูปสัญญะของสิ่งที่ไม่อาจเลือกจุดหมายใดให้กับชีวิตตนเองได้ ตั้งแต่เกิดมาก็ฝังรากอยู่กับที่ หากจะโดนมนุษย์ตัดทำลายไปก็ห้ามไม่ได้ แต่ปาณณากลับถอนรากของเธอเสียแล้ว และสูญหายเข้าสู่ป่าไป เป็นต้นไม้ที่หลุดพ้นจากตัวตนเก่า นั่นคือความหมายของ “ชีวิตใหม่” ของเธอ

1.2 วิกฤตอัตลักษณ์จากการไม่อาจจำแนกตามเกณฑ์ด้านชาติพันธุ์

ความเป็นชาติพันธุ์นั้นมีรูปแบบการนิยามที่ไม่มีเสถียรภาพอยู่แต่แรก บางชาติพันธุ์อาจนิยามตนเองจากการสืบเชื้อสายจากบรรพบุรุษ บ้างอาจนิยามจากการมีภาษา วัฒนธรรมประเพณีร่วมกัน บ้างอาจนิยามจากประวัติศาสตร์การลงหลักปักฐานยังดินแดนแห่งใดแห่งหนึ่ง ดังเช่นชาติพันธุ์ ไทย และญี่ปุ่น ซึ่งให้ค่าความสำคัญกับเหตุการณ์ในทางประวัติศาสตร์ ภาษา แบ่งแยกด้วยอาณาเขตของพื้นที่รัฐชาติเป็นหลัก แต่ความแตกต่างระหว่างชาติพันธุ์ญี่ปุ่นกับไทยก็มีปรากฏเช่นกัน กล่าวคือ ในแง่ของวัฒนธรรมซึ่งรับสืบทอดมาเป็นวัฒนธรรมของชาติ จะพบว่าวัฒนธรรมดั้งเดิมของญี่ปุ่นนั้นได้รับการรักษาเป็นมรดกตกทอดไว้อย่างเหนียวแน่น ขณะที่วัฒนธรรมของชาติพันธุ์ไทยเป็นวัฒนธรรมที่ผสมผสานจากวัฒนธรรมหลากหลายเชื้อชาติ อันสะท้อนถึงการเป็นประเทศเปิดของชาติพันธุ์ไทยมาแต่โบราณ ความขัดแย้งต่อนิยามความเป็นชาติพันธุ์ รวมถึงความขัดแย้งอันเกิดจากความเป็นชาติพันธุ์นี้เองได้กลายเป็นปัจจัยหนึ่งซึ่งนำไปสู่การสื่อสารวิกฤตอัตลักษณ์ในงานวรรณกรรม

1.2.1 นวนิยายของ ฮารูกิ มูราคามิ กับการก้าวข้ามพรมแดนชาติพันธุ์

ในนวนิยายของมูราคามิ ผู้อ่านจะพบว่าตัวละครของเขาไม่สนใจความขัดแย้งด้านชาติพันธุ์เลย กล่าวคือ ภาพรวมของเหล่าตัวละครล้วนแล้วแต่เป็นคนญี่ปุ่น ไม่ได้มีเชื้อสายหรือสัญชาติอื่นมาปะปน ทั้งยังอาศัยตั้งถิ่นฐานอยู่ในประเทศญี่ปุ่น แต่ความขัดแย้งเดียวที่แทรกตัวเข้ามาเป็นวิถีชีวิตประจำวันของคนที่คงความเป็นชาติพันธุ์ญี่ปุ่นแท้นี้ก็คือ วัฒนธรรมแบบอเมริกัน – ตะวันตก อันเป็นผลพลอยจากยุคพัฒนาประเทศญี่ปุ่นสู่อุตสาหกรรมใหม่หลังสงครามโลก ความเจริญก้าวหน้ากับลัทธิบริโภคนิยมได้ครอบงำรสนิยมของคนญี่ปุ่น และกลายมาเป็นวิถีชีวิตประจำวันของเหล่าตัวละครในนวนิยายของมูราคามิด้วย กระนั้นก็ดี นวนิยายของมูราคามิยังแสดงให้เห็นถึงค่านิยมและความเชื่อจากวัฒนธรรมดั้งเดิมของญี่ปุ่นให้เห็นอยู่บ้าง โดยเสนอเป็นส่วนที่เหนือจริง (surrealism) อาทิ มิสซาเอกิ ในฐานะวิญญาณที่ยังมีชีวิตอยู่, การใช้ศิลาเบิกทวารเป็นสัญญะของการปิดขังและปิดกั้นชีวิต, สัญญะ “บ่อน้ำ ฯลฯ ทั้งหมดนี้ล้วนแล้วแต่เกี่ยวข้องกับเรื่องทางจิต หรือก็คืออัตลักษณ์ทั้งสิ้น ถึงแม้ว่าเหล่าตัวละครจะยอมรับบริโภคนิยมเป็นวิถีชีวิตอันน่าอภิรมย์ แต่ที่สุดแล้วเรื่อง “จิต” ก็ยังเป็นสิ่งที่ตัวละครยึดโยงตนเองเข้ากับชาติพันธุ์ญี่ปุ่นอยู่นั่นเอง อย่างไรก็ดี ผู้เขียนได้มองวัฒนธรรมสองสายนี้ด้วยสายตาปรองดอง คือนำมาผสมผสานกันในนวนิยาย และมีความพยายามที่จะเชื่อมโยงเข้าด้วยกันผ่านการที่ตัวละครสามารถเอาจิต หรือ

ความรู้สึกของตนเอง ไปผูกติดกับวัตถุได้เช่นเดียวกัน อาทิ การผูกจิตเข้ากับตู้พินบอล ในเรื่อง *พินบอล,1973* หรือ การผูกจิตเข้ากับเครื่องดนตรี – เสียงดนตรี ในนวนิยายเรื่อง *แดนฝันปลายขอบฟ้า* และ *คาฟกา วิฬาร นาคาตะ* ฯลฯ

นอกจากนี้ยังพบว่าความเป็นชาติพันธุ์ในได้ส่งผลต่อเรื่องอัตลักษณ์คือ การที่เรื่องราวของชาติพันธุ์เองแสดงสถานะเป็น “ราก” ของอัตลักษณ์ จากนวนิยายของมูราคามิ ผู้อ่านจะพบเห็นว่าตัวเอกของเขาเมื่อทำการเดินทางไปยังสถานที่แปลกใหม่ สิ่งแรกที่เขาจะเรียนรู้ก็คือการศึกษาประวัติศาสตร์ของสถานที่แห่งนั้น แม้จะมีลักษณะพิเศษคือการที่ท่าทีของผู้เขียนได้พยายามสื่อผ่านความรู้สึกของตัวเอกผู้เล่าเรื่องว่า ประวัติศาสตร์ของสถานที่รวมถึงของบุคคลที่ถูกบันทึกล้วนแล้วแต่เชื่อถือไม่ได้ อีกทั้งยังเป็นประวัติศาสตร์ที่จงใจแสดงให้เห็นด้านที่บกพร่อง สื่อด้านที่อ่อนแอและโง่เขลาของคนที่อยู่ร่วมในประวัติศาสตร์ช่วงนั้นๆให้ปรากฏ ทั้งนี้ นวนิยายของมูราคามิจึงแฝงทัศนคติต่อชาติพันธุ์ญี่ปุ่นไม่ต่างจากวรรณกรรมของนักเขียนร่วมชาติเช่นกัน คือมองว่าประเทศญี่ปุ่นเคยผ่านประสบการณ์อันผิดพลาด เป็นข้อบกพร่องของชาติพันธุ์มาก่อนในยุคสงครามและหลังสงคราม

ในนวนิยายเรื่อง *บันทึกนกไขลาน* มีการกล่าวถึงภาวะสงครามซึ่งตัวละคร - ชายชาวญี่ปุ่นถูกส่งเข้าสู่สนามรบ เขาได้ตั้งคำถามต่อภาระหน้าที่อันใหญ่หลวงในฐานะที่เป็นคนญี่ปุ่นว่าเหตุใดจึงต้องกระทำการสงครามเพื่อจะก้าวเข้าสู่ความตายที่หนีไม่พ้นเช่นนี้ หากเป็นการสละชีวิตตนเองเพื่อคนในชาติญี่ปุ่น เพื่อพี่น้องร่วมชาติ เพื่อองค์จักรพรรดิ์ ก็ยังพอจะทำใจได้ด้วยเป็นความตายที่สามารถภาคภูมิใจ แต่รัฐชาติญี่ปุ่นกลับส่งเขาไปตายเพื่อแผ่นดินรกร้างว่างเปล่าที่ใหญ่โตกว้างขวางเกินกว่ากองกำลังของญี่ปุ่นจะยึดครองไว้ได้ ทั้งยังเป็นที่ดินไร้ประโยชน์ ทำไมเขาจึงต้องยอมสละชีวิตตนเพื่อสิ่งนี้ด้วย จึงเห็นได้ว่าในทีแรกนั้นตัวละครของมูราคามิอ้างอิงอัตลักษณ์ของตนเข้ากับความเป็นชาติพันธุ์ญี่ปุ่น และมีบริบทรองรับคือ รัฐชาติ ซึ่งเขาเป็นสมาชิกในรัฐชาติญี่ปุ่นอยู่ แต่แล้วเมื่อตัวละครมองเห็นความตายแบบไร้ค่า เปล่าประโยชน์ ไร้มนุษยธรรม ในช่วงตอนที่ *บันทึกนกไขลาน* กล่าวถึงการที่เหล่าทหารญี่ปุ่นได้รับคำสั่งให้สังหารสัตว์ใหญ่ด้วยเหตุผลว่าไม่มีอาหารสำหรับเลี้ยงพวกมันอีกต่อไปแล้ว และหากปล่อยทิ้งไว้สัตว์พวกนี้ก็จะอาละวาดก่ออันตรายได้ นวนิยายพยายามแสดงถึงความหวั่นกลัวของทหารที่จะทำการลั่นไกเสียยิ่งกว่าสัตว์ใหญ่ที่กำลังจะต้องถูกยิงเสียอีก เช่นเดียวกันกับช่วงตอนที่ทหารกลุ่มเดียวกันนี้ได้รับคำสั่งให้ปลิดชีวิตนักโทษชาวจีนที่หลบหนีออกจากค่ายกักกัน ทหารญี่ปุ่นจำเป็นจะต้องสังหารนักโทษคนจีนด้วย

วิธีการแทงด้วยดาบปลายปืนเท่านั้น เพราะกระสุนกลายเป็นสิ่งหายากในยามสงครามไปแล้ว พวกเขาต่างเรียนรู้วิธีการปลิดชีวิตศัตรูด้วยการใช้ดาบปลายปืนมาอย่างช่ำชองแต่ก็ทดลองทำกับเพียงหุ่นฟาง ทว่า เมื่อได้เผชิญหน้ากับมนุษย์ที่มีเลือดเนื้อจริงมันกลับเป็นเรื่องยากและทรมานสุดแสน การแทงเข้าช่องอกแล้วบิดคว้านก่อนจะดึงออกไม่ได้ก่อให้เกิดผลเป็นความตายของนักโทษจีนในทันที หากเป็นความตายอย่างเชื่องช้า ต้องกระทำซ้ำหลายหน ด้วยจิตสำนึกเชิงศีลธรรมที่มนุษย์พึงมีทำให้อัตลักษณ์ของเหล่าทหารญี่ปุ่นเคลื่อนย้ายไปอ้างอิงบนบริบทของมนุษยชาติในมวลรวมชั่วขณะ ที่สุดแล้วเขาไม่ปรารถนากระทำการตามคำสั่งของผู้บังคับบัญชา/รัฐชาติ ที่ขาดไร้จิตวิญญาณความเป็นมนุษย์อีกต่อไป ทั้งการที่มูราคามิกล่าวถึงอนาคตที่จะเกิดภายหลังเหตุการณ์นี้ก็ยังจงใจแสดงชัดเจน ภายภาคหน้าทหารญี่ปุ่นทั้งกองล้วนแล้วแต่ได้รับความตายในหลากหลายวิธีทางที่ล้วนบัดซบและขาดแคลนน้ำใจความเป็นมนุษย์ไม่ต่างกันอยู่ดี ซึ่งเป็นผลตอบแทนซึ่งบริบทรัฐชาติมอบให้แก่พวกเขา ตรงข้ามกันกับในนวนิยายเรื่อง *คาฟกา วิฬาร นาคาตะ* ตัวละครสองตัวที่เป็นทหารได้เพิกเฉยต่อบริบทรัฐชาติและหลบหนีเข้าไปอยู่ในป่า ดินแดนพิเศษที่อัตลักษณ์ของเขาไม่จำเป็นต้องผูกติดกับความเป็นชาติพันธุ์อีกต่อไป พวกเขากลับมีชีวิตอยู่อย่างยืนยาว หลุดพ้นจากบริบทกาลเวลาและยุคสมัยด้วย ทว่า บริบทพื้นที่ที่ตัวละครอ้างอิงอยู่ในขณะนั้นก็ไม่ใช่พื้นที่ของมนุษยชาติในมวลรวม หากเป็นพื้นที่ของตัวเขาในฐานะปัจเจก อยู่เพียงลำพังปราศจากการรับรู้ของสังคม อยู่ในป่า สถานที่ซึ่งเป็นสัญญะหนึ่งของจิตเท่านั้น

1.2.2 เรื่องสั้นของ อนุสรณ์ ติปยานนท์ กับการเชิดชูความเป็นเอเชีย

ก. อัตลักษณ์ที่มี “ราก” ของคนเอเชีย

เรื่องสั้นจำนวนหลายเรื่องของ อนุสรณ์ ติปยานนท์ เดินเรื่องด้วยตัวละครที่แสดงบทบาทใกล้เคียงกับตัวละครของมูราคามิ ทว่า กลับมีความสับสนและพยายามครุ่นคิดถึงชาติพันธุ์ของตนเองอย่างยิ่งยวด ราวกับเป็น “ราก” ทางอัตลักษณ์ ที่มาบัดนี้ได้อยู่ห่างไกลจากการดำรงตัวตนของตนเองเสียแล้ว ในรวมเรื่องสั้นชุด *ลอนดอน ความลับแห่งรอยจูบ* ซึ่ง อนุสรณ์ ติปยานนท์ เขียนให้เป็นเรื่องสั้นที่อ่านเชื่อมต่อกันเป็นเรื่องเดียวได้ จากการที่ผู้อ่านเชื่อมการเดินทางข้ามประเทศ ข้ามดินแดนของตัวเอก อ้อมโลกมาเพื่อจะพบกับร่องรอยที่ยังคงหลงเหลืออยู่ในโลกของฮันฮีจุน หญิงสาวที่เป็นรักแท้ของตัวเอก (ต้น อนุสรณ์) ผู้อ่านจะพบเห็นตัวละครที่มีอัตลักษณ์แบบผสมผสานได้จากเรื่องสั้นทั้ง 6 เรื่อง อาศัยการอ้างอิงอัตลักษณ์เข้ากับเกณฑ์ด้านชาติพันธุ์ ทั้งโดย

เชื้อชาติ - การสืบเชื้อสาย สัญชาติ วิถีชีวิตความเป็นอยู่ วัฒนธรรม ภาษา ซึ่งล้วนเป็นคุณสมบัติที่นำมาใช้ในการจำแนกชาติพันธุ์ทั้งสิ้น

ฮันฮีจุน เธอเป็นคนเชื้อสายเกาหลีที่เกิดและเติบโตขึ้นมาในนิวยอร์ก จึงได้สัญชาติเป็นชาวอเมริกัน และด้วยงานทนายความดูแลการจับคู่แต่งงานของบริษัทยักษ์ใหญ่ในยุโรปทำให้เธอต้องเดินทางมายังลอนดอน และได้พบกับตัวเองในที่สุด ทั้งสองผูกพันเข้าด้วยกันด้วยสายใยของความเป็นคนเอเชีย ฮันฮีจุนถึงกับออกปากว่าเธอเบื่อวิถีชีวิตของคนอเมริกัน - เอเชียที่ต้องดิ้นรนเพื่อพิสูจน์ตนเอง

> “ฉันได้ทุกอย่างที่อยากได้ มีไมล์สะสมที่ไม่รู้จะเอาไปทำอะไร เพราะไม่มีเวลา ไม่มีเพื่อน ไม่มีคนรัก เพราะในอาชีพของเรา ธุรกิจสำคัญที่สุด ทุกนาทีมีค่า แต่ยังไงก็ตามฉันก็ยังเป็นคนเอเชีย และสำหรับคนเอเชียแล้วจิตใจสำคัญกว่าสิ่งอื่นใด”
>
> (อนุสรณ์ ติปยานนท์, 2551, *“ลอนดอน นครแห่งความหลัง”* ใน *ลอนดอนกับความลับในรอยจูบ*: 12-13)

ตัวละคร ฮันฮีจุน ซึ่งรับบทบาทถ่ายทอด “ความเป็นเอเชีย” ตามทัศนะของ อนุสรณ์ ติปยานนท์ ออกมานั้น ได้สื่อถึง “อัตลักษณ์ที่มีราก” ซึ่งเหล่าตัวละครต่างเชิดชูและปรารถนาจะอ้างอิงตนเองเข้ากับอัตลักษณ์ที่มีค่าเช่นนี้อย่างยิ่ง ขณะที่ “ความเป็นตะวันตก” กลายเป็น “อัตลักษณ์ที่ไร้ราก” และคอยควบคุมสร้างความกดดันวิถีชีวิตของตัวละครให้ดำเนินเข้าสู่ความหดหู่เปลี่ยวเหงา มีแต่เพียงการแก่งแย่งเบียดเบียนกันทางธุรกิจซึ่งไม่แยแสต่อความรู้สึกหรือเรื่องของ จิต เพียงเท่านั้น ใจความเช่นนี้เองที่ทำให้เรื่องสั้นของ อนุสรณ์ ติปยานนท์ มีจุดต่างแยกห่างจากนวนิยายของมูราคามิอย่างสิ้นเชิง ด้วยว่ามูราคามิไม่ได้มองว่าความเป็นเอเชียจะเป็นอัตลักษณ์ที่มีคุณค่าสูงส่งกว่าความเป็นตะวันตกแต่อย่างใด

ทั้งนี้ อนุสรณ์ ติปยานนท์ ยังเปรียบเทียบความแตกต่างของคุณค่าอัตลักษณ์ระหว่างวัฒนธรรมเอเชียและตะวันตกผ่านการที่ตัวเอกในเรื่องสั้นของเขาวิพากษ์การปรุงรายการอาหารอีกด้วย ในเรื่องสั้น *ความลับแห่งรอยจูบฝรั่งเศส* ตัวเอกผู้พยายามค้นหาความลับของเมนูอาหารฝรั่งเศส เขาได้ตระหนักว่าหัวใจของมันมีแต่เพียงหย่อมความขัดแย้งเท่านั้น ขอเพียงแต่สร้างรสชาติ สีสัน และสัมผัสที่ขัดแย้งกัน เมนูนั้นก็จะกลายเป็นอาหารชั้นเลิศ แตกต่างไปจากเมนูอาหารจากเอเชียอย่าง เต้าเจี้ยวหัวนกดอง – จูโตฟุ ที่ถูกกล่าวถึงในเรื่องสั้น *เสียงเพรียกจากหัวใจข้างซ้าย* แม้ว่าเต้าเจี้ยวหัวนกดองจะเป็นเพียงเมนูอาหารที่ปรากฏอยู่ในหนังสือการ์ตูนญี่ปุ่น

แต่ตัวเอกกลับตระหนักว่ามันมีที่มา มีต้นกำเนิด ให้เขาใช้ความพยายามในการตามหา เป็นต้นกำเนิดที่มาพร้อมกับชุดเรื่องราวซึ่งบอกเล่าถึงการให้ความสำคัญต่อจิตใจยิ่งของคนเอเชีย

> "มันเป็นอาหารแห่งความตายและความกล้า" เธอเริ่มต้นเล่าเรื่องราว ในขณะที่เราทั้งคู่กำลังพาตัวเองออกจากตรอกนั้น "ในสมัยก่อน พวกคนจีนใช้มันแพร่ยาพิษต่อศัตรู โดยเฉพาะในยุคสมัยที่มีการแก่งแย่งอำนาจการค้าทางทะเลระหว่างพ่อค้าชาวจีนและพ่อค้าชาวญี่ปุ่น กลิ่นน้ำดองและเต้าเจี้ยวจะกลบกลิ่นแปลกปลอมของพิษร้าย ดังนั้นการทานอาหารจานนี้จากมือของใคร…จึงหมายถึงความไว้เนื้อเชื่อใจอย่างสูง ภายหลังชนชาวญี่ปุ่นได้เปลี่ยนมันเป็นอาหารที่ใช้สังหารตัวเองอันแพร่หลายอย่างยิ่งในเมืองฮอยอันแห่งนี้"
>
> (อนุสรณ์ ติปยานนท์, 2551, *"เสียงเพรียกจากหัวใจข้างซ้าย"* ใน *ลอนดอนกับความลับในรอยจูบ*: 58)

คำบอกเล่าของมาดามเอียน ผู้นำทางของตัวเอกในเวียดนามได้บอกเล่าถึงความหมายที่ซ่อนอยู่ในต้นตำรับอาหารซึ่งสูญหายจากแผ่นดินเกิดคือ จีน และจากญี่ปุ่นไปเสียแล้ว ดินแดนแหล่งสุดท้ายที่ยังเก็บรักษารากฐานทางวัฒนธรรมนี้เอาไว้ได้ กลับกลายเป็นเวียดนาม ประเทศในเอเชียซึ่งเคยตกเป็นอาณานิคมของชาติที่พัฒนาแล้วมาก่อน ทางผ่านของอัตลักษณ์จากหลากหลายประเทศซึ่งเก็บรวบรวมอัตลักษณ์เหลือใช้เหล่านั้นไว้ให้คนรุ่นหลังได้เสพชม การตามหาสูตรต้นตำรับเต้าเจี้ยวหัวนกดอง – จูโตฟุ ของตัวเอกจึงถูกนำมาอุปมาเทียบกับการตามหา "รักแท้" ที่เขาเริ่มจะปักใจเชื่อแล้วว่าจะต้องมีอยู่จริง ยังคงหลงเหลืออยู่ที่ใดสักแห่งบนโลก "บางทีบางทีสินะ มันอาจจะมีอยู่จริงในโลกนี้ รักแท้" (อนุสรณ์ ติปยานนท์, 2551, *"เสียงเพรียกจากหัวใจข้างซ้าย"* ใน *ลอนดอนกับความลับในรอยจูบ*: 60)

ข. อัตลักษณ์ความเป็นเอเชียอ้างอิงในบริบทของมนุษยชาติในมวลรวม

เมื่อพิจารณาจากเรื่องสั้น *นิมิตตวิกาล* ยังเห็นได้ว่า อนุสรณ์ ติปยานนท์ พยายามเชิดชูอัตลักษณ์ความเป็นเอเชียในระดับที่ขยายกว้างไปกว่าการอ้างอิงในบริบทความเป็นเอเชียในฐานะสมาชิกของรัฐชาติ หากอัตลักษณ์แบบเอเชียนี้ยังกินความหมายกว้างไปถึงในบริบทสมาชิกของมนุษยชาติในมวลรวมอีกด้วย จากคุณสมบัติที่คนเอเชียนั้นมีจิตสำนึกแห่งสันติภาพเป็นแก่นแกน

ในเรื่องสั้น *นิมิตต์วิกาล* ตัวเอกผู้ทำงานถ่ายภาพเสาปักปันเขตต์แดน แบ่งแยกระหว่างรัฐชาติไทยกับกัมพูชา เรื่องสั้นได้กล่าวถึงการที่ตัวเอกผูกตนเองไว้กับอัตลักษณ์ความเป็นคนไทย แม้เขาจะเกิดในจังหวัดพระตะบอง และพูดได้สองภาษาก็ตาม เส้นแบ่งเขตต์แดนที่ไม่แน่นอนทำให้เขาสับสนในชาติพันธุ์ของตนเองมาโดยตลอด ดังนั้นการรับมอบหมายงานบันทึกภาพเขตต์แดนในครั้งนี้จากรัฐชาติไทย เขาจึงเกิดความเชื่อว่าตนเองดำรงอยู่ในฐานะสมาชิกของรัฐชาติไทยด้วยความภาคภูมิ สอดคล้องไปกับงานที่เขาทำอย่างขะมักเขม้น แต่แล้วเมื่อเขาเดินหลงเข้าไปในป่าและประสบเหตุการณ์น้ำป่าไหลหลากจนกระทั่งสิ้นสติไป เมื่อตัวเอกตื่นขึ้นมาอีกครั้งก็พบว่าตนเองถูกขังอยู่ในห้องมืด ไม่รู้วันเวลา และห้องห้องนี้ยังมีสภาพเป็น “ห้องปิดตาย” อีกด้วย อันทำให้ตัวละครของ อนุสรณ์ ติปยานนท์ ตกอยู่ในสภาวะที่อ้างอิงด้วยสัญญะซึ่งสื่อความหมายถึง จิตในรูปแบบเดียวกับนวนิยายของมูราคามิ ในห้องปิดตายซึ่งแท้จริงแล้วคือการที่ตัวเอกของ อนุสรณ์ ติปยานนท์ ถูกทิ้งร้างให้เผชิญหน้ากับจิตใต้สำนึกอันสลับซับซ้อนของเขาเองเพียงลำพังนี้ ถูกปลุกเรียกด้วยเสียงบรรเลงเพลงอันไพเราะของหญิงสาว ที่เขาสันนิษฐานว่าอาจถูกจองจำอยู่ในห้องข้างๆก็เป็นได้ ความปรารถนาที่ตัวเอกกระหายจะฟังท่อนต่อของเพลงนี้จนกระทั่งถึงจบได้ดึงตัวตนของเขาแยกห่างจากการอ้างอิงอัตลักษณ์ในฐานะสมาชิกของรัฐชาติออกไปอย่างสิ้นเชิง ขณะนี้เขาเพียงแต่ปรารถนาจะฟังเสียงเพลง ฟังเสียงที่จิตของเขากระซิบบอก และเป็นการอ้างอิงตนเองในฐานะที่เป็นปัจเจกเท่านั้น ส่งผลให้ตัวเอกพร้อมจะเปิดเผยข้อมูลทุกอย่างในงานที่เขาทำต่อผู้คุมขังชาวฝรั่งเศสที่ตรึงกำลังอยู่ในกัมพูชาอย่างหมดเปลือก ตัวเอกไม่ได้มีความคิดเกี่ยวกับสงครามที่ยังยืดเยื้อและไม่อาจจบสิ้นด้วยการทำสัญญาปักปันเขตต์แดนแต่อย่างใด ทว่า เรื่องสั้นเรื่องนี้ยังเล่าเลยต่อไปถึงช่วงตอนที่ตัวเอกได้รับมอบหมายจากนายทหารฝรั่งเศสให้นำจดหมายไปส่งถึง ปิแอร์ บูร์ดิเยร์ อดีตทหารฝรั่งเศสซึ่งปลีกตัวออกจากการอ้างอิงกับรัฐชาติฝรั่งเศสและมาปักหลักตั้งกองกำลังรักษาบันทายเสรอยู่ที่กัมพูชา อาศัยทหารฝรั่งเศสสองฝ่ายนี้ อนุสรณ์ ติปยานนท์ ได้แสดงให้เห็นถึงการอ้างอิงอัตลักษณ์ในบริบทที่แตกต่างกันของทั้งสอง ฝ่ายหนึ่งอ้างอิงตนเองในฐานะสมาชิกของรัฐชาติจึงส่งจดหมายข่มขู่ให้ ปิแอร์ บูร์ดิเยร์ ยอมสลายกองกำลังด้วยการเข้าควบคุมตัวภรรยาและลูกของเขาเอาไว้เป็นตัวประกัน แสดงออกซึ่งความรุนแรง ส่วนด้านของ ปิแอร์ บูร์ดิเยร์ ซึ่งเป็นชาวฝรั่งเศสเช่นเดียวกัน เขากลับอ้างอิงอัตลักษณ์ในฐานะสมาชิกของมนุษยชาติในมวลรวม เหตุที่มาตั้งหลักสร้างกองกำลังรักษาดินแดนบันทายเสรในกัมพูชาให้รอดพ้นจากเงื้อมมือของทหารฝรั่งเศสร่วมชาติเดียวกันเอง ก็เพื่อจะรักษาธรรมชาติและเสียงร้องเพลงของนกประหลาดเอาไว้เท่านั้น แม้เรื่องสั้นเรื่องนี้จะจบลงด้วยความตายของ ปิแอร์ บูร์ดิเยร์ และการสลายกองกำลัง แต่ตัวเอกก็ได้รับช่วงต่อ เขาคือคนเพียงคนเดียวที่ได้ยินเพลงของหญิงสาว

ซึ่งแท้จริงแล้วก็เป็นเสียงเดียวกันกับนกตัวนั้น จนกระทั่งจบสมบูรณ์ทั้งเพลง ด้วยความซาบซึ้งอย่างเป็นปัจเจกนั้นเอง เขาจึงตระหนักว่าอุดมการณ์แห่งศีลธรรมและสันติภาพในบริบทของมนุษยชาติในมวลรวมยังคงมีความยิ่งใหญ่ ซึ่งมนุษย์ไม่อาจรุกล้ำได้อยู่ดี

ค. อัตลักษณ์ระดับปัจเจกปราศจากความขัดแย้งด้านชาติพันธุ์

การโจมตีสงครามและความรุนแรงว่าได้พรากเอาจิตสำนึกอันงดงามไปจากอัตลักษณ์ของมนุษยชาตินั้นยังปรากฏในเรื่องสั้น *โลกสีขี้เถ้า* ผ่านการวิพากษ์ของตัวเอกและหัวหน้าเชฟของเขาที่มองโลกทั้งใบเป็นการทำสงครามฟาดฟันกันด้วยความขัดแย้งจากการอ้างอิงอัตลักษณ์ด้วยบริบทของรัฐชาติ ทั้งสองตัวละครต่างรู้สึกหดหู่ที่ต้องดำรงชีวิตอยู่ท่ามกลางความรุนแรงเช่นนี้ จึงเบี่ยงเบนความสนใจมายังงานเฉพาะหน้า หรือก็คือการทำอาหารซึ่งเป็นอาชีพของพวกเขาแทน ทั้งนี้ รายการอาหารที่ถูกนำเสนอในเรื่องสั้นของ อนุสรณ์ ติปยานนท์ นั้นมักเป็นรายการอาหารที่มีวัตถุดิบ และเครื่องปรุง จากหลายแหล่งที่มา หรือก็คือการที่อาหารกลายเป็นพื้นที่พิเศษซึ่งเปิดโอกาสให้ความขัดแย้งด้านชาติพันธุ์ จากวัฒนธรรมต่างๆ สามารถมาผสานรวมกันอย่างปรองดอง และการที่ตัวเอกทุ่มเทให้กับการทำอาหาร หมกมุ่นอยู่แต่ในห้องครัวซึ่งตัดขาดจากโลกภายนอกนี้ เขาจึงกลายเป็นตัวละครที่มีอุดมการณ์สันติภาพโดยอ้างอิงตนเข้ากับบริบทระดับปัจเจก

ในเรื่องสั้น *ปืนน้ำ* ดูเหมือนว่า อนุสรณ์ ติปยานนท์ ยิ่งชี้ให้เห็นถึงความเหี้ยมโหดของความเป็นชาติพันธุ์และบริบทรัฐชาติมากยิ่งขึ้น ในฐานที่มันเป็นปฏิปักษ์ต่ออุดมการณ์แห่งสันติภาพ การตามหาปืนฉีดน้ำรุ่นที่ 16 ของตัวเอก ได้ชักนำเขาไปล่วงรู้ถึงขบวนการเคลื่อนไหวของพรรคคอมมิวนิสต์ในไทยที่จำต้องอาศัยความรุนแรงจากอาวุธสงครามเป็นปัจจัยหนุนสำคัญเมื่อช่วงปี พ.ศ. 2520-2524 เล่าจื่อซึ่งเคยทำงานในโรงงานผลิตปืนฉีดน้ำได้เล่าให้ตัวเอกฟังว่า เขาเป็นคนจีนซึ่งอพยพมาอยู่ในไทย ดังนั้นจึงถูกตราหน้าว่าเป็นคนที่ทรยศต่ออัตลักษณ์ความเป็นจีนของตนเองเมื่ออ้างอิงกับบริบทรัฐชาติ ไม่เคยได้มีส่วนร่วมในการสร้างชาติ แต่ด้วยงานที่เขาได้รับมอบหมายให้ทำการผลิตปืนจริงออกมาเป็นปืนคู่แฝดกับปืนฉีดน้ำในรุ่นที่ 13, 14 และ 15 เพื่อส่งเป็นอาวุธสนับสนุนกลุ่มคอมมิวนิสต์ในไทยภายใต้การสนับสนุนของจีนอีกชั้นหนึ่ง เขาก็จะได้ตอบแทนบุญคุณแผ่นดินเกิดในทางอ้อม เป็นโอกาสให้เขาแก้ตัว เล่าจื่อจึงร่วมมือกับซุนจื่อในภารกิจนี้เพื่อปรับสมดุลความขัดแย้งเชิงอัตลักษณ์ของตนเองเสียใหม่ โดยที่ทั้งสองต่างก็ไม่เข้าใจถึงอุดมการณ์คอมมิวนิสต์ตามแบบอย่างของ เหมา เจ๋อ ตุง แม้แต่น้อย เรื่องสั้นเรื่องนี้ผู้เขียนยังเปิดโปงให้เห็นถึง

อุดมการณ์ของตัวเอก ผู้ซึ่งมีฉายาว่า เหมาน้อย แต่ตัวเขาเองกลับสนใจ เหมา เจ๋อ ตุง เพียงเพราะว่าภาพลักษณ์ของผู้นำคนนี้ดึงดูดตัวเอกให้สนใจในศิลปะก็เท่านั้น แตกต่างจากภรรยาของตัวเอกที่แสดงออกว่าเธอปักใจยึดมั่นในอุดมการณ์ของ เหมา เจ๋อ ตุง อย่างเหนียวแน่น ทว่า ในตอนจบ เรื่องสั้นกลับพลิกให้เห็นอีกด้าน เมื่อภรรยาของตัวเอกกลับกลายมาเป็น เต้าหมิงหยวน ผู้นำต้นแบบปืนที่จะใช้สำหรับการผลิตปืนจริงและปืนฉีดน้ำรุ่นที่ 16 จากประเทศจีนมายังไทย จริงอยู่ว่าพรรคคอมมิวนิสต์ในไทยประกาศสลายตัวเสียก่อน แต่เต้าหมิงหยวนเองนั้น เธอก็ไม่ได้ใส่ใจภารกิจการขนส่งต้นแบบปืนเช่นเดียวกัน หากแต่เธอได้พยายามจะเดินทางด้วยเท้าตามรอยทางของ เหมา เจ๋อ ตุง เพื่อคาดหวังให้การเดินทางของเธอนี้กลายเป็นแรงบันดาลใจทางศิลปะของตัวเอกในที่สุด เรื่องสั้นจึงเปิดเผยด้านที่ภรรยาของตัวเอกเองนั้นก็ไม่ได้เห็นความสำคัญของนโยบายทางการเมือง ซึ่งยึดโยงอยู่กับรัฐชาติหรือความรุนแรงยิ่งใหญ่ไปกว่า “รักแท้” ที่เธอมีให้แก่ชายคนหนึ่งอยู่ดี *ปืนน้ำ* จึงเป็นเรื่องสั้นที่เปิดเรื่องพร้อมกับภาพอันคลุมเครือของความขัดแย้งที่มีบริบทรัฐชาติและความเป็นชาติพันธุ์ซึ่งพยายามจะเบียดเบียนกันและกันด้วยความรุนแรง และต่อมาเหล่าตัวละครก็ช่วยกันเกลื่อนกลบความขัดแย้งนี้เอาไว้ด้วยความรักและมิตรภาพน่าประทับใจ ระหว่างตัวเอกและภรรยา และระหว่างเล่าจื่อ – ซุนจื่อ ผู้ซึ่งมองภารกิจที่พวกเขาเคยทำร่วมกันเป็นช่วงชีวิตที่มีชีวิตชีวาเท่านั้น แง่มุมของความรุนแรงไม่เคยกล้ำกรายเข้ามาในความทรงจำของพวกเขาได้เลย หรืออาจกล่าวได้ว่า ท่ามกลางสภาพความขัดแย้งของบริบทแวดล้อมนั้น ตัวละครของ อนุสรณ์ ติปยานนท์ ได้หันมาอ้างอิงอัตลักษณ์ของตนเองในบริบทที่เป็นปัจเจก สนใจแต่แง่มุมที่เป็นความรู้สึกส่วนตัว ซึ่งทำให้เหล่าตัวละครไถ่ถอนตนเองออกจากอัตลักษณ์รูปแบบที่พวกเขาและเธอไม่พึงปรารถนาได้นั่นเอง

1.2.3 **ความหลากหลายทางวัฒนธรรมในเรื่องสั้นของ ปราบดา หยุ่น**

เรื่องสั้นของ ปราบดา หยุ่น ได้นำเอาลักษณะวัฒนธรรมที่แตกต่างกันไปในแต่ละรัฐชาติในยุคสมัยแห่งโลกาภิวัตน์ ซึ่งมีลักษณะผสมผสานวัฒนธรรมหลากหลายเข้าด้วยกัน จนกระทั่งแม้ว่าตัวละครจะดำรงอยู่ในบริบทพื้นที่ในอาณาเขตรัฐชาติหนึ่งๆ แต่ก็ยังไม่อาจอ้างอิงรูปแบบการแสดงออกของตนเองได้ว่า สมควรจะอยู่ภายใต้กรอบของวัฒนธรรมใดแน่นอน ดังเช่น เรื่องสั้น *ใกล้ชิดชนิดใหม่* ซึ่งตัวเอกชายได้เดินทางไปยังประเทศจีน เขาพบว่าที่นั่นมีการสร้างตึกสูง อาคารกลายเป็นแบบตะวันตกไปเสียแล้ว ในขณะที่ห้องน้ำยังคงสงวนรักษารูปแบบคอมมิวนิสต์ไว้ได้อย่างเดิมอันสื่อถึงวัฒนธรรมของจีนแท้ แต่แล้วเมื่อเขาได้พบกับหญิงคนรักชาวไทยที่ไม่ได้เจอกันเสียนาน เธอก็โผเข้าสวมกอดเขาด้วยความคิดถึง ตัวเอกจึงไม่อาจแน่ใจได้อีกต่อไปว่าการสวมกอด

เช่นนี้มีความหมายแท้จริงว่าอย่างไร หากเธอเป็นคนไทยที่อ้างอิงกับวัฒนธรรมของไทย บทบาทการแสดงออกของเธอย่อมต้องรักษาระยะห่างของความสัมพันธ์ แต่หากเธออ้างอิงกับวัฒนธรรมของอเมริกัน ก็แน่นอนว่าการกอดนี้เป็นเพียงแต่การทักทาย ในชั่ววินาทีที่เขาได้กอดเธอไว้ ตัวเอกจึงพาลเกิดความสับสนต่อการแปลความหมายบทบาทที่แสดงออกเสียไม่ได้

1.2.4 **เรื่องสั้นของ ฟ้า พูลวรลักษณ์ กับการไม่แยแสต่อเกณฑ์ความเป็นชาติพันธุ์**

เมื่อมองหาความขัดแย้งที่เกิดเนื่องจากการอ้างอิงอัตลักษณ์ตามเกณฑ์ด้านชาติพันธุ์แทบจะไม่พบจากเรื่องสั้นของ ฟ้า พูลวรลักษณ์ นอกเสียจากการกล่าวถึงเพียงเล็กน้อยจากเรื่องสั้น *ครอบครัวของปีศาจ* ซึ่งกล่าวถึง พ่อของเด็กหญิงปีศาจที่สามารถมอบพรวิเศษให้แก่ลูกๆได้ ราวกับว่าเขาเป็นรูปสัญญะแทน พระเจ้า และแม่ของเด็กหญิงปีศาจที่เป็น ชาวเขาตัวเล็ก ขณะที่ลูกๆทั้งแปดคนนั้น ก็มี “ชื่อ” ที่ชวนให้นึกไปถึงตำนานจากหลากหลายที่มาแหล่งกำเนิด อาทิ มังกร ฟ้า ครุฑ คนธรรพ์ กินรี ปีศาจ ยักษ์ หงส์ แต่คุณสมบัติที่เรื่องสั้นนำมาเล่าถึงกลับเน้นไปที่ลักษณะอันเป็นคู่ตรงข้ามเป็นหลัก และไม่ได้บ่งบอกว่าชื่อเหล่านี้มีที่มาจากชาติพันธุ์ใดแน่นอน ดังกรณีของมังกรนั้น ตัวละครนี้เป็นลูกชายคนโตของครอบครัวซึ่งเสียชีวิตไปตั้งแต่อายุเพียงเจ็ดขวบ ผู้เป็นพ่อจึงเน้นถึงคุณสมบัติเด่นของมังกรที่ว่า เห็นหัวไม่เห็นหาง และการเป็นพี่ใหญ่สุดที่วันหนึ่งก็จะกลายเป็นน้องเล็กสุดเพราะอายุที่หยุดนิ่งอยู่เพียงแค่นี้ตลอดไป หรือการกล่าวถึงยักษ์ว่าเป็นเด็กชายที่อารมณ์ดี ไม่เคยโกรธใคร ขัดแย้งกับภาพลักษณ์ที่กลัดมาพร้อมชื่อ โดยตลอดทั้งเรื่องสั้นเรื่องนี้ถูกเล่าผ่านเสียงเล่าของเด็กหญิงปีศาจ เมื่อเธอพยายามจะแนะนำตัวเองในห้องเรียน แต่แล้วก็กลับกลายเป็นการแนะนำสมาชิกในครอบครัวของเธอแทน มิหนำซ้ำเรื่องยังจบลงตรงจุดที่เธอไม่สามารถแนะนำตนเองด้วยคำนิยามใดได้ นอกจากคำว่า “ความว่างเปล่า” ซึ่งเป็นพรวิเศษที่พ่อบอกว่าได้มอบให้กับเธอ ซึ่งเมื่ออ่านเทียบกับเรื่องสั้นอื่นๆของผู้เขียนแล้วก็จะพบได้ว่า ชาติพันธุ์มีลักษณะเป็นเพียงบริบทหนึ่ง ซึ่ง ฟ้า พูลวรลักษณ์ พร้อมจะพาตัวละครของเขาก้าวข้ามได้ทุกเมื่อ อยู่แล้ว ถึงแม้ว่าภาพชีวิตประจำวันของตัวละครในเรื่องสั้นของเขา เป็นวิถีชีวิตที่สะท้อนภาพตัวละครซึ่งสังกัดอยู่ในสังคมไทยชัดเจนยิ่งกว่าของผู้เขียนอื่น และมักย้อนไปสู่เรื่องภายในรั้วโรงเรียน เรื่องของเด็ก แต่เรื่องที่ตัวละครครุ่นคิดกลับไม่ใช่เรื่องที่เกี่ยวกับการอ้างอิงกับบริบทรัฐชาติไทยแม้แต่น้อย แต่พวกเขาและเธอต่างสนใจอัตลักษณ์ของตนเองในระดับของปัจเจก โดยการพินิจดูคู่ตรงข้ามทั้งหลายที่ก่อร่างสร้างขึ้นและไม่อาจนำไปสู่ข้อสรุปที่ให้ความหมายอย่างใดได้

1.3 วิกฤตอัตลักษณ์จากการไม่อาจจำแนกตามเกณฑ์ด้านเพศ

ตามแนวคิดหลังสมัยใหม่นิยมนั้น การแบ่งแยกความเป็นชาย - ความเป็นหญิงออกจากกันไม่สามารถจะกระทำได้อย่างเบ็ดเสร็จเด็ดขาดอีกต่อไป แต่เดิมความเป็นชายและความเป็นหญิงอาจหมายรวมถึงคุณลักษณะนิสัย คุณสมบัติบางประการที่แตกต่างกัน ซึ่งขึ้นอยู่กับเกณฑ์สองส่วนคือ เพศ ที่แบ่งโดยทางชีววิทยา สรีระ แยกได้เป็นเพศชาย เพศหญิง และอีกส่วนคือจำแนกตามพฤติกรรมทางเพศซึ่งบุคคลแสดงออกในทางสังคมวัฒนธรรม แต่แล้วหลังสมัยใหม่นิยมยังพบว่า ชาย และหญิง ยังสามารถจำแนกแยกย่อยไปได้อีกหลายรูปแบบ รวมถึงความไม่ใช่ชาย และความไม่ใช่หญิง ซึ่งไม่อาจจัดให้รวมอยู่ในด้านใดด้านหนึ่งของความเป็นชาย – ความเป็นหญิงได้อีกด้วย ในวรรณกรรม เกณฑ์ด้านเพศจึงเป็นอีกปัจจัยหนึ่งซึ่งผู้เขียนนำเข้ามาใช้เป็นเกณฑ์สำหรับตัวละคร เพื่อแสดงให้เห็นถึงการที่ตัวละครนั้นๆ เป็นคนไม่อาจจัดประเภท และส่งผลต่ออัตลักษณ์ของตัวละครให้ตกอยู่ในสภาวะวิกฤต

1.3.1 นวนิยายของ ฮารูกิ มูราคามิ กับวาทกรรมชายเป็นใหญ่

ความเป็นชาย ซึ่งสามารถแสดงอำนาจครอบคลุมความเป็นหญิงผ่านวาทกรรมกระแสหลักซึ่งได้รับการผลิตซ้ำต่อเนื่องมาหลายยุคสมัยในสังคมตะวันตก และถ่ายทอดมายังสังคมเอเชียด้วยนี้ เป็นความคิดที่ปรากฏอยู่ในนวนิยายของมูราคามิเช่นเดียวกัน งานเขียนของเขามักมีการเสนอตัวละครซึ่งสามารถจำแนกเพศตาม sex และ gender ได้อย่างสมบูรณ์เป็นส่วนใหญ่ แม้จะมีการนำเอาลักษณะของเพศตรงข้ามมาเจือปนอยู่ในคุณสมบัติของตัวละครอยู่บ้างประปราย แต่ก็มีการกำหนดบทบาทภายในเรื่องของแต่ละเพศไว้อย่างชัดเจน อาทิ ตัวเอกของนวนิยายจากเก้าในสิบเรื่อง (ยกเว้น *ราตรีมหัศจรรย์*) ปรากฏเป็นเพศชาย ซึ่งมีลักษณะความอ่อนแอ อ่อนไหว ใส่ใจในอารมณ์ความรู้สึกมากกว่าใช้เหตุผล อันเป็นการปรากฏของความเป็นหญิง อยู่ควบคู่กับการใช้สัญญะของความเป็นชาย คือ การดื่มเบียร์ ดื่มเหล้า สูบบุหรี่ การมีเพศสัมพันธ์กับผู้หญิง การประกอบอาชีพนักเขียนซึ่งสื่อถึงการเป็นผู้นำทางความคิด การเป็นเจ้าบ้านในฐานะสามี หรือในฐานะผู้เลี้ยงดูตัวละครหญิงซึ่งมาพักอาศัยด้วยชั่วคราว แม้ว่าในสองบทบาทหลังของตัวเอกมักจะได้รับการเสนอผ่านนวนิยายว่าสำเร็จเพียงครึ่งเดียว คือการเป็นนักคิดที่ตนเองรู้สึกว่าไม่อาจชักนำความคิดใครได้ หรือการเป็นเจ้าบ้านที่เผชิญภาวะแตกแยกของบ้าน เฝ้าบ้านร้าง แต่ความเป็นชายแบบกระท่อนกระแท่นของตัวเอกก็จะได้รับการสนับสนุนจากตัวละครเพศหญิง ซึ่งมีลักษณะความเป็นหญิงอย่างเด่นชัด ไม่ว่าจะเป็นการไวต่อความรู้สึก การมีสังหรณ์พิเศษ ตัวละครกลุ่มนี้โดยมาก

ได้รับการเสนอเป็นหญิงขายบริการ หรือผู้หญิงที่พร้อมจะนอนกับตัวเอก พวกเธอเหล่านี้จะปรากฏตัวในนวนิยายในช่วงที่เกณฑ์แบ่งด้านเพศของตัวเอกตกอยู่ในสภาวะง่อนแง่น เช่น ภายหลังการหย่าร้าง หรือภายหลังตัวเอกกลายเป็นคนว่างงาน ตัวละครหญิงกลุ่มนี้จะรับบทบาทเข้ามาผลักดันให้ความเป็นชายของตัวเอกมีความพร้อมสมบูรณ์มากขึ้น ผ่านการที่พวกเธอเข้ามาเป็นผู้อาศัยในบ้านของตัวเอก และการที่เธอพร้อมจะคล้อยตามความคิดของเขาทุกครั้งคราว ด้วยการแสดงคำพูดว่า ความคิดของเขานั้นล้วนแล้วแต่แสนวิเศษ และเขาเป็นผู้ชายที่พิเศษคนหนึ่ง

ทั้งนี้ นวนิยายของมูราคามิยังเสนอตัวละคร ศัตรูชาย ปรากฏในเรื่องในรูปแบบที่มีความเป็นชายสมบูรณ์เต็มขั้น คือ เป็นเจ้าแห่งเหตุผล เป็นผู้คุมกฎเกณฑ์ในทางสังคม มีลักษณะไร้จิตใจ ไร้ความรู้สึก และมีพลังอำนาจมากเนื่องจากมวลชนในสังคมพร้อมจะคล้อยตามความคิดเขาอย่างบ้าคลั่งหลงใหล แต่แรกเริ่มของนวนิยายตัวเอกจึงรู้สึกเกลียดชังตัวละครเพศชายกลุ่มนี้อย่างมาก และกีดกันให้ไปอยู่ในกลุ่มของตัวละครที่เป็นศัตรู ซึ่งตัวเอกมีความปรารถนาจะต่อต้านอยู่ตลอดเวลา ภายหลังตัวเอกจึงค่อยทำหน้าที่เป็นผู้เปิดโปงความอ่อนแอ ข้อบกพร่อง หรืออาจปรากฏว่าเขาเหล่านี้ขาดไร้สมรรถภาพทางเพศ ซึ่งล้วนเป็นการแสดงออกถึงความเป็นหญิงที่กลุ่มศัตรูนี้พยายามกลบซ่อนอยู่ใต้หน้ากากความเป็นชายเหนือชายของพวกเขาออกมาทีละนิดละน้อย จนกระทั่งในบทสรุปของนวนิยาย ตัวเอกซึ่งได้รับความเป็นชายกลับมาโดยการสนับสนุนของตัวละครเพศหญิง จึงประสบความสำเร็จสามารถโค่นล้มศัตรูผู้อ่อนแอ ปวกเปียก ได้ในที่สุด จึงเห็นได้ว่านวนิยายของมูราคามิได้สื่อสารวิกฤตอัตลักษณ์ของตัวเอกจากความขัดแย้งของเกณฑ์ด้านเพศ คือ ความเป็นชายที่มีความเป็นหญิงปะปนอยู่ซึ่งก่อให้เกิดสภาวะวิกฤต ตัวเอกจึงต้องดำเนินการแก้ไข โดยการดึงเอาความเป็นหญิงมาช่วยเหลือหนุนให้ความเป็นชายของเขาโดดเด่นขึ้น และโดยการกดทับความเป็นชายของตัวละครเพศชายอื่นๆให้อ่อนแอและแสดงด้านของความเป็นหญิงออกมาแทน เพื่อว่าตัวเอกจะได้จัดการกับอัตลักษณ์ของเขาให้เข้ารูปเข้ารอยมากขึ้นกว่าในทีแรก แต่ก็จะสังเกตเห็นได้เช่นกันว่าที่สุดแล้วมูราคามิยังให้ความสำคัญกับเรื่องอำนาจซึ่งผูกเข้ากับความเป็นชาย ขณะที่ความเป็นหญิงนั้นแม้จะได้รับการนำเสนอว่ามีอำนาจวิเศษบางประการอยู่ ดังเช่น ตัวละครเพศหญิงหลายตัวที่มีสังหรณ์พิเศษ เช่น มอลตา คะโน มีความรู้เรื่องน้ำซึ่งทำนายดวงชะตาได้ ยูกิ สามารถเห็นภาพจิตสำนึกของตัวละครอื่นได้ กีกิ สามารถสดับเสียงชี้ทางได้ แต่อำนาจเหล่านี้เป็นไปในทางเดียวกันคือไม่ได้มีไว้เพื่อตัวของเธอเองแต่อย่างใด แต่มีเพื่อช่วยเหลือแก้ปมปัญหาของตัวเอกเท่านั้น

ในนวนิยายเรื่อง *คาฟกา วิฟาร นาคาตะ* มูราคามิเสนอตัวละคร โอชิมะ ซึ่งมีความขัดแย้งด้านเพศเป็นอย่างยิ่ง ด้วยไม่อาจจำแนกเป็นเพศใดเพศหนึ่งได้ ไม่ว่าจะเป็นโดยปัจจัยทางกายภาพ สรีระร่างกาย มีอวัยวะเพศของทั้งสองเพศ หรือโดยรสนิยมรักร่วมเพศจากการที่เขาอ้างอิงตนเองว่าเป็นเพศชายมากกว่า และมีคนรักเป็นเพศชายเช่นกัน ภาพของเขามีความใกล้เคียงกับตัวละครอบเชย อาคาซากะ ที่นวนิยายเรื่อง *บันทึกนกไขลาน* บรรยายเอาไว้เช่นกันว่าเป็นผู้ชายที่มีรูปร่างหน้าตางดงามสะสวยราวกับผู้หญิง แต่โอชิมะจะถูกขับเน้นให้เด่นยิ่งกว่าว่าเขาคือคนที่ไม่อาจจัดประเภทได้โดยอาศัยเกณฑ์ด้านเพศ กระนั้นก็ดี ในช่วงตอนที่เขามีวิวาทะกับกลุ่มสตรีนิยมซึ่งเข้ามาทำการวิจัยสำรวจห้องสมุดโคมุระอนุสรณ์ มูราคามิได้วิพากษ์เกณฑ์แบ่งด้านเพศที่ก่อให้เกิดความไม่เท่าเทียมทางสังคมออกมาอย่างเด่นชัด กลุ่มสตรีนิยมเรียกร้องความชอบธรรมให้แก่หญิง ขณะที่โอชิมะผู้ซึ่งโต้แย้งโดยอ้างสภาวะเพศที่ก้ำกึ่งของเขาเพื่อโจมตีแนวคิดของสตรีนิยมนั้น ก็จะสังเกตเห็นได้ว่าโอชิมะมีแนวโน้มที่จะยอมรับว่าการให้อำนาจแก่ความเป็นชายเหนือกว่าความเป็นหญิงนั้นถูกต้องแล้ว ในนวนิยายของมูราคามิจึงแสดงวิกฤตอัตลักษณ์ทางด้านเพศ ขณะเดียวกันก็สะท้อนค่านิยมภายใต้วาทกรรมชายเป็นใหญ่อยู่กลายๆ

1.3.2 เรื่องสั้นของ อนุสรณ์ ติปยานนท์ กับประวัติศาสตร์ในคราบความเป็นหญิง

ก. ความเป็นหญิงในเรื่องสั้นของ อนุสรณ์ ติปยานนท์

เมื่อวิเคราะห์การอ้างอิงอัตลักษณ์เข้ากับเกณฑ์ด้านเพศ ความเป็นชาย – ความเป็นหญิงในเรื่องสั้น *สเปอร์มาโตซัว* ซึ่ง อนุสรณ์ ติปยานนท์ นำเอาเกณฑ์ด้านเพศมาอ้างอิงเป็นวิกฤตอัตลักษณ์แก่ตัวละคร วาย โยชิโมโต นักวิ่งสาวชาวญี่ปุ่น ผู้หายสาบสูญไปภายหลังทำลายสถิติโลก และช่วงชีวิตของเธอนับแต่นั้นก็ได้เปลี่ยนเข้าสู่อัตลักษณ์ใหม่ อ้างอิงอยู่กับความเป็นชายในบทบาทของสามี และพ่อ ทั้งยังย้ายมาตั้งรกรากอยู่ในประเทศไทย เลิกใช้ชื่อ วาย โยชิโมโต กล่าวได้ว่า ตัวละครเพศหญิงผู้นี้ได้ขึ้นสู่จุดสูงสุด ได้รับการยอมรับอย่างมีเกียรติในประเทศบ้านเกิดเมืองนอน แต่แล้วเมื่อ วาย โยชิโมโต อำพรางอัตลักษณ์ความเป็นหญิง แล้วเปลี่ยนมาสวมอัตลักษณ์ความเป็นชาย เขากลับต้องอยู่อย่างเรียบง่ายและแทบจะไม่มีใครรู้จักหรือจดจำเขาได้เลยในต่างแดน ดังสะท้อนให้เห็นถึงการที่ อนุสรณ์ ติปยานนท์ ได้ตอบโต้ต่อวาทกรรมกระแสหลัก – ชายเป็นใหญ่ เรื่องสั้นยังเล่าต่ออีกว่าเมื่อ วาย โยชิโมโต ใช้ชีวิตในบทบาทสามีและพ่อนานวันเข้าก็เริ่มหวั่นกลัวว่าตนเองอาจไม่ได้เป็นใครเลย ไม่มีตัวตนเหลืออยู่อีก จึงจำต้องหวนกลับสู่ประเทศญี่ปุ่นและประกาศอัตลักษณ์ความเป็นหญิงของเธอ กลับสู่การเป็น วาย โยชิโมโต ซึ่งได้รับจารึกชื่อ

เป็นนักวิ่งหญิงในตำนานของญี่ปุ่นในที่สุด ขณะที่ผู้รับรู้และจดจำอัตลักษณ์ความเป็นชายของตัวละครนี้กลับมีเพียงแค่สองคน คือ ตัวเอกในฐานะลูกชาย และภรรยากำมะลอซึ่งเสียชีวิตแล้วจากตัวละคร วาย โยชิโมโต จึงเห็นได้ว่า อนุสรณ์ ติปยานนท์ ให้ค่าความเป็นหญิงสูงกว่าความเป็นชาย

ข. ผู้หญิงของ อนุสรณ์ ติปยานนท์ กับความเป็นเอเชีย

ทั้งนี้ เมื่อวิเคราะห์เรื่องสั้นเรื่องอื่นๆ ร่วมด้วย ก็จะเห็นว่าผู้เขียนได้นำเอาความเป็นหญิงไปผูกเชื่อมโยงเข้ากับความเป็นเอเชีย (ชาติพันธุ์) มิใช่สองเกณฑ์ที่ดำรงอยู่แยกขาดจากกันอย่างเป็นเอกเทศอีกด้วย โดยเกณฑ์สำหรับจัดแบ่งอัตลักษณ์ทั้งสองเกณฑ์นี้ได้ทำงานร่วมกันเมื่อตัวละครอ้างอิงอัตลักษณ์ของตนเองในฐานะที่เป็นสมาชิกของรัฐชาติเป็นหลัก

ในเรื่องสั้น *เงาแห่งฝน* ขณะที่ตัวเอกขับรถไปยังเมืองกระเจห์เพื่อจะนำอินซูลินจากโรงพยาบาลในตัวเมืองกลับมาช่วยต่อชีวิตของ ฮูเบอร์ เพื่อนร่วมงานต่างชาติของเขาที่กำลังอยู่ในภาวะขาดน้ำตาลและใกล้จะตาย เขาได้พบกับหญิงสาวชาวเขมรผู้หนึ่ง เดินออกมาจากป่าและช่วยชี้ทิศให้แก่เขาที่กำลังหลงทาง เรื่องสั้นเรื่องนี้ได้พรรณนาถึงผ้าซิ่นสีดำที่ตัวละครหญิงสวมใส่ว่าถักทอด้วยลวดลายรูปสัตว์ป่าและแซมด้วยอาวุธแห่งสงคราม ซึ่งตัวเอกได้มาพบในภายหลังว่าเธอคือ นิม เฮย เภรียง บุคคลซึ่งได้รับการบันทึกในประวัติศาสตร์ชาติกัมพูชาว่าเป็นผู้นำกลุ่มปัญญาชนหัวก้าวหน้าซึ่งถูกสังหารภายหลังการเข้ายึดอำนาจของรัฐบาลเขมรแดง เธอคือผู้ยึดมั่นในเจตนารมณ์แห่งสันติภาพของชาวเขมร เพื่อจะผูกตัวละครเพศหญิงเข้ากับประวัติศาสตร์ความเป็นชาติพันธุ์เขมรและเป็นผู้ปกปักษ์รักษารัฐชาติกัมพูชานี้เอาไว้

นิม เฮย เภรียง ในสถานภาพของวิญญาณผู้ล่วงลับได้บอกเล่าให้ตัวเอกรับฟังก่อนที่พิธีศพของเธอเองจะเสร็จสิ้นสมบูรณ์ ซึ่งเป็นช่วงตอนที่อัตลักษณ์ความเป็นคนเขมรของเธอถูกขับเน้นให้เด่นชัดที่สุด ด้วยว่าวัฒนธรรมการทำพิธีศพเพื่อนำดวงวิญญาณไปสู่สุขคติเช่นนี้สืบทอดกันมาในชาติพันธุ์เขมร และในจังหวะเดียวกันนี้ที่ นิม เฮย เภรียง ได้บอกเล่าถึงความสะเทือนใจของเธอที่เห็นคนเขมร เพื่อนร่วมชาติ รู้สึกหมดอาลัยตายอยากกับชีวิตหลังจากได้รับเอกราชคืนจากเจ้าอาณานิคม ในทัศนะของเธอนั้น อัตลักษณ์ที่มีรากของชาวเขมรเป็นสิ่งที่ดำรงอยู่แต่แรกและมอบความสุขสงบให้ จนกระทั่งฝรั่งเศสได้เข้าครอบครองดินแดนกัมพูชา นำเอาอัตลักษณ์ใหม่เข้ามา

ครอบงำชาวเขมรเสียจนเกิดเป็นความเคยชิน ดังนั้น เมื่อกัมพูชาหลุดพ้นจากการเป็นอาณานิคมฝรั่งเศสเสียแล้ว จึงหลงคิดไปว่าฝรั่งเศสจากไป พร้อมกับลิดรอนเอาอัตลักษณ์ติดมือกลับไปด้วย ชาวเขมรจึงเชื่อว่าตนเองไม่มีอัตลักษณ์หลงเหลืออยู่แล้ว และการใช้ชีวิตสืบต่อไปก็ดูราวกับไร้ความหมาย ชาวเขมรจึงแล้งน้ำใจและเริ่มขัดแย้งกันเอง แตกเป็นกลุ่มเล็กกลุ่มน้อยโดยหลงลืมรากอัตลักษณ์ที่เคยยึดเหนี่ยวพวกเขาให้เป็นหนึ่งเดียวกันไปสิ้น การที่ อนุสรณ์ ติปยานนท์ หย่อนสถานการณ์การพบปะระหว่างตัวเอกกับ นิม เฮย เภรียง ซึ่งเป็นวิญญาณผู้ตาย มาเทียบเคียงกับสถานการณ์การย่างเข้าใกล้ความตายของฮูเบอร์ ซึ่งนอนรออินซูลิน ตัวยาอันเป็นนวัตกรรมไร้รากจากตะวันตก แทบจะเรียกได้ว่าเป็นการจำลองภาพการเปรียบเทียบระหว่างอัตลักษณ์ของ เอเชีย – ตะวันตก ไว้ในอีกขั้น อนึ่ง ความตาย เป็นปัจจัยที่วรรณกรรมหลังสมัยใหม่นิยมนำมาเป็นตัวกระตุ้นให้ตัวละครเกิดการครุ่นคิดถึงอัตลักษณ์และความหมายของชีวิตตนเองอยู่แล้ว ฮูเบอร์จำต้องพึ่งพาอินซูลินในการรักษาชีวิตรอด ซึ่งไม่ได้รับการเติมเต็มความหมายเทียบเท่ากับที่ตัวเอกได้พบกับ นิม เฮย เภรียง ผู้เก็บรักษาอัตลักษณ์ที่มีรากของคนเอเชียเอาไว้จวบจนวาระสุดท้ายของเธอ การที่ตัวเอกเป็นพยานรู้เห็นเพียงคนเดียวที่เข้าร่วมในพิธีศพของเธอ เขาจึงกลายเป็นผู้รับสืบทอดเชิงอัตลักษณ์จากเธอด้วยเช่นกัน

คล้ายคลึงกับในเรื่องสั้น *เที่ยวบินแปซิฟิก* ตัวละคร ซึโยชิ ได้เล่าให้ตัวเอกฟังถึงความพิสดารที่เกิดขึ้นชั่วขณะที่เขาร่วมรักกับภรรยาว่า ตนสามารถเห็นภาพประวัติศาสตร์นับแต่กรุงเกียวโตเริ่มสร้างไล่เรียงมากระทั่งถึงปัจจุบันได้ ซึ่งเป็นอีกครั้งหนึ่งที่ อนุสรณ์ ติปยานนท์ ผูกตัวละครเพศหญิง ยูเมะ (ความฝัน) ไว้กับประวัติศาสตร์ความเป็นมาของรัฐชาติ ดังนั้นแล้วแม้การเสียชีวิตของภรรยาที่รักยิ่งของซึโยชิ จะชักนำเขาไปสู่ความคิดที่จะปลิดชีวิตตนเองตามสักแค่ไหน แต่ประวัติศาสตร์ยาวนานของเกียวโตยังเด่นชัดในความทรงจำของเขา ซึโยชิจึงตระหนักว่าความทรงจำเกี่ยวกับภรรยา ซึ่งเป็นเพียงช่วงระยะเวลาสั้นยิ่งกว่าประวัติศาสตร์ของเมืองหลายเท่าตัวนี้เช่นกัน ที่เขาจะสามารถจดจำได้อย่างง่ายดาย เขาจึงจำเป็นจะต้องมีชีวิตอยู่สืบต่อไป เพราะนอกเหนือไปจากเขาแล้ว คนทั้งโลกจะไม่มีใครรับรู้ว่าครั้งหนึ่งยูเมะเคยดำรงอยู่ได้อีก จึงเกิดเป็นการสร้างความหมายแบบกลับหัวกลับหางระหว่าง ประวัติศาสตร์รัฐชาติ กับ รักแท้ที่มีผู้หญิงคนหนึ่งเป็นเป้าหมาย ในเรื่องสั้นของ อนุสรณ์ ติปยานนท์ ซึ่งขยายไปสู่ภาพของการเชื่อมอัตลักษณ์ของตัวละครหรือก็คือ คน ในฐานะสมาชิกของรัฐชาติที่มีรากฐานมาอย่างยาวนาน และในทางกลับกันความเป็นรัฐชาติยังเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งในตัวตน หล่อหลอมอัตลักษณ์ของคนเอเชียอีกด้วย ตัวละครหญิงของ อนุสรณ์ ติปยานนท์ ซึ่งเทียบเท่ากับรัฐชาติแล้วนี้ จึงสามารถถูกอ่านรวบเข้าไป

เป็นส่วนหนึ่งในอัตลักษณ์ของตัวเอกได้เช่นเดียวกับนวนิยายของมูราคามิ แต่ด้วยค่าความสำคัญที่สูงยิ่งกว่า คือการมี “ราก” จากการเชื่อมโยงกับรัฐชาตินั่นเอง

อีกทั้งเรื่องสั้น *น้ำตากวาง* ยังขยายบริบทรัฐชาติสู่บริบทที่กว้างมากขึ้นของมนุษยชาติในมวลรวมด้วย เรื่องสั้นเล่าถึงตัวเอกชายซึ่งยืนมองแผ่นหนังกวางในพิพิธภัณฑ์ศิลปะแห่งเมืองนางาซากิเป็นเวลานาน แล้วเขาก็ผูกโยงแผ่นหนังกวางนี้ให้กลายเป็นสัญญะที่เป็นรูปธรรมของประวัติศาสตร์อันยาวนาน ซึ่งสะท้อนภาพการเบียดเบียน เอารัดเอาเปรียบของมวลมนุษยชาติที่กระทำต่อผู้อ่อนแอกว่า เขาพยายามจะเล่าถึงกวางตัวผู้ตัวสุดท้ายในฝูงซึ่งถูกเหล่าพรานตามล่าเพื่อถลกหนังของมันไปเป็นสินค้าส่งออกไปยังญี่ปุ่นที่กำลังนิยมหนังกวางอย่างสูง แต่แล้วด้วยอานุภาพของ “รักแท้” ระหว่างกวางตัวผู้ที่ถูกสังหารแล้วนี้ กับกวางตัวเมียคู่รักที่เหลือรอดเป็นตัวสุดท้าย จึงเกิดเหตุอัศจรรย์ขึ้น แผ่นหนังของกวางตัวผู้ได้ฉุดลากพรานทั้งกลุ่มเข้าสู่ความตาย และร่องรอยปริศนาที่สื่อถึงการชำระหนี้แค้นจากการถูกเบียดเบียนนี้ ก็มีเพียงหยดน้ำตาของกวางตัวเมียที่ไม่มีผู้ใดได้พบเห็นตัวอีกเท่านั้น ขณะที่เจ้าหน้าที่หญิงผู้ดูแลพิพิธภัณฑ์เองก็เริ่มต้นเล่าประวัติศาสตร์ของหนังกวางแผ่นเดียวกันนี้ไปอีกเรื่องหนึ่ง แต่ยังสอดคล้องไปด้วยกันคือ เรื่องราวที่ว่าแผ่นหนังกวางได้ปกป้องเด็กผู้หญิงคนหนึ่งจากความรุนแรงของสงคราม ด้วยการห่มคลุมตัวเองด้วยแผ่นหนังกวาง บาดแผลของเธอจึงได้รับการเยียวยารักษา ทั้งเธอยังนำแผ่นหนังกวางนี้ไปใช้รักษาชีวิตของคนอื่นๆ ได้อีกเป็นจำนวนมาก แผ่นหนังกวางซึ่งบรรจุอัดด้วยรักแท้จึงสะท้อนถึงอุดมการณ์ของสันติภาพ ทั้งยังมีอำนาจในการต่อต้านสงครามอีกด้วย แต่แล้วเมื่ออ่านเชื่อมเข้ากับอีกเรื่องเล่าหนึ่งจากเสียงเล่าของตัวเอก เขาได้กล่าวถึงประสบการณ์ที่ตนกับภรรยาซึ่งเสียชีวิตไปแล้ว เคยเข้าไปกินอาหารสารพัดรายการปรุงขึ้นจากเนื้อกวาง แล้วพบว่าขณะที่เขาเริ่มต้นกินอาหาร ลูกค้าโต๊ะอื่นๆภายในร้านก็เริ่มหั่นนิ้วของตัวเอง ซึ่งเป็นกลวิธีหนึ่งที่ อนุสรณ์ ติปยานนท์นำมาใช้อุปมาถึงการเบียดเบียนกันและกันเอง การกินอาหารของตัวละครในเรื่องสั้นของเขาจึงถูกนำไปเทียบกับการกินคนด้วยกันเอง ดังปรากฏอยู่ในเรื่องสั้น *ปัตตาเวีย* ด้วยเช่นกัน ในเรื่องนั้นได้กล่าวถึงฉากที่พ่อครัวต้องทำอาหารไว้เลี้ยงคนหิวโซอดอยาก รูปสัณฐานคล้ายผีเปรต เพื่อการชำระหนี้เป็นประจำทุกคืนก่อนรุ่งสาง แต่ถึงที่สุดแล้วเมื่อคนหิวโซมีมากเกินกว่าอาหาร จึงเป็นร่างกายและชีวิตของพ่อครัวเองที่ถูกคนเหล่านั้นกัดกินจนถึงแก่ความตาย เมื่อย้อนกลับมาดูเรื่องสั้น *น้ำตากวาง* ซึ่งในตอนจบได้กล่าวถึงการที่เจ้าหน้าหญิงถอดถุงมือสีขาวซึ่งเธอต้องสวมไว้ตลอดเวลาที่ปฏิบัติงานในพิพิธภัณฑ์ศิลปะออก ว่ามีรอยเสมือนกับครั้งหนึ่งนิ้วของเธอได้ถูกตัดขาดเป็นสองท่อน แล้วจึงนำมาต่อผสานขึ้นใหม่ เรื่องสั้นของ อนุสรณ์ ติปยานนท์ จึงสามารถอ่าน

ความหมายได้ในแง่ที่ตัวละครหญิงนี้จำยอมต้องเป็นผู้เสียสละให้กับการเอารัดเอาเปรียบเบียดเบียนนั้น ยอมเป็นผู้ถูกกลืนกิน และยอมเป็นผู้หลั่งน้ำตาให้กับความตายของคนที่เธอรักที่สุด แต่ผลพลอยได้หลังการสูญเสียนั้นจะมีค่าและความสำคัญยิ่ง ด้วยว่ามันมีอานุภาพเหนือกว่าสงครามและความรุนแรง หากมองว่าความเป็นเอเชียของ อนุสรณ์ ติปยานนท์ ผูกเข้ากับความเป็นหญิง การดำรงอยู่ของรัฐชาติกลุ่มนี้จึงเทียบได้กับการดำรงอยู่ของสันติภาพ และเปลี่ยนให้บริบทของมันเองขยายเทียบเท่ากับบริบทพื้นที่ของมนุษยชาติในมวลรวมได้ด้วย ในลักษณะที่จิตสำนึกเชิงศีลธรรมได้ถูกปลุกฟื้นคืนมาเพื่อลบเลือนเส้นแบ่งแยกระหว่างรัฐชาติให้หายไป หรือก็คือการที่อัตลักษณ์ของตัวละครได้ขยับขยายบริบทอ้างอิงเสียแล้วนั่นเอง

1.3.3 **เรื่องสั้นของ ปราบดา หยุ่น กับการสืบทอดตัวตนในอุดมคติจากพ่อสู่ลูก**

ในเรื่องสั้น *แสงสลาย* ผู้เขียนได้แสดงตัวละครคู่สัมพันธ์ พ่อ – ลูกชาย คือ คู่ของ สมชาย - อิสรภาพ และคู่ของ อิสรภาพ - จอน ซึ่งตัวละครคู่สัมพันธ์นี้เติบโตขึ้นมาในต่างยุคสมัย จึงทำให้ความสนใจถูกหันเหไปในทิศทางที่ต่างกัน ดังเช่น สมชายซึ่งโตมาในชนบท และไม่พอใจกับความธรรมดา บ้านๆ ในวิถีที่ตนเองโตมา เมื่อเขามีลูกชายจึงตั้งชื่อให้ว่า อิสรภาพ และสร้างคาดหวังเอาไว้แก่ลูกให้มีอุดมการณ์เสรี เป็นยุคเดียวกับที่เริ่มมีโทรทัศน์สีในไทย ความเป็นเด็กที่แต่ละคนต่างมีก็มีปมในใจของตนเองและคาดหวังจะมอบสิ่งที่ดีกว่าที่ตนเองไม่เคยได้รับในตอนเด็กให้แก่ลูก แต่ลูกชายซึ่งเกิดมาในต่างยุคเสียแล้วก็กลับต้องการสิ่งอื่นที่แตกต่างจากไปจากความคาดหวังของพ่ออีก ดังนั้น ความปรารถนาและวิถีชีวิตจึงต่างกัน “ชื่อ” ที่พ่อพยายามจะตั้งให้กับลูกชายเพื่อหวังให้ลูกสืบทอดอัตลักษณ์ในอุดมคติของตนเอง จึงไม่อาจประสบผลได้ อีกทั้งช่องห่างระหว่างยุคสมัยนี้ยังขวางกั้นมิให้พ่อลูกได้สานสัมพันธ์กันอย่างแนบสนิทอีกด้วย การแสดงซึ่งความรัก ความห่วงใยกัน จึงกลายเป็นภาพความกระดากอายไปเสียสิ้น กระนั้นผู้เขียนก็ยังหยอดความรู้สึกรักและผูกพันซึ่งเป็นแง่มุมที่สดสวยในความสัมพันธ์ระหว่างพ่อลูกลงมาด้วย ถึงแม้จะโต้ตอบด้วยคำพูดและท่าทางกวนซึ่งกันและกัน แต่ความน่ารักซึ่งถูกซ่อนอยู่ภายในก็ยังปรากฏขึ้น ถึงแม้ว่าความสัมพันธ์ระหว่างพ่อลูกที่ยึดโยงกันด้วยการสืบทอดอัตลักษณ์ในอุดมคตินั้นไม่อาจประสบความสำเร็จได้ แต่ผู้เขียนได้เสนอว่าความรักระหว่างพ่อลูกกลายมาเป็นส่วนที่สำคัญยิ่งกว่าเสียแล้ว

1.3.4 ความสมดุลแห่งอัตลักษณ์ชาย - หญิงในเรื่องสั้นของ ฟ้า พูลวรลักษณ์

ก. ความเป็นชาย – ความเป็นหญิงในบริบทพื้นที่ของปัจเจก

ผู้เขียนได้เสนอคู่ตรงข้ามที่ก่อให้เกิดความขัดแย้งเชิงอัตลักษณ์ของตัวละครในบริบทของปัจเจก ตัวละครหนึ่งๆที่ ฟ้า พูลวรลักษณ์ สร้างขึ้นภายใต้กรอบมโนทัศน์ของเขานั้น ล้วนแล้วแต่เป็นมนุษย์ที่มีแบบแผนพฤติกรรมตลอดทั้งช่วงชีวิตซึ่งได้รับการกำหนดไว้เรียบร้อยทั้งหมดแล้วโดย “พันธุกรรม” หรือกล่าวได้ว่า ปัจเจกตามทัศนะของ ฟ้า พูลวรลักษณ์ ย่อมเป็นผลลัพธ์จากการต่อสู้แย่งชิงพื้นที่สำหรับการปรากฏระหว่างยีนพ่อและยีนแม่ อันสื่อถึงความเป็นชาย – ความเป็นหญิงที่ดำรงอยู่ร่วมกันในตัวละครหนึ่งๆ และส่งผลให้ตัวละครทุกตัวมีด้านที่ขัดแย้งเป็นคู่ตรงข้ามอยู่ภายในตัวเอง อีกทั้งความขัดแย้งเช่นนี้ยังมิได้ผสมผสานรวมกันอย่างเท่าเทียม ขั้วใดขั้วหนึ่งย่อมต้องลดบทบาทลงเมื่ออีกขั้วกล้าแกร่งขึ้น แต่การเปลี่ยนแปลงอิทธิพลของทั้งสองขั้วย่อมเกิดขึ้นได้ทุกเมื่อ ความเป็นชาย – ความเป็นหญิงในตัวละครของ ฟ้า พูลวรลักษณ์ จึงมีลักษณะเป็นพลวัตและส่งเสริมให้ตัวละครในฐานะปัจเจกได้พัฒนาเติบโตขึ้นอีกด้วย “วิกฤต” หรือก็คือสภาวะแห่งการเปลี่ยนแปลงสำหรับเรื่องสั้นของ ฟ้า พูลวรลักษณ์ จึงหมายความถึง โอกาสที่ดีสำหรับการพัฒนาเชิงอัตลักษณ์ และความขัดแย้งที่เกิดขึ้นในทุกๆระดับในเรื่องของเขานำไปสู่ทิศทางแง่บวกสู่ผลลัพธ์ที่ปรองดอง ส่งผลให้เรื่องสั้นของเขาสามารถชักจูงอารมณ์รู้สึกของผู้อ่านให้สงบและเต็มตื้นได้มากกว่า เมื่อเปรียบเทียบกับเรื่องสั้นหรือนวนิยายที่กล่าวถึงวิกฤตอัตลักษณ์ของผู้เขียนอื่น

ในหัวข้อนี้ผู้วิจัยจะนำเอานวนิยายเรื่อง *โรงเรียนที่เงียบที่สุดในโลก* ของ ฟ้า พูลวรลักษณ์มาวิเคราะห์ให้เห็นเป็นกรณีศึกษา เนื่องจากแนวคิดในการสร้างตัวละครในเรื่องสั้นอื่นๆของเขาก็มีแนวทางที่จำลองมาจากตัวละครในนวนิยายเรื่องนี้ทั้งสิ้น *โรงเรียนที่เงียบที่สุดในโลก* ได้เล่าถึงตัวละครนักเรียน 8 คน ซึ่งเรียนอยู่ใน ‘ห้องเรียนที่เงียบที่สุดในโลก’ นักเรียนทั้งแปดคน แบ่งเป็นตัวละครชาย 4 คน และตัวละครหญิง 4 คน ประกอบไปด้วย ฟ้า บึง ไฟ ฟ้าร้อง ลม น้ำ ภูเขา ดิน ซึ่งมีคุณสมบัติด้านลักษณะนิสัยและบุคลิกภาพที่สัมพันธ์กับลักษณะบางประการของ “ชื่อ” ทว่านวนิยายยังเปิดโอกาสให้เกิดคู่ตรงข้ามในคุณสมบัติที่อ้างอิงกับชื่อของตัวละครกลายมาเป็นคุณสมบัติร่วมด้วยเช่นกัน ดังเช่น ไฟ ซึ่งเป็นชื่อของตัวละครเพศหญิง เธอเป็นคนอารมณ์ร้อนตามลักษณ์ของไฟ แต่กลับไม่มีครั้งไหนเลยที่อารมณ์ร้อนของเธอระเบิดออกมาภายนอก อันเนื่องจากความที่เธอเป็นหญิง เธอจึงมีความอ่อนไหวและขี้กลัว แม้เธอจะโกรธเป็นฟืนเป็นไฟแต่เธอก็ไม่กล้าที่จะระเบิดอารมณ์ของตนเองออกมา กลับเก็บซ่อนอยู่ใต้ท่าทีที่สงบมากกว่า แม้เธอจะเจ้าคิดเจ้า

แค้น แต่เมื่อคู่อริอย่าง ฟ้าร้อง ท้าทายให้เธอลงมือทำร้ายเขา เธอก็ไม่กล้าที่จะลงมือทำ ขณะที่ตัวละครที่ใช้ชื่อ น้ำ กลับเป็นตัวละครเพศชาย จากความเป็นชายนี้เขามักยึดติดอยู่กับเรื่องของการคิดแบบเป็นตรรกะ และหลงใหลในคณิตศาสตร์ซึ่งเป็นระบบความคิดที่มีเสถียรภาพ มีความตายตัวอย่างมาก แต่ด้วยคุณสมบัติของ น้ำ ชื่อของเขาเองทำให้ตัวละครนี้ยังหมกมุ่นกับการพิสูจน์โอกาสอื่นๆที่เป็นไปได้ของตรรกะด้วย เขาจึงพยายามมองหาช่องโหว่ของการที่ตรรกะสามารถจัดเรียงตัวในรูปแบบอื่น หรือความลื่นไหลของตรรกะที่นำไปสู่บทสรุปอื่นๆนั่นเอง

นอกจากนี้นวนิยายยังเสนอว่าตัวละครทั้งแปดมีอายุที่แตกต่างกันไปและเติบโตขึ้นในแต่ละปีๆ แสดงให้เห็นถึงผลกระทบต่อลักษณะนิสัย ความคิดอ่านของแต่ละตัวละครในระหว่างการพัฒนาโครงเรื่องของนวนิยาย เช่นนี้แล้ว ฟ้า พูลวรลักษณ์ จึงแสดงให้เห็นถึงความขัดแย้งที่ปรากฏอยู่ในอัตลักษณ์ระดับปัจเจกของตัวละคร แต่แล้วจู่ๆ เมื่อนวนิยายได้เพิ่มตัวละครเพิ่มมาในเรื่องอีกแปดชีวิต โดยอิงกับชื่อ ฟ้า บึง ไฟ ฟ้าร้อง ลม น้ำ ภูเขา ดิน เช่นเดิมแต่สลับเพศ จากเดิมที่ ฟ้า ในห้องเรียนที่เงียบที่สุดในโลก เคยเป็นตัวละครชาย ก็กลายมาเป็นตัวละครใหม่ ฟ้า ในห้องเรียนที่เงียบที่สุดบนดวงจันทร์ เป็นตัวละครหญิง เพื่อขยายความขัดแย้งออกมาในระดับของกลุ่ม ระหว่างตัวละครที่มีชื่อเดียวกัน แต่คุณสมบัติก็ไม่เหมือนกันเมื่อแยกแยะจากเกณฑ์ด้านเพศ และจากการอ้างอิงกับบริบทแวดล้อมของสองตัวละคร คือ โลก กับดวงจันทร์ ซึ่งให้ความหมายและสร้างความรู้สึกแก่ผู้อ่านแตกต่างกัน และ ฟ้า พูลวรลักษณ์ เลือกที่จะให้ตัวละครจากสองห้องเรียนนี้มองอีกฝ่ายว่าเป็นคู่อริมากกว่าจะกลมเกลียวกันในฐานะเพื่อนใหม่ ซึ่งกระทบต่อโครงเรื่องของนวนิยายที่มีความขัดแย้งปรากฏขึ้นอีก เป็นความขัดแย้งระหว่างตัวละคร แม้จะปฏิเสธไม่ได้ว่าในทีแรกที่นวนิยายยังมีตัวละครเพียงแค่แปด ความขัดแย้งระหว่างตัวละครก็มีให้เห็นอยู่บ้างแล้ว เช่น การที่ไฟและฟ้าร้องไม่ค่อยถูกกันนัก หรือการที่ไฟกับน้ำพนันไพ่กันจนกระทั่งไฟเป็นหนี้พนันให้แก่น้ำในจำนวนเงินสูงถึงหนึ่งร้อยล้านบาทซึ่งไม่มีทางจะใช้หมดได้ และส่งผลให้ตัวละครทั้งสองย้อนกลับมาถกเถียงกันด้วยเรื่องนิยามของแพ้ชนะใหม่ ด้วยการอ้างอิงตนเองเข้ากับบริบทอื่นๆนอกเหนือจากกติกาของเกมไพ่ สำหรับความขัดแย้งระหว่างตัวละครทั้งแปดในบริบทห้องเรียนที่เงียบที่สุดในโลกก็เช่นกัน เมื่อโรงเรียนมีห้องเรียนเพิ่มขึ้นมาเป็นสอง บริบทของตัวละครก็ขยายออก และคู่ความขัดแย้งระหว่างตัวละครจึงถูกจัดเรียงขึ้นใหม่ โดยจำเพาะเมื่อ ฟ้า พูลวรลักษณ์ ยังขยายบริบทของเรื่องกว้างออกไปอีก กลายเป็นโรงเรียนที่มีห้องเรียนถึงแปดห้อง ซึ่งเป็นแบบจำลองที่มีการปรับเปลี่ยนหน่วยองค์ประกอบย่อยภายในห้อง คือ เพศ อายุ ชื่อห้อง กันไปในระหว่างนักเรียนแปดคนในแต่ละห้องที่ใช้ชื่อแปดชื่อเดิม จนกระทั่งความขัดแย้งระหว่าง

ตัวละครในนวนิยายเรื่องนี้ อยู่ในบริบทที่กว้างขวางมากพอสำหรับการคืนความสมดุลให้แก่การอ้างอิงอัตลักษณ์ ความเป็นคู่ตรงข้ามที่เป็นปฏิปักษ์จึงกลายมาเป็นหน่วยย่อยๆที่จะเสาะหาหนทางเพื่อรวมเข้าหากันด้วยความปรองดองจนได้

ดังนั้นเมื่อ ฟ้า พูลวรลักษณ์ ได้สรุปถึงตัวละครนักเรียนทั้งหกสิบสี่คนในโรงเรียนที่เงียบที่สุดในโลกว่า แท้จริงทั้งหมดคือนักเรียนเพียงคนเดียวในโรงเรียน นวนิยายเรื่องนี้จึงไม่ได้กล่าวถึงสิ่งใดเลยนอกจากชิ้นส่วนที่เป็นคู่ตรงข้าม ขัดแย้งกันภายในอัตลักษณ์ของตัวละครหนึ่ง ซึ่งมีการโยกย้ายการอ้างอิงอยู่กับบริบทในระดับที่แตกต่าง กว้างขวางมากขึ้นเรื่อยๆ และส่งผลให้ให้ความขัดแย้งในอัตลักษณ์กลายมาเป็นความกลมเกลียวกันได้ในที่สุด และโครงเรื่องทั้งหมดของนวนิยายจึงเป็นแบบจำลองอย่างเป็นรูปธรรมเพื่อการสื่อสารโอกาสของวิกฤตอัตลักษณ์นี้เอง

สำหรับความขัดแย้งจากเกณฑ์ด้านเพศในระดับอัตลักษณ์ของปัจเจกนี้ อาจพบได้จากเรื่องสั้น *ยีนพ่อกับยีนแม่* ของ ฟ้า พูลวรลักษณ์ ซึ่งผู้เขียนได้นิยามความเป็นชายเอาไว้ว่า คือความเป็นอัจฉริยะ เขาจึงเป็นเด็กเรียนเก่ง เฉลียวฉลาด และนิยามความเป็นหญิงคือความอ่อนด้อยทางสติปัญญา และความอ่อนน้อม เรียบร้อย ซึ่งทำให้ผู้อ่านเห็นภาพได้ว่าความเป็นชายและความเป็นหญิงของ ฟ้า พูลวรลักษณ์ ไม่สนใจคุณสมบัติด้านชีวภาพหรือรสนิยมด้านเพศแต่อย่างใด เพียงสนใจคุณลักษณะนิสัย ความรู้สึกนึกคิด การเติบโตทางความคิดและจิตใจของตัวละครที่บางช่วงแสดงความเป็นชายมากกว่า และบางช่วงก็แสดงความเป็นหญิงมากกว่าเท่านั้นในระหว่างพัฒนาการเติบโตของตัวเอก

> เล่ากันว่าชีวิตมนุษย์เราถูกกำหนดโดยยีนพ่อและยีนแม่ ถ้าเช่นนั้นชีวิตของเขาก็น่าสนใจอย่างที่สุด พ่อของเขาเป็นนักฟิสิกส์ที่มีชื่อเสียงของเมืองไทย จัดเป็นอัจฉริยะคนหนึ่ง ส่วนแม่ของเขาเป็นคนปัญญาอ่อน
>
> (ฟ้า พูลวรลักษณ์, 2553, *"ยีนพ่อกับยีนแม่"* ใน *24 เรื่องสั้นของฟ้า*: 161)

เรื่องสั้นนี้ได้เล่าถึงช่วงชีวิตที่อัตลักษณ์ของตัวละครมีการแปรเปลี่ยนทุกๆช่วงสี่ปี เริ่มตั้งต้นจากปีที่เขาอายุเจ็ดขวบ เข้าเรียนในชั้นประถม ยีนพ่อ หรือก็คือองค์ประกอบของความเป็นชายได้ผสมผสานอยู่กับ ยีนแม่ หรือองค์ประกอบของความเป็นหญิงในอัตลักษณ์ของเขาอย่างเท่าเทียม เขาจึงเป็นคนปกติ มีผลการเรียนธรรมดา และสามารถสื่อสารกับคนอื่น กับเพื่อนๆได้อย่าง

เป็นปกติ แต่แล้วผ่านไปสี่ปี ตัวเอกก็กลับแสดงด้านที่ถูกควบคุมโดยยีนพ่อออกมาได้อย่างโดดเด่น ด้วยการที่เขากลายเป็นเด็กอัจฉริยะ ขณะที่ยีนแม่อ่อนกำลังลงจนกระทั่งไม่ปรากฏออกมาเป็นอัตลักษณ์ของเขาให้ใครเห็นเลย ผ่านไปอีกสี่ปี ตัวเอกก็เริ่มแสดงด้านที่ถูกควบคุมโดยยีนแม่ออกมาให้เห็นบ้าง แม้เขาจะยังเป็นเด็กเรียนเก่ง แต่นิสัยของเขากลับซื่อเหมือนเด็กๆ เรียบร้อย อ่อนหวานซึ่งเป็นผลจากยีนแม่ และทำให้เขาไม่กลายเป็นเด็กที่เพื่อนๆอิจฉาริษยาจนตั้งป้อมรังเกียจ จึงเห็นได้ว่าในส่วนที่ไม่ดีอย่างยีนแม่ปัญญาอ่อนนั้น ยังส่งผลดีต่ออัตลักษณ์ของตัวเอกได้ แต่แล้วช่วงสี่ปีต่อจากนั้น ยีนแม่ก็เริ่มมีบทบาทต่อชีวิตของเขามากกว่ายีนพ่อ และผ่านไปอีกสี่ปี ยีนแม่ก็คล้ายจะกดข่มยีนพ่อได้เกือบสมบูรณ์ เขาเรียนจบมหาวิทยาลัยมาได้แต่ก็กลายเป็นคนเก็บตัว ไม่เข้าสังคม ไม่สนใจเพศตรงข้ามแม้จะอยู่ในวัยหนุ่ม เวลาของเขาจึงคล้ายว่าหยุดนิ่งอยู่จนกระทั่งอายุล่วงไปถึง 27 ปี ที่ยีนพ่อเริ่มกลับมามีอิทธิพลเหนือยีนแม่อีกครั้ง นับแต่นั้นพลังของเขากลับมา มีไฟการมุมานะทำตามความตั้งใจแม้จะช้ากว่าจังหวะของคนอื่นๆ แต่ก็มีความสุดโต่งซึ่งแสดงออกมาในแง่มุมที่ดีอยู่ดี

ข. อัตลักษณ์ภายในไม่ได้เป็นภาคตรงข้ามของภายนอก

เรื่องสั้นของ ฟ้า พูลวรลักษณ์ ยังมีความย้อนแย้งระหว่างเกณฑ์แบ่งภายนอกและภายในเป็นอย่างมาก นอกจากที่กล่าวไปในข้างต้นถึงกรณีของ *โรงเรียนที่เงียบที่สุดในโลก* แล้วว่าบริบทที่ตัวละครใช้อ้างอิงอัตลักษณ์ของตนเองเพื่อจัดระเบียบความสัมพันธ์กับคนอื่นๆนั้น ขยับขยายกว้างขึ้นได้และหดลดรูปกระทั่งเหลือเป็นความขัดแย้งภายในอัตลักษณ์ของตนเองลำพังได้เช่นกัน รวมถึงการตัดสินอัตลักษณ์ของผู้อื่นจากการอ้างอิงกับเกณฑ์ภายนอกภายใน จึงไม่ได้ให้ผลเป็นคู่ตรงข้ามเสมอไป

ในเรื่องสั้น *ความเงียบแห่งจักรวาล* แม้เล่าถึงตัวละครสองตัวที่เป็นเพศชายเช่นเดียวกัน แต่ในแง่ของความคิดแล้วกลับมีคุณสมบัติเป็นคู่ตรงข้ามกัน จนกระทั่งทั้งสองต่างมีวิถีการดำเนินชีวิตที่แตกต่างกันเป็นคนละทาง ขณะที่ อภิชิต ใช้เวลาเนิ่นนานกว่าสี่สิบปีทุกหนึ่งวันในหนึ่งอาทิตย์เพื่อแทงม้าในสนามม้า ตัวตนของเขาไม่เคยก้าวไปไกลเกินกว่าสนามม้า ซึ่งสะท้อนถึงคุณสมบัติความเป็นหญิงที่ผู้เขียนให้ความหมายว่า ผู้หญิงไม่ชอบอยู่ไกลบ้าน ส่วนอีกตัวละครหนึ่งคือ ชาญชัย กลับออกเดินทางไปไกลแสนไกลเพื่อการใช้ชีวิตในสนามที่มีการแข่งขันจริง และทำให้เขามีคุณสมบัติของความเป็นชาย จนกระทั่งทั้งสองได้หวนกลับมาพบหน้ากันอีกครั้งในสนามม้าพร้อมกับทัศนคติที่ต่างฝ่ายต่างก็มองวิถีทางการใช้ชีวิตในรูปแบบของตนเองว่าเป็นวิถีที่

ถูกต้องเหมาะสม หากปรารถนาจะสร้างความหมายให้แก่ชีวิต ชาญชัยซึ่งบัดนี้แม้จะมีอายุมากแล้วแต่ก็ยังร่างกายแข็งแกร่ง และให้ภาพของคนที่มีปฏิสัมพันธ์กับสังคมได้เป็นอย่างดี มีตัวตนที่ได้รับการยอมรับอย่างสมบูรณ์พร้อม จึงกลับกลายมาเป็นตัวละครที่อภิชิตมองว่าตัวตนภายในนั้นมีแต่เพียงความว่างเปล่า ขัดแย้งกับภาพความว่างเปล่าภายนอกตัวตนของอภิชิตที่แท้จริงแล้วยังมีแผ่นกระดานสี่เหลี่ยมสีดำสนิทซ่อนอยู่ภายใน และตัวละครมองว่าเป็นกระดานสีดำนี้เองมีความหมายทุกอย่างที่เขาปรารถนาดำรงอยู่ คุณสมบัติที่เป็นคู่ตรงข้ามระหว่างภายนอกกับภายในของ ฟ้า พูลวรลักษณ์ จึงมุ่งไปที่การขยายบริบทเป็นสำคัญ ซึ่งทำให้คู่ตรงข้ามของความเลวกลายเป็นความดีได้ และทำให้คู่ตรงข้ามของความดี กลายเป็นความดีในอีกรูปแบบหนึ่ง

1.4 วิกฤตอัตลักษณ์จากโลกาภิวัตน์ทางการสื่อสาร

1.4.1 สื่อมวลชนกับการผลิตซ้ำรูปแบบอัตลักษณ์แห่งความรุนแรงในเรื่องสั้นของอนุสรณ์ ติปยานนท์

เรื่องสั้นของ อนุสรณ์ ติปยานนท์ เสนอว่าสื่อมวลชนเข้ามามีบทบาทต่อการผลิตซ้ำความรุนแรงซึ่งส่งผลกระทบกระเทือนต่อมวลชนในวงกว้าง ทั้งยังกักขังความสะเทือนใจเหล่านั้นให้ติดตรึงอยู่ในความรู้สึกในฐานะที่เป็นปัจเจกชั่วขณะเดียวกันด้วย

ดังเช่น ในเรื่องสั้น *นก* ตัวเอกผู้ทำงานอยู่ในกองบรรณาธิการหนังสือพิมพ์ภายหลังจากที่เขาประสบวิกฤตการณ์ทางการเมือง เกิดการรัฐประหารขึ้น เขาเองก็ถึงกับลบบทบาทของตนเองในฐานะสื่อมวลชนออกเสีย เพื่อจะยุติความขัดแย้งที่แวดล้อมตัวเขาอย่างเชี่ยวกรากรุนแรงยิ่งขึ้น และไม่ได้นำภาพหวังใดที่ดีกว่าเดิมมาให้ เขากลับทุ่มเทความสนใจไปยังการจับแมลง กระทั่งถึงการจินตนาการว่าตนเองกลายเป็นนก มีความสามารถจับแมลงได้อย่างง่ายดายเสียอีก และความเคลื่อนไหวของคนอื่นๆรอบตัวเขาจึงกลายเป็นขบวนการเคลื่อนไหวที่ไม่มีอะไรน่าสนใจอีก

เช่นเดียวกับในเรื่องสั้น IBERRY ซึ่งเล่าถึงตัวเอกผู้โดดเดี่ยวและใช้ชีวิตอย่างเป็นปริศนาด้วยว่าเขาทำงานรับจ้างฆ่าคนตามใบสั่ง จึงต้องซ่อนบทบาทแท้จริงของตนเองจากการรับรู้ของผู้อื่น ไม่อาจผูกสัมพันธ์ใกล้ชิดกับใครได้ ซึ่งปรากฏว่ารายนามตามใบสั่งฆ่าของตัวเอกล้วนแล้วแต่เป็นคนที่สมควรตายด้วยสาเหตุที่มีความเกี่ยวพันกับวงการสื่อสารมวลชนทั้งสิ้น อาทิ ทำให้ผู้คนเสพติดการวิเคราะห์ข้อมูลข่าวสาร, ทำให้ผู้คนเกิดอาการสับสนต่อใบหน้าของผู้อื่น, ทำให้ผู้คนรื่น

เริงกับชีวิตเกินขนาด ฯลฯ อันสะท้อนให้เห็นถึงความเจ็บช้ำใจของคนในยุคโลกาภิวัตน์ที่ได้รับการยัดเยียดข้อมูลข่าวสารจนเกินความต้องการ กระทั่งไม่ปรารถนาจะรับรู้เรื่องของสังคมภายนอกอีกต่อไป

ท้ายสุดกับเรื่องสั้น *หิมะกัด* ได้กล่าวถึงภาพวาดของพิมพ์ผกา ที่วาดด้วยเทคนิคเดียวกับภาพโมนาลิซ่าและถูกนำมาแขวนไว้ในห้องน้ำชาย กลายเป็นภาพที่ส่งผลกระทบกดดันความรู้สึกของเหล่าคนที่เข้าไปใช้ห้องน้ำในห้างและรู้สึกว่าถูกจับจ้องด้วยสายตาของพิมพ์ผกา ขณะที่ตัวละครหญิงผู้นี้เอง เธอได้พยายามจะสลัดลบอัตลักษณ์ที่เธอรู้สึกว่าเป็นความเจ็บปวด มีความชำรุดบางอย่างออกจากตัวเอง ด้วยการเดินทางเปลี่ยนย้ายสถานที่ และการเปลี่ยนชื่อ แต่จนแล้วจนรอดภาพวาดของพิมพ์ผกาของศิลปินผู้หนึ่ง ก็เผยแพร่ออกสู่สาธารณชนและกลายมาเป็นข่าวในหน้าหนังสือพิมพ์ และผู้คนที่พิมพ์ผกาซึ่งบัดนี้เปลี่ยนชื่อเป็น ‘พี’ รู้จัก ก็นำภาพนี้มาทวงถามว่าเป็นคนคนเดียวกับเธอใช่หรือไม่ ยังมาซึ่งความเจ็บปวดอย่างสุดแสนที่เธอไม่อาจหนีรอดพ้นได้ การพลิกสลับด้านระหว่างผู้มองกับผู้ถูกมองในเรื่องสั้นเรื่องนี้ อาจอ่านในความหมายที่สื่อมวลชนได้นำเอาสิ่งที่มันนำเสนอ หรือก็คือ เหยื่อ มาตอกย้ำอย่างโหดร้ายทารุณด้วยการผลิตซ้ำ และขณะเดียวกันมวลชนที่รับข่าวสารเองก็พลอยรู้สึกกดดันไปกับการที่ต้องเสพข่าวสารชวนอึดอัดเหล่านี้ซ้ำแล้วซ้ำอีกด้วยเช่นกัน

การอ้างอิงประสบการณ์การเสพสื่อเข้ากับอัตลักษณ์อันบกพร่องของตนเองนี้ ยังปรากฏในเรื่องสั้น *สัตว์ประหลาด* อนุสรณ์ ติปยานนท์ ได้ผูกเรื่องสั้นเรื่องนี้เข้ากับการที่ตัวเอกได้เห็นข่าวมนุษย์ต่างดาวใบ้หวยได้ ซึ่งแท้จริงแล้วก็คือแผ่นเจลลดไข้จากหนังสือพิมพ์ แล้วเมื่อเขาขึ้นแท็กซี่ไป หัวข้อ “สัตว์ประหลาด” ซึ่งสามารถแปรเปลี่ยนไปเป็นหลากหลายรูปสัญญะเหนือธรรมชาติได้ก็กลายมาเป็นประเด็นในการสนทนา คนขับแท็กซี่ได้เล่าให้เขาฟังว่า สมัยที่ยังเด็กนั้น พ่อเคยพาเขาไปชมบั้งไฟพญานาคและคล้อยหลังจากการที่เขาได้พบเห็นปรากฏการณ์ประหลาดนั่น พ่อของเขาก็กลายเป็นสัตว์ประหลาดไปเสียเอง ด้วยการติดพนัน และทำร้ายลูกเมีย จนกระทั่งครอบครัวแตกสลาย เรื่องสั้นได้มาเฉลยในตอนจบว่า แท้จริงแล้วเรื่องที่ถูกเล่านี้มีคนเล่าคือตัวเอกเอง ไม่ใช่คนขับแท็กซี่ เรื่องราวนั้นเป็นเพียงแต่เหตุการณ์ที่เขารำลึกขึ้นมาได้หลังพบเจอกับสัตว์ประหลาดในรูปสัญญะของเจลลดไข้ แต่สัตว์ประหลาดในความทรงจำวัยเด็ก แท้จริงแล้วก็คือตัวของเขาเอง ไม่ใช่ความผิดพลาดของปรากฏการณ์บั้งไฟพญานาค และไม่ใช่เพราะพ่อ แต่คนที่ก่อให้ครอบครัวล้มเหลวนี้คือเป็นตัวของเขาเองด้วย อาศัยการเปิดโปงของสื่อมวลชน คนในสังคมจึงมองเห็นความ

บกพร่องในอัตลักษณ์ของตนเองกลายเป็นสัตว์ประหลาดทุกวี่วัน และส่งผลกระทบในอัตลักษณ์ที่อ้างอิงกับบริบทระดับปัจเจกของพวกเขาเกิดความแปลกแยกขึ้น ตัวละครตระหนักถึงคุณสมบัติเชิงศีลธรรมที่เร้นหายไปจากบางชิ้นบางส่วนในตัวตนของตนเอง จึงเกิดความรู้สึกต่อต้าน ชิงชังอัตลักษณ์ตนเอง

1.4.2 สื่อพรากสายสัมพันธ์จากปัจเจกในเรื่องสั้นของ ปราบดา หยุ่น

ในสภาพสังคมไทยซึ่งเป็นบริบทแวดล้อมของเหล่าตัวละครภายในเรื่องนี้ ปราบดา หยุ่น ได้ขับเน้นให้เห็นถึงวาระที่สังคมมีการแปรเปลี่ยนอย่างรวดเร็วอันเป็นผลสืบเนื่องจากกระแสโลกาภิวัตน์ ทั้งทางธุรกิจและทางวัฒนธรรม เป็นปัจจัยสำคัญซึ่งส่งผลทางตรงต่อช่องว่างที่เกิดขึ้นกับสมาชิกในครอบครัว ดังเรื่องสั้น *แสงสลาย* ผู้เขียนได้โยงตัวละครทั้งสามเข้ากับ ทีวี รูปธรรมในเชิงสัญญะบ่งบอกถึงยุคสมัยที่แปรเปลี่ยนไป ในทัศนะของอิสรภาพซึ่งเติบโตมาพร้อมกับพัฒนาการของทีวี นับตั้งแต่ยุคที่มันยังฉายเพียงภาพขาวดำ จนกลายมาเป็นทีวีสี จนกระทั่งมาถึงรุ่นของจอน ลูกชายของเขาที่เลิกสนใจทีวีไปหมกหมุ่นอยู่กับคอมพิวเตอร์แทนเสียแล้ว อิสรภาพจึงมองว่า ทีวี เป็นสิ่งที่มีบุญคุณ เพราะมันได้เป็นประจักษ์พยานอยู่ร่วมในช่วงชีวิตของคนคนนึง หรือก็คือของตัวเขาเอง ทีวีบรรจุความทรงจำเกี่ยวกับตัวเขาในวัยเด็ก และเกี่ยวกับพ่อสมชายของเขา รวมถึงผู้หญิงที่เขาเคยรักเอาไว้ ทั้งยังมีความทรงจำสมัยที่ลูกชายเขายังเด็กกว่านี้และยังไม่ติดคอมพิวเตอร์ด้วย ในขณะที่อิสรภาพนั่งมองจ้องทีวีเก่าที่ไม่ได้เสียบปลั๊กเปิดจนละเลยเสียงเรียกของจอนตอนเปิดเรื่องนี้ เขาจึงมองเห็นภาพของชีวิตที่เป็นสุขและอบอุ่นของครอบครัว อย่างไรก็ดี ปราบดา หยุ่น ได้เขียนเรื่องสั้นเรื่องนี้โดยการผลักให้ผู้อ่านกลายมาเป็นตัวละครประกอบฉากในเรื่องสั้นของเขา คอยลอบสังเกตพฤติกรรมของตัวละครหลักด้วยความสนอกสนใจ ใช้การโยกมุมมองของผู้อ่านจากการเห็นปฏิสัมพันธ์ระหว่างนายอิสรภาพกับลูกชาย พ่อสนใจแต่ทีวีที่ไม่ได้เสียบปลั๊กไม่แยแสลูกชายที่ป่วย แต่แล้วก็โยกมาว่าลูกชายเองนั่นแหละเอาแต่เล่นเกมคอมพิวเตอร์จนไข้กลับ ซึ่งทำให้เห็นว่าเป็นลูกชายต่างหากที่ผูกติดแต่กับ สื่อ แต่เขาก็ยังต้องการความรักความเอาใจใส่จึงทำเป็นออดอ้อนพ่อ สายสัมพันธ์ของครอบครัวจึงพอจะเหลือให้เห็นอยู่บ้าง หรือตัวละคร อารยา ก็ให้ภาพในทิศทางที่คล้ายคลึงกัน คือการที่ลูกสาวไม่อาจระบายปัญหาหนักอกให้แม่ฟังได้ ด้วยว่าเธอกังวลกลัวแม่จะเป็นห่วง การที่สมาชิกภายในครอบครัวไม่พูดกันไม่ใช่เพราะไม่อยากพูดกัน แต่เพราะต่างก็รักและผูกพันกันมาก ต่างเป็นห่วงความรู้สึกของกันและกันมาก จึงคิดไปก่อนแล้วว่าปัญหาของตนเองอาจจะทำให้พ่อแม่ซึ่งไม่ได้เกิดร่วมยุคสมัยเดียวกัน

ไม่เข้าใจ กลายเป็นความทุกข์ใจได้ ตัวละครจึงเลือกเก็บปัญหาเอาไว้กับตนเองและรู้สึกย่ำแย่มากยิ่งขึ้น

ในเรื่องสั้นจำนวนหลายเรื่องของ ปราบดา หยุ่น เขายังแสดงภาพของเหล่าตัวละครที่พยายามจะดำรงชีวิตอยู่ในบริบททางสังคมอย่างบากลำบาก จนกระทั่งต้องแสร้งทำเป็นมองไม่เห็น ไม่รับรู้ว่ามีสิ่งเลวร้ายใดเกิดขึ้นในสังคมบ้าง เลยไปถึงไม่รับรู้ว่ามีใครอื่นใดกำลังเดือดร้อนกับสภาพการณ์เช่นนั้นบ้าง และกลายเป็นตัวละครที่เห็นแก่ตัวก่อนเสมอไปในที่สุด ในเรื่องสั้น *นอนใต้ละอองหนาว* ตัวละคร เจมส์ ได้วิพากษ์ว่าตัวเขาเองนั้นอาจจะเลิกครุ่นคิดกังวลถึงการ “รู้จัก” ตัวตนจริงๆของใครมาตั้งนานแล้ว เขาต้องการเพียงข้อมูลผิวเผินที่จำเป็นต่อการดำรงชีวิตเท่านั้น เช่น ถ้าพรุ่งนี้แผ่นดินจะไหวในเมืองที่เขาอยู่ เจมส์ต้องการรู้ล่วงหน้าเพื่อรับมือกับสถานการณ์ เขาไม่สนใจนิสัยสันดานของคนรายงานข่าวเลยสักนิด

> ในเมื่อไม่ใส่ใจกับตัวตนของคนเสียแล้ว ใครจะปฏิบัติอย่างไรกับเขา ไม่ว่าจะหลอกลวงต้มตุ๋น เอารัดเอาเปรียบ อิจฉาตาร้อน หมั่นไส้ริษยา หรือเพียงไม่เห็นเขาอยู่ในสายตา เจมส์ก็ไม่สะทกสะท้าน ไม่ใช่เพราะความเข้มแข็งหรือเข้าใจชีวิต แต่เพราะเขาไม่รับรู้ ใครจะเป็นอย่างไรก็เป็นไป เขาขอเพียงการได้ข้อมูลสำหรับเอาตัวรอดเท่านั้น
>
> (ปราบดา หยุ่น, 2547, *นอนใต้ละอองหนาว*: 71-72)

เช่นเดียวกับเรื่องสั้น *ปัจจุบันขณะ* ตัวละคร พิม หญิงไทยที่รอดพ้นออกจากบริบททางสังคมไทย ไปแต่งงานกับชายชาวอังกฤษเสียแล้วนั้น เมื่อเธอเห็นการกวาดล้างผู้ชุมนุมประท้วงของรัฐบาลอย่างเหี้ยมโหดจากข่าวในโทรทัศน์ เธอก็ไม่ได้คิดจะสนใจอะไรอีก แม้กระทั่งว่าผู้ชุมนุมที่โดนทำร้ายจะเป็นเพื่อนสมัยเรียนของเธอเอง หรือในเรื่องสั้น *พรุ่งนี้ทุกคนคงจะรู้* ตัวละครนางเจี๊ยบ ซึ่งเห็นร่องรอยผิดปกติของสามีอยู่ตำตา รู้ว่าเขากำลังนอกใจเธอด้วยการมีเมียน้อย แต่ก็ยังแสร้งทำเป็นไม่รู้ไม่เห็น ไม่คิดจะเอามาเป็นประเด็นทะเลาะให้ต้องเดือดร้อน ด้วยเธอเชื่อว่าหากทำเป็นไม่รู้ต่อไปเช่นนี้ ชีวิตของเธอก็ยังคงดำรงอยู่อย่างสุขสบายต่อไปได้ การละเลยความใส่ใจต่อปัญหาที่เกิดขึ้นในบริบทแวดล้อมเช่นนี้เอง ที่ตัวละครในเรื่องสั้นของ ปราบดา หยุ่น พากันเคลื่อนตัวเองออกจากสังคม จากการมีปฏิสัมพันธ์อย่างผูกพันลึกซึ้งกับผู้อื่น และกลายเป็นคนที่สามารถอยู่รอดได้โดยขาดไร้เป้าหมายที่เลยไกลไปกว่าการอยู่ไปวันๆ เป็นตัวตนที่ไม่มีความหมาย

1.4.3 ปฏิสัมพันธ์ผ่านสื่อโยกคลอนอัตลักษณ์ภายในในเรื่องสั้นของ ฟ้า พูลวรลักษณ์

เรื่องสั้น *หัวใจข้างขวา* ผู้เขียนได้ผูกโครงเรื่องโดยอาศัยทัศนะของสังคมยุคโลกาภิวัตน์ที่เทคโนโลยีอินเทอร์เนตเข้ามามีบทบาทสร้างให้เกิดความรู้สึกเสมือนจริง และพร่าเลือนพรมแดนนอก กับ ใน ให้เลือนหายไปด้วย เมื่อตัวเอกชายจินตนาการว่า Mars ที่เขารู้จักจากการเล่นหมากรุกกันทางอินเทอร์เนตเป็นตัวละครเพศหญิง ซึ่งเขาหลงรัก ดังนั้น ทุกๆคืนวันเสาร์เขาจะออนไลน์เพื่อรอเธอ ราวกับว่าเป็นเวลานัดเดตของทั้งคู่โดยมิต้องมีฝ่ายใดออกปากนัด วิธีการที่เขาอ่านอัตลักษณ์ของ Mars คือการที่เขาดูจากสิ่งที่ปรากฏภายนอกบนหน้าจอ เป็นวิธีการเดินหมากของเธอ นานๆครั้งถึงจะมีถ้อยคำสื่อสารแลกเปลี่ยนกันเสียด้วยซ้ำ แต่ด้วยปฏิกิริยาที่อ่านจากภายนอกบนหน้าจอคอมพิวเตอร์นี้ กลับกระทบกับความรู้สึกภายในของเขาได้อย่างลึกซึ้ง แม้นว่าแท้จริงแล้วเขาจะไม่อาจแน่ใจได้เลยว่า Mars เป็นผู้หญิงจริงหรือเปล่า เพราะเธอก็ไม่เคยบอกเขาว่าเธอเป็นหญิงหรือชาย และยิ่งไปกว่านั้น Mars อาจเป็นแต่เพียงโปรแกรมหนึ่งซึ่งถูกสร้างขึ้นมาเพื่อโต้ตอบกับเขาโดยการเดินหมากก็เป็นได้เช่นกัน การที่ตัวเอกนำเอาอัตลักษณ์ของเขาผูกพันเข้ากับ Mars ทั้งยังรู้สึกว่าเขากับเธอมีอัตลักษณ์แบบเดียวกัน มีวิธีการเดินหมากคล้ายคลึงกัน ให้ความสำคัญกับหมากราชินีเหมือนกัน เธอจึงเป็นคนที่เขาผูกพันอย่างใกล้ชิด สายสัมพันธ์นี้จึงสะท้อนภาพของความง่อนแง่นเด่นชัด เนื่องจาก Mars อาจไม่มีตัวตนอยู่จริง และถึงจะมีอยู่จริงสักแห่งบนโลก เธอก็อาจไม่ใช่ Mars ที่เขารู้จัก

เรื่องสั้นเรื่องนี้ของ ฟ้า พูลวรลักษณ์ มีลักษณะการเล่าในประเด็นของเกณฑ์แบ่งภายนอกภายในที่ส่งผลต่อสภาวะวิกฤตเชิงอัตลักษณ์ของตัวละครตามแนวคิดหลังสมัยใหม่นิยม เช่นเดียวกับตอนหนึ่งในนวนิยายเรื่อง *บันทึกนกไขลาน* ของมูราคามิด้วย เมื่อ โทรุ โอกาดะ ได้ติดต่อกับคูมิโกะ ภรรยาที่หายจากบ้านไปแสนนานผ่านทางคอมพิวเตอร์ เขาสื่อสารกันโดยอาศัยตัวอักษรที่พิมพ์ให้มาปรากฏบนหน้าจอ แต่ในจินตนาการ ในการรับรู้ของ โทรุ โอกาดะ นั้น เขากลับรู้สึกถึงคูมิโกะอย่างเข้มข้น ทั้งอารมณ์ความรู้สึกของเธอที่กลั่นลงมาในตัวอักษร และในการเว้นวรรคช่องว่าง เวลา ระหว่างการตอบโต้แต่ละครั้ง ซึ่งผู้อ่านถูกปิดกั้นไม่ให้เห็นถึงตัวตนแท้จริงของคูมิโกะที่อาจจะนั่งอยู่อีกฝั่งของการสนทนาผ่านอินเทอร์เนต หรือเธออาจจะไม่ได้อยู่ที่นั่นก็เป็นได้ การที่ภายนอกได้เข้ามากระทบต่อส่วนที่อยู่ภายในของตัวละคร ทั้งจำเพาะว่าความรู้สึกที่ถูกโยกคลอนอย่างหนักหน่วงนี้ยังสื่อสารออกมาเป็นปฏิกิริยาตอบกลับโดยอาศัยสื่ออื่น เป็นการเดินหมาก เป็นการพิมพ์ตัวอักษร จึงสะท้อนความยอกย้อนอย่างน่าประหลาด เป็นการสื่อสาร

ความรู้สึกที่ไม่ตรงไปตรงมา ไม่เปิดเผย ของคนในยุคโลกาภิวัตน์ อันส่งผลให้อัตลักษณ์ของคนเหล่านี้มีความกำกวมและคลุมเครืออย่างมาก

กล่าวคือ เราต่างผูกพันกับสิ่งที่ไม่มีตัวตนอยู่ในโลกของความเป็นจริง แต่ความรู้สึกถึงปฏิสัมพันธ์นั้นก็เข้มข้นลึกซึ้ง ซึ่ง ฟ้า พูลวรลักษณ์ ยังนำสัญญะที่เป็นรูปธรรมอื่นๆมาแทนที่ด้วย อาทิ ในเรื่องสั้น *เสียงวิทยุ* ตัวเอกได้แสดงความรู้สึก “รัก” ในเสียงจากเครื่องรับวิทยุที่อมรา ภรรยาของเพื่อนสนิท มักถือติดตัวและเปิดอยู่ตลอดเวลา เป้าหมายของ “รักแท้” สำหรับตัวละครของ ฟ้า พูลวรลักษณ์ จึงไม่ใช่อัตลักษณ์ที่หยุดนิ่งของคนหนึ่งๆ หากเป็นผลลัพธ์ของการมีปฏิสัมพันธ์บางอย่างกับสิ่งที่ไม่ใช่มนุษย์ ไม่น่าจะมีความรู้สึก ในเรื่องสั้น *แสง* ก็เช่นเดียวกัน ตัวเอกหญิงของเขากลับรู้สึกสนอกสนใจ แสง ที่แตกต่างกันซึ่งผูกพันเข้ากับตัวละครที่เป็นคน เป็นปฏิกิริยาหลอมรวมซึ่งก่อให้เกิดบรรยากาศบางอย่างซึ่งตัวละครรู้สึกว่ามันมีความหมายเกิดขึ้น และเข้ามาผูกสัมพันธ์กับชีวิตของเธอทั้งสิ้น ซึ่งสิ่งอื่นที่เข้ามาแทรกสอดนี้ยังมีลักษณะที่โยงไปถึงการบริโภคได้ด้วยเช่นกัน แท้ที่จริงแล้วอัตลักษณ์ของตัวละครเหล่านี้ล้วนสะท้อนภาพของปัจเจกที่เงียบเหงา ในเมื่อไม่จำเป็นต้องตั้งเป้าหมายสำหรับ “รักแท้” ไปที่ตัวละครอื่นๆอีกแล้ว โลกทั้งใบจึงสิ้นสุดเพียงแค่ลำพังตัวละครเองกับสิ่งที่แวดล้อมอยู่ก็ได้ ซึ่งแม้จะยังมาซึ่งความสงบสุขเชิงอัตลักษณ์ และมอบความรู้สึกอบอุ่นอ่อนโยนให้ได้มาก แต่นานวันเข้าตัวละครก็รู้สึกราวกับว่าในความอบอุ่นอ่อนโยนนั้น ยังมีความเหงาเปล่าเปลี่ยวดำรงอยู่ด้วย

1.5 วิกฤตอัตลักษณ์ภายใต้อิทธิพลของบริบททางสังคม

1.5.1 กฎหมาย กับการล่มสลายของจิตสำนึก

บริบททางสังคมแรกที่จะกล่าวถึงในหัวข้อนี้คือ กฎหมาย หรือก็คือรัฐชาติ ในเรื่องสั้น *กะโหลก* ซึ่ง อนุสรณ์ ติปยานนท์ นำมาใช้ในรูปแบบของสัญญะความเป็นโครงสร้าง เป็นสิ่งตายตัวที่เคยมีสมองอันเป็นความภาคภูมิใจของสัตว์เลี้ยงลูกด้วยนม โดยเฉพาะมนุษย์ บรรจุอยู่ แต่มาบัดนี้ไม่มีอีกแล้ว รูปสัญญะเดียวกันนี้ปรากฏในนวนิยายเรื่อง *แดนฝันปลายขอบฟ้า* ของมูราคามิเช่นกัน เพื่อจะใช้ในการสื่อความหมายที่ว่าตัวโครงสร้างหรือแค่เพียงกะโหลกนั้นเพียงพอแล้วสำหรับการอธิบายวิวัฒนาการของสัตว์เลี้ยงลูกด้วยนม วิวัฒนาการของมนุษย์ ข้อมูลสำคัญถูกมูราคามิปฏิเสธว่าไม่ได้สังกัดในส่วนของสมองอีกต่อไป ดังนั้นแล้ว แม้ตัวละครของเขาจะสูญเสียจิตสำนึกและความทรงจำก็ยังคงดำรงอัตลักษณ์อยู่ได้ ยังคงดำรงชีวิตได้เหมือนปกติสุข หรือก็คือ

การที่อัตลักษณ์ในความหมายของมูราคามินั้นถูกควบคุมอยู่ใต้โครงสร้าง ขณะที่เรื่องสั้น *กะโหลก* ของ อนุสรณ์ ติปยานนท์ ยังไม่ใช่โครงสร้างที่กลายเป็นอัตลักษณ์เสียเอง เรื่องสั้นได้เล่าถึงเด็กชายคนหนึ่งได้ก่ออาชญากรรม โดยการแทงภรรยาของตัวเอกด้วยมีดจนเธอถึงแก่ความตาย เพียงเพื่อจะพิสูจน์ความคมของกฎหมาย “กะโหลก” ของ อนุสรณ์ ติปยานนท์ จึงแทนที่ด้วยกฎหมายได้โดยอาศัยการอ่านเปรียบเทียบระหว่างกะโหลกลิงที่ตัวเอกพยายามจะเก็บสะสม กับกฎหมายที่ผู้พิพากษาได้ยึดมั่นอย่างยิ่งยวดในการใช้ตัดสินลงโทษผู้เยาว์ กระทั่งละเลยการใช้สมองในฐานะที่ตนเองเป็นมนุษย์และเพิกเฉยต่อประเด็นเรื่องศีลธรรม จิตสำนึก ไปเสียสิ้นนี้ เป็นวิธีการที่ผู้เขียนพยายามสื่อถึงความล้มเหลวที่คนละเลยการให้ค่าต่ออัตลักษณ์และจิตสำนึกของตนเองไปแล้ว แม้กระทั่งในตอนจบเรื่องที่เด็กคนนี้พ้นโทษออกจากคุกมา เขาก็ยังทำเช่นเดิมซ้ำอีก คราวนี้คนที่เขาฆ่าจนถึงแก่ความตายกลายเป็นตัวผู้พิพากษาเสียเอง และแนวโน้มที่เรื่องสั้นเรื่องนี้ชี้ช่องก็คือการที่กฎหมายจะยังไม่สามารถตัดสินคดีอันละเอียดอ่อนในแง่ของการท้าทายความรู้สึกนึกคิดได้ ตัวเอกซึ่งตระหนักกับความจริงข้อนี้ เขาจึงล้มเลิกความตั้งใจจะสะสมกะโหลกลิงไปสิ้น ไม่มีความจำเป็นที่จะต้องเกาะเกี่ยวกฎหมายเอาไว้อีกแล้ว ในเมื่อมันไม่อาจตัดสินสิ่งใดได้อย่างแท้จริงเลย

ตัวละครของ ฟ้า พูลวรลักษณ์ ได้แสดงท่าทีที่ลุกขึ้นมาต่อสู้กับอิทธิพลทางกฎหมายและเรื่องสั้นของเขามักจบลงด้วยการที่ตัวละครไม่ได้พ่ายแพ้ต่ออิทธิพลของสังคม แม้ว่าอาจจะไม่ได้รับชัยชนะอย่างเด็ดขาดก็ตามที แต่ตัวละครของเขาจะได้รับความชอบธรรมจากผู้อ่าน ดังเช่น เรื่องสั้น *กุลนันท์* ซึ่งเล่าถึงการที่นักศึกษาคนหนึ่งโดนอาจารย์ปฏิเสธไม่รับรายงานส่งเลยกำหนดจึงก่อคดีใช้คัตเตอร์กรีดท้องของอาจารย์ ด้วยเหตุผลอ้างว่าทำไปเพื่อพิสูจน์ว่า อาจารย์ของเธอยังเป็นมนุษย์ที่มีจิตสำนึก สามารถรู้สึกเจ็บปวดได้อยู่หรือเปล่า หรือเป็นเพียงแค่หุ่นยนต์ที่ไม่คิดจะสนใจเหตุผล และไม่มีความรู้สึกใด สามารถตัดสินทุกอย่างได้ด้วยเส้นแบ่งของเวลาได้ทั้งหมดทั้งสิ้นแล้ว

> “เรื่องของเรื่องคือ เราไม่กำหนดเป็นกฎหรอกค่ะว่า เที่ยงตรงบวกลบห้านาที เพราะหากกำหนดเช่นนั้น ความเป็นมนุษย์ก็จะอยู่ที่นาทีที่หกค่ะ ความเป็นมนุษย์ตัดสินกันตรงที่ขอบเขตแห่งความไร้เหตุผลนิดเดียวตรงนี้ค่ะ คุณเห็นหรือไม่เห็น คุณยอมรับหรือไม่ยอมรับ มันเป็นเรื่องของจิตสำนึก และสิ่งนี้มีเพียงมนุษย์เท่านั้นนะคะที่มีได้ และมันสำคัญที่สุดด้วยค่ะ การรุกล้ำตรงนี้ เป็นความโหดร้ายอย่างสูงสุด ยิ่งกว่าการข่มขืนเด็กอีกนะคะ สำหรับหนู”
>
> (ฟ้า พูลวรลักษณ์, 2553, *“กุลนันท์”* ใน *24 เรื่องสั้นของฟ้า*: 69)

การวิพากษ์ความเป็นมนุษย์ผ่านฝีปากของกุลนันท์ แม้จะคล้ายคลึงกับการที่ อนุสรณ์ ติปยานนท์ วิพากษ์เรื่องกฎหมายในเรื่องสั้น *กะโหลก* แต่การอ้างเหตุผลสนับสนุนการกระทำของกุลนันท์นั้น ได้ยกเอาเรื่องศีลธรรมขึ้นมาเป็นข้ออ้างสำหรับตัวเธอเองด้วย ในขณะที่เด็กชายที่แทงคนตายใน *กะโหลก* ไม่ได้นำเอาศีลธรรมมาเป็นข้ออ้างสำหรับการกระทำของเขา อีกทั้งการกระทำให้อีกคนถึงแก่ความตายยังย้อนมาเป็นความผิดเชิงศีลธรรมของเขาเองอีกด้วย ในเรื่องสั้น *กะโหลก* ซึ่งเล่าผ่านมุมมองของตัวเอก เขาจึงแยกตัวเองออกมาจากการตัดสินถูกผิดของเด็กชายที่ฆ่าคนตายพิสูจน์ความคมของกฎหมาย แต่เรื่องสั้น *กุลนันท์* ได้อาศัยการเล่าสลับความคิดมุมมองของกุลนันท์ กับจิตแพทย์ และดึงเอาผู้อ่านเข้าไปเป็นผู้ตัดสินถูกผิด ซึ่งข้ออ้างสำหรับกุลนันท์ที่แท้จริงแล้วเธอมีความเป็นมนุษย์ มีจิตสำนึกเข้มข้นและลึกซึ้ง ละเอียดอ่อนยิ่งกว่าอาจารย์ หรือยิ่งกว่ากฎหมาย ทำให้ผู้อ่านอาจกลายเป็นพวกสนับสนุนกุลนันท์ได้ กฎหมาย ในทัศนะของ ฟ้า พูลวรลักษณ์ และ อนุสรณ์ ติปยานนท์ จึงเทียบได้กับมายาคติอย่างหนึ่ง ซึ่งมวลชนในสังคมยอมรับและยกให้เป็นสิทธิขาดสำหรับการตัดสินถูกผิดทุกเรื่องนั่นเอง ทั้งๆที่ความเป็นกฎและโครงสร้างนี้ย่อมไม่มีคุณค่าเทียบเท่ากับจิตสำนึกในความเป็นมนุษย์ ซึ่งครั้งหนึ่งคือผู้กลั่นกรองโครงสร้างเหล่านี้ขึ้นมาเอง

นอกจากนี้ในเรื่องสั้น *พรุ่งนี้ทุกคนคงจะรู้* ของ ปราบดา หยุ่น ยังมีการปรับเปลี่ยนนิยามบทบาทตามบริบททางสังคมคล้ายคลึงกับตัวละคร มุสิก ในนวนิยายชุดไตรภาคมุสิกของมูราคามิที่ทำให้ตัวละครสามารถให้ค่าความหมายแก่อัตลักษณ์ของตนเองในทิศทางใหม่ได้ดังใจปรารถนา ตัวเอกชายอย่าง แทน ซึ่งเป็น โจร อาชีพซึ่งหากอ้างอิงตามนิยามเดิมของบริบททางสังคมไม่อาจจัดว่าเป็นอาชีพได้ ทั้งยังถูกประนามจากสังคมว่าเป็นบทบาทของผู้กระทำผิดกฎหมาย เสื่อมศีลธรรม ไม่มีจิตสำนึก ทว่า สำหรับแทนแล้วนั้น เขากลับนิยามบทบาทโจรของตนเองในแง่มุมที่ทำให้เขาแทบจะไม่แตกต่างไปจากผู้ประกอบอาชีพสุจริตอื่นๆเลยสักนิด

> โจรเป็นแค่คนพันธุ์สันหลังยาวที่มักง่ายและเห็นแก่ตัว โจรอย่างแทนไม่เคยคิดทำร้ายร่างกายใครถ้าไม่ใช่เพราะสถานการณ์บีบบังคับ โจรอย่างแทนยังมีความภูมิใจในความเป็นโจรของตัวเองอยู่บ้าง โดยเฉพาะเมื่อไรก็ตามที่ได้อ่านข่าวเกี่ยวกับการโกงกินของนักการเมืองและนักธุรกิจบางคน เขาเป็นต้องปลอบตัวเองว่า “อย่างน้อยกูก็ไม่ได้เลวขนาดนั้น”
>
> (ปราบดา หยุ่น, 2554, *“พรุ่งนี้ทุกคนคงจะรู้”* ใน *ดาวดึกดำบรรพ์*: 82)

1.5.2 ทุนนิยมผลิตตัวตนไร้อัตลักษณ์

ก. เรื่องสั้นของ ปราบดา หยุ่น กับวิกฤตอัตลักษณ์ในดินแดนในอุดมคติ

คล้ายคลึงกับการเสนอภาพ “มหานคร” ดินแดนในอุดมคติจากนวนิยายเรื่อง *แดนฝันปลายขอบฟ้า* ของมูราคามิเพื่อสื่อถึงรูปแบบใหม่ของการแบ่งชนชั้นวรรณะ เบียดเบียน เอารัดเอาเปรียบกันได้อย่างแยบยลยิ่งกว่าเดิม เรื่องสั้น *เมื่อไรจะถึงวันวาน : ข้อเขียนของ ‘เร็พลิคา เรดากา หยุ่น’ สาวกฟิลิป เค. ดิ๊ค* ของ ปราบดา หยุ่น กล่าวถึงโลกอนาคตที่มนุษย์ได้สร้างหุ่นยนต์ขึ้นมาเพื่อสืบทอดวงศ์ตระกูลของตัวเอง และทำงานแทนตัวเอง แต่แล้วเมื่อมีหุ่นยนต์เข้ามาสนองตอบปัจจัยเหล่านี้จริง ก็กลับกลายเป็นว่ามนุษย์ดูถูกผลงานที่เหล่าหุ่นยนต์เร็พลิคาทำ ทั้งยังโจมตีว่าเร็พลิคาเป็นสิ่งไม่มีชีวิตชั้นต่ำกว่ามนุษย์ แม้ไม่ใช่ทาสแต่ไม่มีสิทธิเป็นนายเสียอีก ดังนั้น เร็พลิคาจึงตัดสินใจอยากจะปลิดชีพเป็นหมู่คณะ แต่หากมองให้ดีแล้วก็จะพบว่ากลุ่มของเร็พลิคานี้ แท้จริงไม่ได้ต่างอะไรจากการที่มนุษย์เรามีการจัดชนชั้นวรรณะของคน ตามชาติพันธุ์ ตามสีผิว ตามระดับการศึกษา สารพัดจะจัดในยุคสมัยปัจจุบันอยู่แล้ว งานเขียนของ ปราบดา หยุ่น ที่มีการนำเอาฉากอนาคตมาใช้จึงไม่ได้สะท้อนถึงวิวัฒนาการของมนุษย์ที่พัฒนาการก้าวกระโดดไปไกล ด้วยว่าจิตสำนึกของมนุษย์ก็ยังคงเป็นเช่นเดิม เต็มเปี่ยมไปด้วยการเอารัดเอาเปรียบเบียดเบียนคนอื่นเพื่อผลประโยชน์ของตนเองเท่านั้น ในกรณีเร็พพลิคา มนุษย์ยังอ้างได้ว่าเพราะมนุษย์มีจิตใจจึงสูงส่งกว่า ถ้าเช่นนั้นแล้วการเบียดเบียนกับมนุษย์ด้วยกันคือสิ่งใด

นอกจากนี้ในเรื่องสั้น *ได้โปรดให้เขาจดจำ* ของ ปราบดา หยุ่น ฉากในอนาคตก็ยังเป็นการจัดชนชั้นวรรณะทางสังคมเช่นกัน มีการแบ่งแยกประชากรออกเป็นระดับต่างๆ โดยตัวเอกที่อยู่ในระดับสูงกลับไม่สามารถจะจดจำสิ่งใดไว้ด้วยสมองของตนเองได้ ต้องจ้าง ผู้ช่วยจำ มาทำหน้าที่แทน โดยจำเพาะว่าความทรงจำนี้เป็นสิ่งที่เรื่องสั้นเสนอว่าบรรจุเก็บความรู้สึก เป็นเรื่องของจิตที่มีค่าและความสำคัญ ดังนั้น แนวคิดต่อโลกอนาคตซึ่งผู้อยู่ในชนชั้นที่สูงไม่อาจจดจำสิ่งใดได้ จึงกลายเป็นการวิพากษ์การขาดไร้จิตสำนึกของคนที่ยกตนเองในชนชั้นที่สูงกว่ามนุษยชาติคนอื่นๆ นั่นเอง

ข. เรื่องสั้นของ ฟ้า พูลวรลักษณ์ กับการบริโภคอัตลักษณ์

ฟ้า พูลวรลักษณ์ ได้โจมตีอัตลักษณ์ที่เป็นสินค้าสำหรับลัทธิบริโภคนิยมเอาไว้ ซึ่งล้วนแล้วแต่เป็นการลดทอนรูปชีวิต อัตลักษณ์ของคนในสังคมที่แสวงหาสิ่งซึ่งอยู่ไกลไปจากตัวเองยิ่งขึ้นเรื่อยๆ ก้าวพ้นจากขอบเขตของมนุษย์ ดังเช่นข้อเสนอสุดพิเศษในเรื่องสั้น *ใบโฆษณา* ที่เสนอขายหุ่นยนต์แอนดรอยโซลเมทที่มีคุณสมบัติตรงตามกับความปรารถนาของผู้สั่งซื้อทุกกระเบียดนิ้ว ทว่า ไม่มีจิตสำนึกรู้ รวมไปถึงการเสนอขายโปรแกรมเดินทางไกลออกไปยังอวกาศ เที่ยวเดียวไม่มีทางย้อนกลับ และการเสนอขายร่างสำหรับให้มนุษย์ได้ถ่ายโอนการดำรงอยู่ไปยังตัวตนใหม่ พร้อมกับคลังข้อมูลความรู้ ความทรงจำเดิมที่ไม่มีวันสูญหายไปพร้อมการจบสิ้นอายุขัยของมนุษย์ได้อีก สินค้าเหล่านี้ถึงแม้ดูเหมือนว่าสามารถสนองรับความรู้สึกโหยหาความสมบูรณ์แบบของมนุษย์ได้มาก แต่การซื้อคู่แท้ไร้ความรู้สึกให้มาผูกพันกับตนเอง ซึ่งทำให้มนุษย์ไม่จำเป็นต้องมีอารมณ์ความรู้สึกใดๆอีกต่อไป การออกเดินไปแสนไกลโดยปราศจากเป้าหมาย ซึ่งทำให้มนุษย์ไม่จำเป็นต้องค้นหาความหมายใดให้กับการกระทำของตนเองอีก ตลอดจนความสามารถที่จะโยกย้ายตนเองไปอยู่ในร่างใหม่ ดำรงชีวิตสืบต่อไปได้นิจนิรันดร์นี้ จึงลดทอนค่าของมนุษย์ให้เหลือเทียบเท่ากับเครื่องจักรกลที่ทำหน้าที่เก็บบรรจุข้อมูล ซึ่งไม่รู้ว่าใครจะได้ใช้ประโยชน์อีกต่อไปแล้วเท่านั้นเอง

1.6 วิกฤตอัตลักษณ์ของผู้ถูกมองภายใต้อำนาจของผู้มอง

1.6.1 ชะตากรรมที่ถูกกำหนดโดยพระเจ้าในนวนิยายของมูราคามิ และเรื่องสั้นของ อนุสรณ์ ติปยานนท์

อีกปัจจัยหนึ่งที่มีอิทธิพลอยู่เหนืออัตลักษณ์อันบกพร่องตามแนวคิดหลังสมัยใหม่นิยม คือ ศาสนา ซึ่งมักเสนอการวิพากษ์ศาสนาของคริสเตียนเป็นหลัก โดยปัจจัยนี้ยังอาจมองได้ว่าเป็นตัวสำคัญที่เข้ามาจัดการแบ่งแยกเกณฑ์ความเป็นชาย – ความเป็นหญิงออกจากกัน ทั้งยังทำให้ชาติพันธุ์ทั้งหลายเกิดความไม่เท่าเทียมด้วยการอ้างว่าเป็นการเลือกสรรของพระเจ้าเสียด้วย คล้ายคลึงกับตัวละครของมูราคามิซึ่งมักจะกล่าวโทษต่อชะตากรรมของตนเองที่มีพระเจ้าบงการอยู่เบื้องหลัง เป็นผู้มองและควบคุมกำหนดชีวิตของตัวละครมนุษย์ผู้อ่อนแอเอาไว้ทั้งหมดทั้งสิ้นแล้ว การประนามอัตลักษณ์อันบกพร่องของตนเองให้เป็นความผิดของสิ่งที่อยู่เหนือกว่าชีวิตของ

ตัวละครจึงปรากฏอย่างรุนแรง ด้วยการที่ตัวละครต้องลงมือกระทำตามคำสาปของพระเจ้าให้เป็นจริงด้วยน้ำมือของพวกเขาเอง และรับผลจากความบกพร่องเชิงอัตลักษณ์ที่ขยายใหญ่รุนแรงขึ้น

ฝ่ายตัวละครของ อนุสรณ์ ติปยานนท์ นั้นกลับแสดงความพยายามที่จะงัดข้อกับพระเจ้าในท่าทีที่มีความประนีประนอมมากกว่า กล่าวคือ ในเรื่องสั้น *เรือรักที่จมลงในถ้วยกาแฟ* การบงการชีวิตนี้ถูกเสนอในเชิงอุปมาเทียบกับการเล่นหมากรุกจีน ผ่านการที่ตัวเอกผู้ซึ่งไม่ประสากับการเล่นหมากรุกมาก่อนในชีวิต เขาได้รับคำท้าทายจาก ที เฟือง เซียนหมากรุกจีนชาวเวียดนาม ตัวละครชายนี้อาจเทียบได้กับ “พระเจ้า” ซึ่งรู้จักทั้งกระดานและตัวหมากทุกตัวอย่างดิบดี นอกจากนี้เรื่องสั้นยังเทียบชีวิตคู่ ความสัมพันธ์ระหว่างตัวเอกกับภรรยาซึ่งกำลังอยู่ในสภาวะง่อนแง่นจวนเจียนจะหย่าร้าง ราวกับเรือที่ทั้งสองโดยสารไปด้วยกันนั้น กำลังจะจมลงที่กลางแม่น้ำซึ่งพาดผ่านเส้นแบ่งเขตแดนกลางตารางหมากรุกจีนนั่นเอง เรื่องสั้นเรื่องนี้ยังขยายความอีกด้วยว่า ตัวหมากที่ตัวเอกใช้ในการประลองกับ ที เฟือง ในนัดสุดท้ายนั้นมีขนาดใหญ่ราวกับหัวใจของสิ่งมีชีวิตชนิดหนึ่ง และกระดานที่พวกเขาใช้ดวลกันก็เป็นแผ่นหลังเปลือยเปล่าของตัวละครหญิง ไหม หว่า เสียด้วย การจบเรื่องโดยที่ตัวเอกสามารถเอาชนะเกมหมากรุกได้ และได้เดินทางกลับไปยังประเทศไทยเพื่อเตรียมสานความสัมพันธ์กับภรรยาขึ้นใหม่ จึงเป็นชัยชนะของตัวละครในเรื่องสั้นของ อนุสรณ์ ติปยานนท์ ที่ควบคุมหัวใจ “รักแท้” หรือก็คือการกุมอัตลักษณ์ของตนเองเอาไว้ได้

และในเรื่องสั้น *มรณสักขี* ของ อนุสรณ์ ติปยานนท์ ก็เป็นไปในทำนองเดียวกัน เรื่องสั้นเรื่องนี้ได้บอกเล่าถึงเรื่องราวการเป็นพยานในความเชื่อต่อองค์พระเจ้า จนกระทั่งทำให้คริสตชนสามารถอุทิศตลอดทั้งช่วงชีวิตของตนเองเพื่อยืนยันในรักแท้ต่อพระเจ้า ด้วยความเชื่อที่เต็มเปี่ยมว่าชีวิตของพวกเขาเหล่านี้มีความหมายเมื่อได้ตายในอุ้งหัตถ์ของพระเจ้า เรื่องสั้นยังเล่าถึงบาทหลวงอนาโตล ฟรองซ์ ผู้ปฏิบัติกิจของสงฆ์อย่างครบถ้วนสมบูรณ์ในทุกๆวันในโบสถ์ซึ่งอยู่ห่างไกลจากชุมชน แม้จะไม่มีใครคอยจับตาดูเขาอยู่ก็ตาม แต่จนแล้วจนรอดเรื่องสั้นก็ได้เปิดโปงว่าบาทหลวงผู้นี้มีความสงสัยต่อพระเจ้าของเขาเสียเอง ในตอนที่เขานั่งอ่านหนังสือและมักเผลอเหลือบมองรูปวาดของปีศาจที่ยกยิ้มเมื่อยามมองหญิงสาวผู้หลับใหลอยู่เสมอ หญิงสาวในภาพวาดนี้อาจอ่านเชื่อมได้กับตัวละคร เนียน ผู้ซึ่งมีความศรัทธาในพระเจ้าอย่างเปี่ยมล้น เธอสามารถแม้กระทั่งทำอัศจรรย์เสียเองด้วยการมอบลมหายใจให้แก่ลูกชายที่ตายจากไปตั้งแต่ห้าปีก่อนแล้ว เพื่อปลุกคืนชีพขึ้นในวันเทศกาลอีสเตอร์ จนกระทั่งลมหายใจสุดท้ายของเธอหมดสิ้นลง

หลังความตายอีกครั้งของลูกชาย บาทหลวงถึงกับเคยเปรยกับตัวเองว่า “ถ้าเธออยากรู้เรื่องคำสอนทางศาสนา ฉันตอบเธอได้ แต่ถ้าเธออยากรู้เรื่องพระเจ้า ไม่มีทางใดอื่น เธอต้องถามเนียน” (อนุสรณ์ ติปยานนท์, 2554, *“มรณสักขี”* ใน *นิมิตตวิกาล*: 79) ผู้อ่านอาจเห็นได้ว่าการตอกย้ำถึงความศรัทธาในศาสนาและในพระเจ้าที่มีมาตลอดต่อเนื่องทั้งเรื่องสั้นนี้ ได้ย้อนกลับมาเป็นความคลางแคลงใจเสียเอง เมื่อบาทหลวงยังเชื่อมั่นในความรักที่เนียนมีต่อลูกจนกระทั่งเธอสามารถกระทำให้เกิดความอัศจรรย์ขึ้นได้ ในขณะที่พระเจ้านั้น เป็นสิ่งที่บาทหลวงไม่เคยประสบพบเห็น แต่สำหรับเนียน เธอกลับผูกเอาความสามารถของเธอไว้ในพระพรของพระเจ้าเสียอย่างนั้น เรื่องสั้นเรื่องนี้จึงสะท้อนแง่คิดที่ว่า แท้จริงแล้วพระเจ้าไม่ใช่สิ่งใดนอกจากสิ่งที่มนุษย์เรากำหนดยกยอให้เป็นผู้ทรงอำนาจเท่านั้นเอง เพื่อว่าการรับใช้องค์พระเจ้าจะช่วยตอบคำถามที่ว่าชีวิตเรานี้อัตลักษณ์ของเรามีค่าความหมายอย่างไร ตลอดไปจนถึงการที่ อนุสรณ์ ติปยานนท์ เลือกให้ตัวละครของเขายังคงพยายามจะกระทำวิถีชีวิตประจำวันด้วยแนวทางการแสดงความศรัทธาต่อพระเจ้า ต่อศาสนาสืบไปนั้น จึงไม่ได้แสดงถึงการยอมจำนนต่อศาสนาด้วยความเชื่อแท้จริง แต่เป็นไปเพื่อใช้ประโยชน์จากปัจจัยด้านศาสนา มอบความหมายแก่อัตลักษณ์ตนเองเท่านั้น ดังนั้นแล้ววาทกรรมชายเป็นใหญ่ รวมถึงการยกเชิดชูชาติพันธุ์ใดด้วยการผูกเข้ากับศาสนาจึงกลายเป็นเกณฑ์ที่ อนุสรณ์ ติปยานนท์ ลดทอนค่าลงไปพร้อมกันด้วย

1.6.2 ตัวตนที่ปราศจากพระเจ้าผู้เฝ้ามองในเรื่องสั้นของ ปราบดา หยุ่น

ผู้เขียนได้สะท้อนความรู้สึกอ่อนแอเชิงอัตลักษณ์ของมนุษย์ที่พร้อมจะประกอบความผิดพฤติกรรมอันไม่เหมาะสม และกลายเป็นการเพิ่มเติมเสริมส่วนที่บกพร่องผิดพลาดให้แก่ตัวตนของตนเองอยู่เสมอ จึงต้องผูกตนเองเข้ากับความเชื่อเรื่องศาสนา ในฐานที่เป็นมายาคติอย่างหนึ่ง เชื่อว่ามีพระเจ้าคอยมองเพื่อยืนยันการดำรงตัวตนของตัวละครอยู่ กระนั้นเรื่องสั้น *นักแอบดูคนอื่น : มงแทช์น กับวิดีโอไดอาริสต์ของเขา* กลับเสนอตัวละคร มงแทช์น ผู้ไม่อาจไว้วางใจในพระเจ้าที่เขาต้องการให้มีอยู่จริงเป็นอย่างมากได้ จนถึงขั้นต้องจ้างตัวเองให้ทำหน้าที่จับตามองเขาตลอดเวลายี่สิบสี่ชั่วโมงเป็นเวลากว่าหลายปี เพื่อให้เขามั่นใจได้ว่าพระเจ้าคอยมองเขาอยู่ ซึ่งบัดนี้แม้จะไม่ใช่พระเจ้าจริงแท้ แต่ก็ทำหน้าที่สมจริงสมจัง เป็นที่ไว้วางใจได้ยิ่งกว่าพระเจ้าตัวจริงไปเสียแล้ว และการจับตามองของ ตัวเองผ่านกล้องวิดีโอ จึงทำให้มงแทช์นมีกำลังใจที่จะแก้ไขปรับปรุงพฤติกรรมของเขาให้แสดงออกอย่างเหมาะสมอยู่ตลอดเวลา สามารถจะนอนตายตาหลับด้วยความภาคภูมิใจในอัตลักษณ์ที่สมบูรณ์พร้อมของตนเองในท้ายที่สุด

ความเชื่อเรื่องตัวตนที่ถูกมองในทัศนะของ ปราบดา หยุ่น สื่อความหมายที่ว่าตัวตนการดำรงอยู่ของคนคนหนึ่ง จำเป็นต้องอาศัยผู้อื่นมองเพื่อยืนยันอัตลักษณ์ให้อีกทีหนึ่ง ดังนั้นในที่นี้จึงจะนำเอาเรื่องสั้นอื่นของผู้เขียน ที่แสดงให้เห็นว่าการมอบคำนิยามแก่อัตลักษณ์สำหรับตัวละครที่หายสาบสูญ หรือไม่มีปรากฏตัวตนอยู่ในเรื่องสั้น ปรากฏเป็นบทบาทของตัวละครอื่นได้ด้วย เพื่อการช่วงชิงอำนาจในการตีตราอัตลักษณ์ของตัวละครนั้นๆในทิศทางที่เลวร้ายได้ ดังเช่นเรื่องสั้น *นิทานจบดี* ที่เล่าถึงเด็กสาวซึ่งมักจะถูกเพื่อนและครูล้ออยู่เสมอๆว่า “เด็กหญิงจบไม่ดี” และทำให้เธอเติบโตขึ้นมาพร้อมกับปมด้อยฝังใจ ถึงขนาดที่เมื่อเธอได้เจอเพื่อนเก่าอีกครั้ง และได้รับฟังคำบอกเล่าเพื่อนฝันถึงเธอในมโนภาพที่เลวร้าย นิทาน จบดี จึงเกิดความรู้สึกสะเทือนใจอย่างหนัก และในเรื่องสั้น *การหายตัวไปของผีดูดเลือดนางหนึ่งในพัทยา* ผู้ชิงสิทธิในการนิยามอัตลักษณ์ของผีดูดเลือดก็กลับกลายเป็นวินมอเตอร์ไซค์ที่พยายามจะผูกเธอเข้ากับเหยื่อของฆาตกรรมโหดโดยมาเฟียรัสเซีย เป็นสาวบาร์ที่เชื่อว่าเธอหอบลูกชายหนีไปเสียแล้ว อย่างไรก็ดี ตัวตนของผีดูดเลือดนางนี้มีความเข้มข้นอย่างยิ่งยวดในความเชื่อที่แตกต่างกันไปของคนแต่ละกลุ่มในพัทยา และพร้อมที่เธอจะมีตัวตนเป็นเช่นนั้นไปตลอดในการรับรู้ของคนอื่นๆ โดยปราศจากการเปลี่ยนแปลง แม้ว่าข้อมูลแท้จริงของผีดูดเลือดจะไม่เคยมีใครสืบค้นได้เลยก็ตามที ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงการดำรงตัวตนของบุคคลในสังคมยุคสมัยนี้ด้วยเช่นกัน ที่อำนาจในการนิยามอัตลักษณ์ไม่ใช่ของตัวปัจเจกเองอีกต่อไป เพราะไม่ว่าจะอย่างไรสายตาคนนอกต่างหากที่จะมองคนหนึ่งๆโดยอ้างอิงกับทัศนคติของเขา ไม่มีวันเปลี่ยนแปลง

1.6.3 อัตลักษณ์กำหนดโดยเจตจำนงเสรีในเรื่องสั้นของ ฟ้า พูลวรลักษณ์

เรื่องสั้นของ ฟ้า พูลวรลักษณ์ อาศัยกลวิธีการที่เหล่าตัวละครได้สาธยายความรู้สึกนึกคิดตามทฤษฎีส่วนตัวของแต่ละคนออกมาให้ผู้อ่านเห็นถึงวิธีการที่พวกเขาแต่ละคนจะจัดเรียงหน่วยองค์ประกอบในโลกของตัวเองแตกต่างกันไปด้วย กล่าวคือ แม้ว่าตัวละครจะยึดมั่นในหลักการและตรรกะชุดใดชุดหนึ่งซึ่งมีแบบแผนเฉพาะตายตัวอยู่แล้ว เปรียบได้ก็เหมือนกับ “พันธุกรรม” หรืออาจเทียบได้กับ “พระเจ้า” ที่กำหนดชีวิตของเขาเอาไว้ทั้งครบแล้ว แต่การที่ตัวละครเลือกอ้างอิงตนเองกับตรรกะใดชุดหนึ่งนั้น กลับเป็นไปโดยปัจจัยที่เรียกว่า “เจตจำนงเสรี” ซึ่งทำให้ตัวละครของเขามีอัตลักษณ์ที่แข็งแกร่ง ตัวละครเป็นนายเหนืออัตลักษณ์ของตนเอง แตกต่างจากตัวละครของ อนุสรณ์ ติปยานนท์ หรือมูราคามิ ที่มักผลักอิทธิพลเหนืออัตลักษณ์ไปยังปัจจัยภายนอกอื่นๆ เช่น ศาสนา/พระเจ้า หรือความเป็นกฎ ความเป็นโครงสร้าง หรือมุมมองจากคนอื่น โดย ฟ้า

พูลวรลักษณ์ ยังเสนอด้วยว่าเจตจำนงเสรีนี้เองมีบทบาทที่สำคัญยิ่ง ดังเช่น เรื่องสั้น *แพรว* ซึ่งเล่าถึงตัวละครผู้ถือหุ้นของค่ายเพลงอันดับหนึ่งของเมืองไทยทั้งแปดคน ที่มาร่วมกันแสดงความเห็นว่าควรตัดสินให้ แพรว นักร้องในค่าย แก้ไขปัญหาชีวิตส่วนตัวของเธอด้วยวิธีการใดจึงเหมาะสมที่สุด ผู้อ่านจะเห็นการฟาดฟันกันของชุดตรรกะเหตุผลที่ตัวละครทั้งแปดตัวร่วมกันถกเถียง ซึ่งก็คือรูปธรรมหนึ่งของปัจจัยภายนอกที่พยายามจะเข้ามากำหนดวิถีชีวิตต่อจากนี้ไปของแพรว ด้วยว่าทุกคนมองว่าเธอยังเป็นเด็กอยู่นั่นเอง แต่แล้วเรื่องสั้นเรื่องนี้ก็จบลงด้วยการที่แพรวเลือกแก้ไขปัญหาส่วนตัวตามเจตจำนงเสรีของเธอเอง และเธอมีความพร้อมอย่างเต็มเปี่ยมที่จะรับผิดชอบต่อการตัดสินใจของเธอด้วย

1.7 สรุปสหบทการสื่อสาร “วิกฤตอัตลักษณ์” ระหว่างนวนิยายของ ฮารูกิ มูราคามิ กับเรื่องสั้นแนวหลังสมัยใหม่ของกลุ่มนักเขียนไทย

<table>
<tr><td colspan="2">ตัวเอกในคราบปัญญาชน
ปัจเจกผู้โดดเดี่ยว (จากครอบครัว + คนใกล้ชิด)</td></tr>
<tr><td>แสวงหา “รักแท้” อัตลักษณ์อันสมบูรณ์</td><td>หลบหนีจากอัตลักษณ์อันบกพร่อง</td></tr>
<tr><td colspan="2">นวนิยายของ ฮารูกิ มูราคามิ</td></tr>
<tr><td colspan="2">เรื่องสั้นของ ปราบดา หยุ่น</td></tr>
<tr><td>เรื่องสั้นของ อนุสรณ์ ติยานนท์
(อัตลักษณ์ที่มี “ราก”)</td><td rowspan="2"></td></tr>
<tr><td>เรื่องสั้นของ ฟ้า พูลวรลักษณ์
(ความสมบูรณ์ดำรงอยู่ในตัวตนของปัจเจก)</td></tr>
</table>

ตารางที่ 17 บทบาทของตัวเอกผู้เผชิญวิกฤตอัตลักษณ์

<table>
<tr><th>ผู้เขียน</th><th>สัญญะของ “จิต”</th><th>ความหมาย “ซื่อ”</th><th>รูปธรรมของ
อัตลักษณ์</th></tr>
<tr><td>ฮารูกิ มูราคามิ</td><td rowspan="4">น้ำ, ป่า, ธรรมชาติอื่นๆ</td><td rowspan="2">ล้มเหลวในการสื่อถึง
อัตลักษณ์</td><td>เสื้อผ้า, วัตถุอื่น</td></tr>
<tr><td>ปราบดา หยุ่น</td><td>วัตถุ (ทีวี)</td></tr>
<tr><td>อนุสรณ์ ติปยานนท์</td><td>-</td><td>เสื้อผ้า, วัตถุอื่น</td></tr>
<tr><td>ฟ้า พูลวรลักษณ์</td><td>ซื่อ + เพศ สร้างอัตลักษณ์</td><td>วัตถุ (หมากรุก)</td></tr>
</table>

ตารางที่ 18 สัญญะร่วมสื่อความหมายอัตลักษณ์

ผู้เขียน	ปัจจัยเอื้อให้เกิดวิกฤตอัตลักษณ์ของตัวละคร					
	เกณฑ์ด้านชาติพันธุ์	เกณฑ์ด้านเพศ	โลกาภิวัตน์การสื่อสาร	กฎหมาย	ทุนนิยม/บริโภคนิยม	ผู้ถูกมอง–ผู้มอง(ศาสนา)
ฮารูกิ มูราคามิ	-	เปลี่ยนนิยาม “ชาย”	ปฏิสัมพันธ์เสมือนผ่านสื่อ	-	บริโภคอัตลักษณ์จอมปลอมในอุดมคติ	พระเจ้ากำหนดชะตากรรมโดดเดี่ยวของตัวละคร
ปราบดา หยุ่น	วัฒนธรรมผสมผสาน	พ่อ-ลูกต่างยุคสมัย	สื่อ แทนที่ครอบครัว	เปลี่ยนนิยามบทบาทแย้งกับกฎหมาย	บริโภคอัตลักษณ์จอมปลอมในอุดมคติ	“คน” สวมรอยพระเจ้า จับตามองตัวละคร
อนุสรณ์ ติปยานนท์	เชื่อม “หญิง” กับ “เอเชีย”		สื่อ ผลิตซ้ำความรุนแรง	กฎหมายไร้จิตสำนึก	-	ตัวละครยึดพระเจ้าเพื่อเป็นความหมายในการดำรงอยู่
ฟ้า พูลวรลักษณ์	-	พลวัต “ชาย–หญิง” ในระดับปัจเจก	ปฏิสัมพันธ์เสมือนผ่านสื่อ	กฎหมายไร้จิตสำนึก	บริโภคอัตลักษณ์จอมปลอมในอุดมคติ	ตัวละครมีเจตจำนงเสรีแสดงอัตลักษณ์

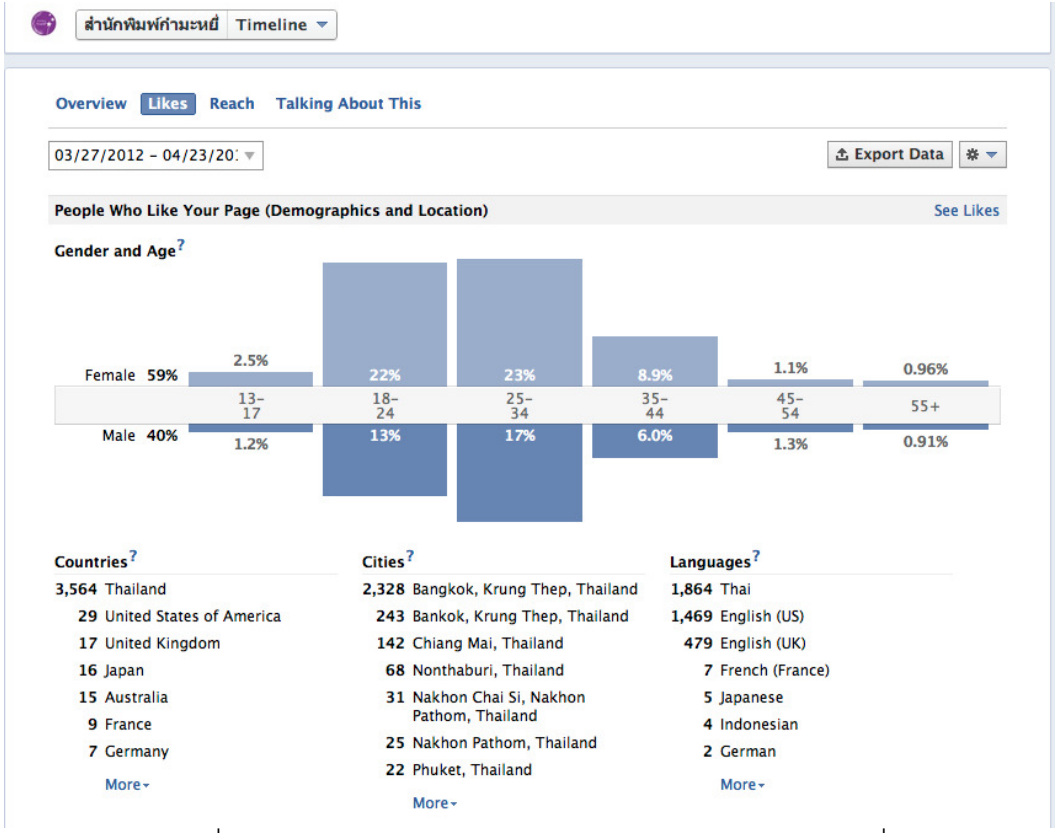
ตารางที่ 18 วิกฤตอัตลักษณ์ภายใต้โลกทัศน์หลังสมัยใหม่

2. เอกลักษณ์ในนวนิยายของ ฮารูกิ มูราคามิ ในมุมมองของนักอ่านไทย

กลุ่มคนอ่านชาวไทยที่เป็นแฟนหนังสือของมูราคามิจากที่ผู้วิจัยสำรวจ fanpage ของสำนักพิมพ์กำมะหยี่ (http://www.facebook.com/GammeMagieEditions) ซึ่งชูงานแปลหนังสือของมูราคามิเป็นตัวเด่น พบว่า กลุ่มคนที่ถูกใจ Fanpage จำนวน 3,841 คน (ดูเมื่อวันที่ 24 เมษายน พ.ศ. 2555) เป็นเพศชายและเพศหญิงในอัตราส่วนที่ไม่แตกต่างกันมากนัก คือ 40 : 59 และอยู่ในช่วงอายุ 18-24 และ 25-34 ปี เป็นส่วนใหญ่ รองลงมาคือช่วงอายุ 35-44 ปี และเข้ามามีปฏิสัมพันธ์โดยการแสดงความเห็นในกระทู้กับทางสำนักพิมพ์ โดยส่วนใหญ่แล้วล้วนเป็นหัวข้อที่เกี่ยวข้องกับมูราคามิทั้งสิ้น อาทิ ผลงานใหม่ของมูราคามิ ข่าวคราวความเคลื่อนไหวและบทสัมภาษณ์ของมูราคามิ กระทู้โหวตปกหนังสือฉบับแปลภาษาไทยของมูราคามิซึ่งได้รับความสนใจมากที่สุด หัวข้อเหล่านี้มีอย่างต่อเนื่องโดยตลอด มีเพียงส่วนน้อยที่เป็นความเห็นในหัวข้อเกี่ยวกับหนังสือโดยผู้เขียนอื่น ขึ้นอยู่กับวาระที่สำนักพิมพ์จะทำการตีพิมพ์ และความเห็นเกี่ยวกับกิจกรรม

สานสัมพันธ์ระหว่างสำนักพิมพ์กับกลุ่มลูกค้า ดังนั้น ข้อมูลของผู้ถูกใจ fanpage จึงน่าจะบ่งชี้ถึงกลุ่มผู้อ่านซึ่งเป็นแฟนหนังสือมูราคามิซึ่งอยู่ในช่วงวัยรุ่นได้ ประกอบกับความเห็นของทางสำนักพิมพ์เองก็เป็นไปอย่างสอดคล้องกัน

> *“งานของมูราคามิ ผู้หญิงอ่านได้ ผู้ชายอ่านดี ไม่สามารถกำหนดว่าเป็นงานสำหรับเพศใดเพศหนึ่ง”*
>
> (อธิชา มัญชุนากร กาบูล็อง, สัมภาษณ์, 19 เมษายน 2555)



รูปที่ 1 ข้อมูลผู้ถูกใจ Facebook Page ของสำนักพิมพ์กำมะหยี่

อีกทั้งผู้วิจัยยังตั้งข้อสังเกตว่ากลุ่มแฟนหนังสือมูราคามินี้ โดยมากแล้วก็มีความสนใจในงานด้านการเขียน การแปล บ้างก็เป็นนักเขียนเสียเอง คอยติดตามความเคลื่อนไหวของวงการหนังสือและวรรณกรรมอยู่อย่างสม่ำเสมอ ซึ่งสามารถเห็นได้จากประวัติที่ผู้ร่วมแสดงความเห็นเกี่ยวกับมูราคามิใน fanpage ของสำนักพิมพ์กำมะหยี่บางรายระบุไว้ในหน้าเฟซบุคของตนเอง

และจากการสำรวจกลุ่มแฟนหนังสือของมูราคามิที่มีการแสดงความเห็นเกี่ยวกับมูราคามิผ่านทางเวบบลอกส่วนตัว โดยมากบลอกเกอร์เหล่านี้เปิดบลอกของตนเองไว้เป็นพื้นที่สำหรับการปริทัศน์หนังสือน่าอ่านของนักเขียนหลากหลายสัญชาติ และใช้สำหรับลงงานเขียนของตนเองด้วย โดยงานเขียนของบลอกเกอร์กลุ่มนี้ ก็อาจจัดได้ว่าเป็นงานเขียนแนวทดลอง ซึ่งเล่นกับภาษา อารมณ์ความรู้สึก และกระตุ้นความคิดเชิงปรัชญาเป็นหลัก

โดยในส่วนที่กลุ่มบลอกเกอร์นี้ รวมถึงนักวิจารณ์วรรณกรรมที่เขียนบทความวิจารณ์ในนิตยสาร ต่างเขียนถึงหนังสือของมูราคามิก็มักจะเป็นไปในแนวทางใกล้เคียงกันคือ การกล่าวถึง “ความแปลก” ในงานเขียนของมูราคามิ และการเป็นหนังสือ “อ่านยาก” มีบลอกเกอร์ซึ่งเขียนบทความปริทัศน์หนังสือของมูราคามิจำนวนไม่น้อยที่นิยมเกริ่นว่า ตนเองรู้จักชื่อของนักเขียนผู้นี้มาเป็นเวลานาน จากคำแนะนำของเพื่อน อาจารย์ หรือกูรูด้านหนังสืออื่นๆ บ้างก็ซื้อหนังสือของมูราคามิมาเตรียมไว้สำหรับทดลองอ่านนานแล้ว แต่กว่าจะตั้งหลักอ่านให้จบเล่มได้จริงๆกลับกินระยะเวลายาวนาน บลอกเกอร์ให้ความเห็นว่าการดำเนินเรื่องของมูราคามิมีความเนิบช้า และเลื่อนไหลออกจากแกนหลักของเรื่องไปอย่างสะเปะสะปะ ทำให้แรงจูงใจในการอ่านพลอยลดลงไปด้วย แต่ครั้นเมื่อได้ลองอ่านจริงจังแล้วก็เกิดความรู้สึกว่าอยากจะเขียนแนะนำ บอกต่อ หรือแม้กระทั่งบางรายที่ยังอ่านไม่จบ หรืออ่านแล้วไม่ชอบ ก็ยังรู้สึกว่าอยากจะแนะนำหนังสือของผู้เขียนนี้กับคนอื่นๆอยู่ดี ดังนั้น ถึงแม้ว่าหนังสือของมูราคามิจะอ่านยากเพียงใด ไม่ต้องตรงกับรสนิยมของผู้อ่านเพียงใด แต่คนที่เคยอ่านกลับมีความเห็นต่อหนังสือของมูราคามิตรงกันว่ามีคุณค่าควรแก่การอ่าน

> *พยายามอ่านงานของ "ฮารูกิ มูราคามิ" ที่ใครต่อใครยกย่องว่าเป็นนักเขียนญี่ปุ่นที่ก้าวสู่ "ระดับโลก" มาหลายรอบ โดยเฉพาะงานในชุด "ไตรมาสแห่งมุสิก" ที่ นพดล เวชสวัสดิ์ แปล เป็นภาษาไทย แต่ก็มีอันต้องวางลงอยู่หลายรอบเช่นกัน เหมือนจูนกันไม่ติด - - รู้สึกว่า ยัง “จับ” อะไรที่เขาต้องการสื่อออกมาไม่ได้ จนพลอยรำคาญตัวเอง ทำนองว่า อ่านหนังสือมาก็ไม่น้อย แต่ทำไมยัง “จับความ” หนังสือของเขาไม่ได้ และลึกๆ อาจเกิดอาการกลัวเสียฟอร์มว่าเป็นนักอ่านที่ไม่ได้เรื่อง เลยพาลเลิกอ่านเอาเสียดื้อๆ*
>
> (สุวพงศ์ จั่นฝั้งเพ็ชร, 2546)

> *นิยายของ 'ฮารูกิมูราคามิ' ประดุจเพลงเมดเล่ย์ที่มีท่อนฮุกซ้ำกันเป็นช่วงๆ ตัวละครไม่สมประกอบ พิการ-โรคจิต โผล่เข้ามาในฉากแล้วก็ล่องหนไปไม่มีปี่มีขลุ่ย ตอน*

ปรากฏตัวนั้นสุดแสนจะมีชีวิตชีวาโดดเด่นจนลืมความอาภัพอัปลักษณ์ ท่วงทำนองเพลงส่วนใหญ่เศร้าจับใจ บางท่อนเร่งเร้าพอจะขยับเท้าเต้นตามได้จู่ๆก็เปลี่ยนเป็นจังหวะสโลว์ซบเนิ่นนาน

(พิรฌาน, 2548)

โดยส่วนตัว ไม่ชอบอ่านอะไรที่เยิ่นเย้อ ยืดยาด ยาวเหยียดพรรณนา และบรรยายโดยที่จินตนาการภาพ และเรื่องตาม ไม่ออก ในเล่มนี้... หลายจังหวะของเรื่องเป็นแบบนั้น แต่หลายเล่มของนักเขียนคนนี้ อีกเหมือนกัน ที่อ่าน...อ่านโดยไม่รู้เป้าประสงค์ของตัวเอง ว่าอ่านไปทำไม เพราะตอบคำถามตัวเองไม่ได้ ว่า "ชอบ" หรือ "ไม่ชอบ" แต่ก็อ่านเพราะอยากรู้ว่าทำไมใครๆ ถึงอ่าน, ทำไมนักเขียนคนนี้จึงเป็น pop idol ของคนอ่านบางกลุ่ม ใน generation นี้... มีอะไรเป็น พลัง ดึงดูดใจคนอ่าน กระนั้นหรือ? พูดง่ายๆ คือ มีดีอะไร นั่นแหละ

(ดาริกามณี, 2550)

อย่างไรก็ดี จังหวะการดำเนินเรื่องที่เนิบช้า และเลื่อนไหลออกจากแก่นเรื่องไปอย่างสะเปะสะปะ ทำให้ผู้อ่านไม่อาจคาดเดาเหตุการณ์เหนือจริงที่จะอาจเกิดขึ้นในลำดับถัดไปได้นี้เอง อาศัยการสร้าง “ความแปลก” ให้กับการดำเนินเรื่อง โลกที่ผิดเพี้ยนพิสดารซึ่งจู่ๆตัวเอกในนวนิยายของเขาก็เพลี่ยงพล้ำหลุดเข้าไปได้ระหว่างที่ในนวนิยายของมูราคามิปล่อยตัวเอกทิ้งอยู่ในทางตันเสียเนิ่นนาน ดังที่การวิจัยนี้ใช้ว่า “ห้องปิดตาย” แต่แล้วผู้เขียนก็สามารถหาทางออกให้แก่ตัวละครโดยเงื่อนไขของความเพี้ยนขึ้นมาได้เสียอย่างนั้น ปัจจัยอันเป็นเอกลักษณ์เช่นนี้เองกลายเป็นส่วนที่กลุ่มบรรณาธิการ บลอกเกอร์ปริทัศน์หนังสือ รวมถึงแฟนหนังสือมูราคามิชาวไทยเห็นตรงกันว่านวนิยายของมูราคามิมีเสน่ห์อย่างร้ายกาจที่จะมอบจินตนาการให้แก่ผู้อ่านได้อย่างไร้ขอบเขตจำกัด จึงสามารถครองใจกลุ่มผู้อ่านได้

“สิ่งเหนือจริงพิลึกเพี้ยนของเรื่องราวและตัวละครที่ดึงผู้อ่านออกจากความเป็นจริง เป็นโลกพิเศษที่ผู้อ่านจำต้องปล่อยตัวเองให้ไหลไปกับการชักจูงของผู้เขียนผู้มีความฉลาดเฉลียว มีไหวพริบ มีอารมณ์ขัน มีจินตนาการเพริดแพร้ว และมีข้อสังเกตในรายละเอียดเล็กๆ น้อยๆ ที่น่าสนใจ เป็นผู้เขียนที่ถ้าเรายอมให้เขาจูงมือไปครั้งหนึ่งแล้วจะไม่สามารถปลดปล่อยตัวเองเป็นอิสระได้”

(อธิชา มัญชุนากร กาบูล็อง, สัมภาษณ์, 19 เมษายน 2555)

"ดิฉันคิดว่าเสน่ห์อย่างสำคัญในงานของมูราคามิ คือความคาดเดาไม่ได้ ความฟุ้งฝัน และความเหนือจริง โดยเฉพาะงานช่วงแรกๆ ของเขา อย่างเช่นเรื่อง แกะรอยแกะดาว แดนฝันปลายขอบฟ้า ตัวหนังสือของเขาพาเราไปไกลกว่าความเป็นจริงมากนัก มันทำให้ข้อจำกัดในชีวิตของเราหายไป"

(ดวงฤทัย เอสะนาชาตัง. สัมภาษณ์, 28 เมษายน 2555)

จุดเด่นในงานเขียนของมูราคามิ ที่นักอ่านส่วนใหญ่ชื่นชอบ นั่นคือวิธีการใช้โวหารเปรียบเทียบ ที่ร้ายกาจพิลึกพิลั่น วิธีการบรรยายถึงบางสิ่งบางอย่างด้วยอารมณ์ขัน ด้วยมุมมองประหลาดมากมาย ด้ายรายละเอียดที่ยากจะคาดเดาได้ จึงทำให้เรามองข้ามพล็อตเรื่องหลวมๆของเขาไปได้

(ปราย พันแสง, 2550)

ผู้ประพันธ์สามารถดึงคนอ่านเข้าไปมีส่วนร่วมกับตัวละครเปรียบดั่งว่าเป็นพยานในการคงอยู่ของพวกเขา ผ่านจดหมายของหนุ่มน้อยวัยรุ่น (เมย์ คาซาฮาระ จากเรื่องบันทึกนกไขลาน) เนื้อเรื่องดูกระจัดกระจาย เหมือนจะให้คนอ่านได้เอาเรื่องทั้งหมดมารวมกันแล้ว เอาไปยำในหัวเพื่อทำความเข้าใจเองอีกที ผมชอบเพราะมันแปลก มันน่าสนใจที่จะติดตาม และคิดต่อโดยสร้างเรื่องในหัวของตัวเราเองได้ และมีความหลากหลายอยู่ในตัวมัน

(โฮเวลวิดีโอ, 2553)

"ชอบเรื่อง คาฟกา วิฟาร์ นาคาตะ ครับ เพราะเนื้อหาสนุกหลุดโลกดี"

(อุรุ อุรุพงศ์, สัมภาษณ์, 20 เมษายน 2555)

"ชอบอ่านนวนิยายเรื่อง The Wind-up Bird Chronicle (บันทึกนกไขลาน) เพราะชอบการดำเนินเรื่องของโทรุ และ ชอบนิสัยของเมย์ คาซาฮาร่า"

(พัณณิดา มนยานนท์, สัมภาษณ์, 21 เมษายน 2555)

อาศัยเสน่ห์ของ "ความแปลก" ในแง่ของการดำเนินเรื่อง นวนิยายของมูราคามิจึงสามารถชักจูงผู้อ่านออกจากความคิดความสนใจเรื่องความสมจริงของระบบเหตุผลได้ และปล่อยให้อารมณ์ความรู้สึกที่เกิดขึ้นขณะอ่านเป็นส่วนที่คืบเคลื่อนไปพร้อมกับการดำเนินเรื่องของนวนิยาย

รวมถึงอารมณ์ความรู้สึกนี้ยังสามารถตกค้างอยู่ในห้วงความคิดของผู้อ่านภายหลังการอ่านได้อีกด้วย ระดับความผูกพันระหว่างผู้อ่านกับนวนิยายจึงเกิดขึ้นภายใต้เงื่อนไขของอารมณ์เป็นสำคัญ

"ในความเห็นส่วนตัวของดิฉัน ความรู้สึกยอมสยบนี้นำมาซึ่งความหลงใหลคลั่งไคล้นักเขียนผู้นี้ทั่วโลก เป็นนักเขียนที่หากคนอ่านไม่เปิดใจรับ ไม่ปล่อยตัวเอง ก็จะไม่ชอบ แต่ถ้า "ตกหลุม" ไปแล้ว จะปีนขึ้นมายาก"

(อธิชา มัญชุนากร กาบูล็อง, สัมภาษณ์, 19 เมษายน 2555)

"พออ่านแล้วเราจะหายไปเลย จมไปในหนังสือ เหมือนเราถูกดูดเข้าไปหมดเลย แล้วก็จะหมดแรงไปสามสี่วัน อันนี้คือความรู้สึกตอนที่ได้อ่านแกะรอยแกะดาว แต่พี่ไม่เคยเจอหนังสือที่ทำให้พี่รู้สึกแบบนี้มานานมากแล้วนะ"

(ดวงฤทัย เอสะนาชาตัง)

(สำนักพิมพ์กำมะหยี่, การเสวนา "รวมพลคนอ่านและไม่อ่านงานมูราคามิ", 2551)

"ผมอ่านด้วยความรื่นรมย์แต่ความมืดมันแผ่ปกคลุม คือผมจะบอกยังไงดี มันอธิบายยากครับ มันค่อยๆซึมเข้าไป ผมอ่านงานมูราคามิแล้วรู้สึกว่ามันกลืนกลายตั้งแต่เล่มแรกไปจนถึงเล่มสุดท้าย"

(พอล เฮง)

(สำนักพิมพ์กำมะหยี่, การเสวนา "รวมพลคนอ่านและไม่อ่านงานมูราคามิ", 2551)

อารมณ์ที่โดดเด่นขึ้นมาจากงานเขียนของมูราคามิ ในความเห็นของนักวิจารณ์วรรณกรรมแฟนหนังสือมูราคามิ รวมถึงความเห็นจากมูราคามิเอง มองว่าแท้จริงแล้วก็คือ "ความเหงา" ซึ่งก่อตัวขึ้นในความรู้สึกของตัวละคร และเป็นอารมณ์เช่นนี้เองที่ทำให้นวนิยายสามารถเข้าถึงจิตใจคนหนุ่มสาวในยุคสมัยนี้ที่ต่างเสาะแสวงหาความเป็นตัวเอง ขณะเดียวกันก็รู้สึกว่าความเป็นตัวเองทำให้ต้องโดดเดี่ยว แปลกแยกจากคนอื่นๆ ปราศจากความผูกพันทางสังคมอีกด้วย

งานเขียนแนวละเลียดอารมณ์ของเขาเข้าถึงคนหนุ่มสาวทั่วโลก ตัวหนังสือมากมายสร้างความสะเทือนไหว บางครั้งให้ความรู้สึกเศร้าจนต้องนั่งร้องไห้อย่างเงียบงัน บางครั้งเขาทำให้เราต้องนั่งคิดครุ่น เพื่อค้นหาความหมายที่ซ่อนเร้นในความคลุมเครือ

(จรูญพร ปรปักษ์ประลัย, 2552)

"ผมอาจจะรู้สึกว่ามูราคามิเป็นนักเขียนที่อธิบายสิ่งที่เป็นไปของสังคมร่วมสมัยได้ดีที่สุด ดีใกล้เคียงกับสิ่งที่มันเคลื่อนที่จริงๆ ก็เลยมีคนรู้สึกว่า เฮ้ย มันมีคนที่เป็นกระบอกเสียงของตัวเขา ที่ฝรั่งชอบบอกว่ามูราคามิเป็นกระบอกเสียงของยุคสมัย"

(อนุสรณ์ ติปยานนท์)

(สำนักพิมพ์กำมะหยี่, การเสวนา "รวมพลคนอ่านและไม่อ่านงานมูราคามิ", 2551)

งานของ ฮารูกิ มูราคามิ ในเรื่อง พินบอล 1973 เป็นอย่างนั้นจริงๆ เรียบๆ จืดๆ แต่พอต่อเชื่อมเป็นภาพรวม เศร้าซะมัดยาด

(สุวพงศ์ จั่นฝังเพ็ชร, 2546)

ในความเห็นของมูราคามิ เขาคิดว่าที่คนหนุ่มสาวชอบอ่านงานของเขาเป็นเพราะสามารถเข้าถึงตัวละครได้ เพราะมีความคล้ายคลึงกัน วัยรุ่นต่างไม่ต้องการเป็นเหมือนกันคนอีกล้านๆคน แต่ต้องการเป็นตัวของตัวเอง แต่นั่นทำให้พวกเขาถูกมองว่าเป็นพวกแปลกแยก ผลก็คือความโดดเดี่ยวที่กัดกินอยู่ข้างใน ทำให้ผู้อ่านเหล่านี้เข้าใจจิตใจตัวละครได้เป็นอย่างดี

(นริศรา ศิริมงคล, 2551)

จึงเห็นได้ว่านอกเหนือไปจากความแปลกในแง่ของการดำเนินเรื่องแล้ว อีกองค์ประกอบหนึ่งของนวนิยายที่ผู้อ่านเห็นว่าแปลกไม่แพ้กัน คือ ตัวละคร "ความแปลก" ในที่นี้จึงสื่อความหมายถึง ความแปลกแยกจากคนอื่นๆดังที่กล่าวแล้วข้างต้นว่ากลายมาเป็นบรรยากาศหดหู่ชวนเหงาของนวนิยาย และความแปลกยังอาจสื่อความหมายถึงการเปิดช่องให้แก่ผู้อ่านได้อ้างอิงตนเองเข้ากับตัวละครแปลกๆ ด้วยความรู้สึกว่าตนเองมีความผูกพันใกล้ชิดกับตัวละคร หรือรู้สึกว่าตัวละครเป็นเสมือนเพื่อนรู้ใจของตนเอง ดังนั้นแล้วความสามารถกระทำการแปลกๆของตัวละครภายใต้เงื่อนไขจินตนาการดังที่นวนิยายเสนอ จึงเป็นการกระทำที่ผู้อ่านได้อาศัยปลดปล่อยตัวเองออกจากความอัดอั้นในสังคมโดยการอ่านนวนิยายไปโดยปริยายด้วย

"ผมว่ามูราคามิคือเสียงก้องภายในของคนอ่านครับ ผมว่ามนุษย์ทุกคนมีพื้นที่ความเพี้ยนของตนอยู่มาก พิลึกพิลั่นด้วยซ้ำครับ"

(พอล เฮง)

(สำนักพิมพ์กำมะหยี่, การเสวนา "รวมพลคนอ่านและไม่อ่านงานมูราคามิ", 2551)

"เวลาเราอ่านงานมูราคามิเราจะรู้สึกว่ามันมีบางอย่าง ที่ผมชอบคุยเล่นๆว่า สมมติเราบอกว่าในยุคสมัยที่เรามีความอ่อนแอเปราะบาง ..... มันเป็นนัยยะของสังคมที่บอกว่าบางทีเราอาจจะไม่สนใจเรื่องราวอะไรมากมายเท่ากับสิ่งที่มันกระทบจิตใจเรา แล้วใช้สิ่งที่มันกระทบจิตใจเราเนี่ยทำชีวิตให้เราเดินหน้าต่อไปได้"

(อนุสรณ์ ติปยานนท์)

(สำนักพิมพ์กำมะหยี่, การเสวนา "รวมพลคนอ่านและไม่อ่านงานมูราคามิ", 2551)

"รู้สึกว่ามูราคามิเขียนอะไรแทนความรู้สึกเรา เหมือนกับว่า เฮ้ย เราก็คิดแบบนี้แหละทำไมรู้ล่ะ แล้วก็มีหลายๆบุคลิกของตัวละครที่ค่อยๆซึมเข้ามาในตัว อย่างเช่นกลายเป็นว่า เวลามีเรื่องไม่สบายใจจะชอบรีดผ้าเหมือนมิสเตอร์นกไขลาน เรื่องคนรักจะทำตัวเหมือนนาโอโกะ ดำรงชีวิตอยู่เหมือนคุณตานาคาตะ- อิ่มเอมสุขสมไปกับทุกอย่างที่ผ่านเข้ามาในชีวิต"

(หยดฝน โรจน์คำลือ, สัมภาษณ์, 19 เมษายน 2555)

ตัวละครแปลกๆ ที่ก่อให้เกิดการเชื่อมโยงอารมณ์ความรู้สึก ความคิด รวมถึงพฤติกรรมไปสู่ประสบการณ์ของผู้อ่านนี้เอง ผู้วิจัยมองว่าสามารถอธิบายการสื่อสาร "วิกฤตอัตลักษณ์" ในนวนิยายของมูราคามิอันเป็นหัวข้อหลักของงานวิจัยนี้ มาสู่กลุ่มนักอ่านชาวไทยได้ แม้ว่าการเก็บข้อมูลจากกลุ่มผู้อ่านในประเด็น "วิกฤตอัตลักษณ์" ยังกระทำได้ยาก เนื่องจากผู้อ่านชาวไทยไม่ได้อ่านนวนิยายของมูราคามิโดยมุ่งความสนใจไปที่การสื่อสารของนวนิยายในประเด็นนี้เป็นหลัก เพียงแต่เป็นสารที่อาจก่อให้เกิดการตระหนักรู้ในการอ่านได้หากผู้อ่านเชื่อมเข้ากับประสบการณ์ส่วนตัวเท่านั้น โดยความเห็นจากฝ่ายบรรณาธิการหนังสือของมูราคามิฉบับแปลภาษาไทย มองว่านวนิยายของมูราคามิมีการสื่อสาร "วิกฤตอัตลักษณ์" อยู่ และเชื่อว่าผู้อ่านบางรายสามารถเชื่อมโยงตัวเองเข้ากับประเด็นนี้ได้

"เมื่อเราอ่านหนังสือของมูราคามิ เราจะพบว่า ตัวละครมีความ "เว้าแหว่ง" ทำให้คนอ่านรู้สึกว่าได้เยียวยาจิตใจจากในชีวิตจริงที่ต้องพบเจอการแข่งขันมากมาย ตัวละครที่ไม่สมบูรณ์แบบเหล่านั้นได้ทำให้คนอ่านได้พบ "เพื่อน" และเข้าใจว่าโลกแบบที่ไม่สมบูรณ์แบบนั้นมีอยู่ และเราสามารถลี้ภัยเข้าไปในโลกเหล่านั้นได้เมื่ออ่านนวนิยายของเขา ...ดิฉันคิดว่าผู้อ่านตระหนักรู้ ต่อการแปลกแยกเชิงอัตลักษณ์ของตัวละครนะคะ"

(ดวงฤทัย เอสะนาชาตัง. สัมภาษณ์, 28 เมษายน 2555)

"จุดเด่นของงานเขียนของมูราคามิคือ รายละเอียดที่มูราคามิเขียนถึงเรื่องต่างๆ ทำให้เราหันมามองสิ่งต่างๆ รอบตัวโดยละเอียด และเห็นความแตกต่างของสิ่งต่างๆ และของคนแต่ละคน เมื่อเราสามารถเห็นความแตกต่างของคนอื่นๆ เราก็จะสามารถเห็นความแตกต่างของเราได้ ถ้าเป็นคนที่กำลังแสวงหาตัวตนอัตลักษณ์ก็เข้าทางพอดี"

(อธิชา มัญชุนากร กาบูล็อง, สัมภาษณ์, 19 เมษายน 2555)

ประกอบกับการเก็บข้อมูลจากผู้อ่านโดยการสัมภาษณ์ ผู้วิจัยพบว่าการอธิบายการตระหนักรู้ถึง "วิกฤตอัตลักษณ์" จากนวนิยายของผู้อ่านค่อนข้างเป็นไปได้ลำบาก เนื่องจากมีส่วนที่เกี่ยวพันกับประสบการณ์เฉพาะตัว ซึ่งผู้อ่านไม่สามารถเปิดใจให้สัมภาษณ์อย่างสนิทใจได้กับคนซึ่งไม่เคยรู้จักอย่างผู้วิจัยได้ อีกทั้งยังยากที่ผู้อ่านจะให้คำอธิบายที่เหมาะสมกับความรู้สึกของตนเองสื่อสารออกมาได้ด้วย จึงลดทอนลงมาเพียงการอธิบายว่าตัวละครของมูราคามิมี "ความแปลก" บางอย่างอยู่ และความผูกพันของผู้อ่านต่อตัวละครแปลกๆนี้ก็มีทั้งสองด้าน คือผู้ที่อ้างอิงตัวเองเข้ากับตัวละคร และผู้อ่านที่มองว่าตัวละครไม่มีจุดร่วมใดๆกับตนเองเลย

"หากเปรียบเทียบตัวเองเป็นตัวละครหนึ่งในนวนิยายของมูราคามิ คิดว่าเป็นวาตานาเบะคุงค่ะ ไม่รู้ว่าทำไมเหมือนกัน แค่คิดว่าถ้าเป็นตัวเองก็คงทำเหมือนกับที่วาตานาเบะคุงทำ ชอบเยียวยาตัวเองด้วยการเดินทาง(หรือหนี?) แล้วก็ชอบตอนที่ว่า นึกถึงสตอมทรูเปอร์แต่ก็มีความสุขกับการอยู่คนเดียวมากกว่า"

(หยดฝน โรจน์คำลือ, สัมภาษณ์, 19 เมษายน 2555)

"ไม่ค่อยใกล้เคียงกับใครเลยครับ (ตัวละครเขาป่วยๆ และไม่ค่อยมีญาติ หมายถึงโดยรวมๆ) โดยส่วนตัวนะครับ ผมชอบเวลาเขาใช้ภาษาอุปมาถึงโน่นนี่นั่นน่ะครับ มันอ่านแล้วสนุกมาก แล้วก็ไม่ได้อินกับตัวละครมากครับ จริงอยู่ว่าน่าสนใจ แต่โดยความเป็นไทยแล้วก็ไม่ได้อินนักครับ"

(อุรุ อุรุพงศ์, สัมภาษณ์, 20 เมษายน 2555)

"ตัวละครของมูราคามิมีความสับสนในตนเองสูง แต่ก็ไม่ได้เดือนเนื้อร้อนใจอะไร ปล่อยไปตามธรรมชาติ ก่อให้เกิดเป็นเรื่องราวต่างๆ หากเปรียบเทียบตัวเองเป็นตัวละครหนึ่งในนวนิยายของมูราคามิ คิดว่าตัวเองไม่เหมือนใครเลย แต่ถ้าหากถามว่าชอบใคร

ชอบโทรุ วาตานาเบะ เนื่องจากเป็นผู้ชายที่มีความเอื่อยเฉื่อยสบายๆ แต่ก็มีบางอย่างน่าค้นหา"

(พัณณิดา มนยานนท์, สัมภาษณ์, 21 เมษายน 2555)

นอกจากนี้ ยังพบด้วยว่ามีกลุ่มนักอ่านชาวไทยที่เป็นแฟนหนังสือของมูราคามิจำนวนไม่น้อยอ่านหนังสือของมูราคามิจากฉบับแปลภาษาอังกฤษ ซึ่งผู้วิจัยเห็นว่ากลุ่มที่อ่านจากฉบับแปลภาษาอังกฤษมาก่อนนั้น บางคนมองว่าหนังสือของมูราคามิฉบับแปลไทย โดยสำนวนของคุณนพดล เวชสวัสดิ์ อ่านยาก และเป็นภาษาประดิษฐ์มากจนเกินไป ด้วยว่าหากเปรียบเทียบกับฉบับแปลภาษาอังกฤษที่ผู้อ่านกลุ่มนี้เชื่อว่าถอดความได้ถูกต้องตรงกับต้นฉบับภาษาญี่ปุ่นมากกว่าแล้ว ภาษาของมูราคามิในทัศนะของผู้อ่านสรุปว่า เป็นภาษาที่อ่านง่าย ไม่ซับซ้อน ขณะที่กลุ่มนักอ่านหนังสือของมูราคามิจากฉบับแปลภาษาไทยแต่เพียงอย่างเดียวนั้น ชื่นชอบสำนวนแปลของคุณนพดล เวชสวัสดิ์ เป็นอย่างมาก บางคนก็รู้จักหนังสือของมูราคามิและเกิดความรู้สึกประทับใจเพราะภาษาสละสลวยนี้ โดยผู้วิจัยได้รวบรวมความเห็นบางส่วนนี้มาจาก fanpage ของผู้แปล (http://www.facebook.com/NoppadonWechsawat)

รู้จักคุณนพดล (นพดล เวชสวัสดิ์ ผู้แปล) ครั้งแรกผ่านงานเขียนของมูราคามิ หากงานของมูราคามิมีสเน่ห์ การแปลของคุณนพดลก็ยิ่งถมให้งานของมูราคามิมีสเน่ห์มากยิ่งขึ้น โปรดปรานคำว่า "สามัญดาษดื่น" จากนั้นก็เกิดการตามล่าที่ข้าพเจ้าเรียกว่า "ตามล่าหาวลีแบบนพดล" ขึ้น ไล่เรียงหาหนังสือที่คุณนพดลแปลมาอ่าน ยิ่งรู้สึกเต็มอิ่ม

(R Yui Rattanakunthonthip)

ช่วงนี้ตามอ่านงาน ฮะรุกิ มุระกะมิ ชอบสำนวนการแปลของคุณนพดลมากคะ อ่านแล้วเข้าถึง และได้อารมณ์มาก ขอบคุณมากนะคะ จะตามอ่านเรื่อยๆคะ

(Meow's Shop)

มีสิ่งหนึ่งที่อยากบอกมานานหลายปีแล้วครับ ผมชอบมุราคามิในแบบของคุณนพดลนะครับ (;

(Rasiguet Sookkarn)

ซึ่งสอดคล้องกับความเห็นของคุณดวงฤทัย เอสะนาชาตัง บรรณาธิการรวมเรื่องสั้นของมูราคามิเช่นเดียวกัน

> *"นักอ่านบางคนติดใจสำนวนการแปลของผู้แปลที่แปลงานมูราคามิเป็นภาษาไทยคนแรกๆ คือ คุณนพดล เวชสวัสดิ์ ก็จะชื่นชอบสำนวนการแปลของนักแปลท่านนี้"*
>
> (ดวงฤทัย เอสะนาชาตัง. สัมภาษณ์, 28 เมษายน 2555)

ทั้งนี้ มีผู้อ่านจากทั้งสองฉบับบางคนให้ความเห็นเช่นกันว่าปัจจัยที่ทำให้สำนวนแปลของคุณนพดล เวชสวัสดิ์ อ่านยากและมีความซับซ้อนมากกว่า น่าจะเป็นเพราะเงื่อนไขของภาษาเอง อย่างเช่นชื่อชุดนวนิยายสามเรื่องแรกของมูราคามิในฉบับภาษาอังกฤษ ใช้ว่า "Trilogy of rat" เมื่อแปลเป็นไทยผู้แปลใช้คำว่า "ไตรภาคมุสิก" แทนที่จะเป็น "สามภาคของหนู" หรือกรณีการให้ชื่อนวนิยายเรื่อง "Kafka on the shore" ในฉบับภาษาไทยว่า "คาฟกา วิฬาร นาคาตะ" ซึ่งผู้แปลปรับมาใช้ชื่อของตัวละครที่โดดเด่นในเรื่องแทน แต่เลี่ยงการเรียก "แมว" ไปใช้คำว่า "วิฬาร" (คาฟกา และ นาคาตะ เป็นชื่อเฉพาะของตัวละคร) เงื่อนไขของภาษาในที่นี้แสดงให้เห็นว่า ภาษาไทยมีความละเอียดอ่อน และมีระดับขั้นของภาษาอยู่* การแปลของคุณนพดล เวชสวัสดิ์ จากสองกรณีที่ยกมานี้จึงเป็นการแปลตรงตัวเช่นกัน เพียงแต่มีการขยับระดับภาษาให้มีความสละสลวยเพื่อสร้างอรรถรสในการอ่านได้มากขึ้น ในทัศนะของผู้วิจัยเองก็เห็นด้วยว่าเงื่อนไขของภาษาเป็นปัจจัยที่สำคัญอย่างมาก หากย้อนกลับไปวิเคราะห์จากกลุ่มนักอ่านหนังสือของมูราคามิซึ่งอ้างอิงวิถีชีวิตไลฟ์สไตล์เข้ากับความเป็นปัญญาชน และหลายคนสนใจงานด้านการเขียนแล้ว ภาษาที่มีความสละสลวยจึงย่อมดึงดูดใจ และสร้างความรู้สึกว่างานเขียนนี้มีคุณค่าสำหรับการทุ่มเทเวลาเพื่อการอ่านได้มากกว่า

อย่างไรก็ดี ผู้แปลเองก็กล่าวถึงวิธีการแปลงานของตนเองเอาไว้ว่า

> *"การแปลหนังสือมานานหลายทศวรรษ ผมแปลตามต้นฉบับ ไม่มีส่วน 'ผลักดันนักเขียนให้เป็นที่รู้จักและนิยมในวงกว้าง' เลยครับ ผมเป็นแต่เพียงผู้โดยสาร ผลงานอ่านสนุก เป็นฝีมือของนักเขียนโดยแท้ และการตัดสินใจเลือกหยิบไปอ่านของผู้อ่าน*

---

* ผู้วิจัยเคยเห็นกรณีการเปรียบเทียบหนังสือของมูราคามิในฉบับแปลไทย และฉบับแปลอังกฤษ เช่นนี้จากกระทู้ในเว็บไซต์ pantip.com/café ซึ่งปัจจุบันกระทู้ถูกลบออกไปแล้ว จึงไม่สามารถจะนำแหล่งอ้างอิงมาได้

ในการแปล ผมถอดทั้งเนื้อหาและอารมณ์ของหนังสือ หากผู้อ่านจะประทับใจผลงานของมูราคามิ ก็เพราะผู้เขียนกวนบาทาผู้อ่าน ผมเพียงเลือกคำที่เหมาะสมแทนที่"

(นพดล เวชสวัสดิ์, สัมภาษณ์, 19 เมษายน 2555)

ดังนั้น ผู้วิจัยจึงเห็นว่าความประทับใจงานเขียนของมูราคามิในกลุ่มนักอ่านชาวไทยที่อ่านจากฉบับแปลภาษาไทยเพียงอย่างเดียวนั้น เป็นความประทับใจจากการผสมผสานระหว่างความเป็นมูราคามิในงานเขียน และจากสำนวนภาษาของผู้แปลซึ่งกลืนเป็นเนื้อเดียวกัน

คนแปลอย่างคุณนพดลแปลได้ดีมากๆ แต่ไม่ว่าแปลอย่างไร โครงหลักมันก็คือมูราคามิ อ่านภาษาไหน ก็อ่านเถอะครับ ถ้าเราเสพแล้วสุข :)

(จิรัฏฐ์ สิริเฉลิมพงศ์, 2555)

ผู้วิจัยพบว่ากลุ่มนักอ่านแฟนหนังสือของมูราคามิมีพฤติกรรมร่วมกันคือ การสะสมหนังสือทั้งหมดที่เขียนโดยมูราคามิ จึงเห็นว่า การอ่านหนังสือของมูราคามิในทัศนะของกลุ่มนักอ่านชาวไทยนั้น ถือเป็นกระแสนิยมอย่างหนึ่ง ซึ่งบ่งบอกถึงภาพลักษณ์ในความเป็นปัญญาชน ที่มีความคิดเป็นตัวของตัวเอง ไม่เหมือนใคร อ่านแล้วทำให้ดูเท่

ตาคนนี้คือ "ปีศาจจอมขบถแต่โคตรโรแมนติก" ตอนนี้ผมบ้าไปแล้วครับ เพราะเที่ยวตามหาหนังสือเล่มอื่นๆของเขามาอ่าน ตอนนี้ก็ยังไล่ล่าได้ไม่ครบชุดเลย ไปถามร้านหนังสือเก่า เจ้าของถามกลับ พี่! นักเขียนคนนี้เขาเป็นใครอะ มีคนเที่ยวตามหากันให้ทั่วหนังสือเขาหายากยังกะพระสมเด็จฯ รุ่นแรกแน่ะ...

เนี่ย... เป็นกันถึงขนาดนี้เลยคุณ!

(หมอเมฆ, 2553)

การอ่านหนังสือของมูราคามิ เป็นเครื่องมือสำหรับประกาศอิสรภาพและตัวตน กลายเป็นความทันสมัย กลายเป็นแฟชั่นโก้เก๋ไปแล้วอย่างไม่น่าเชื่อ

(ปราย พันแสง, 2550)

โดยเมื่อพิจารณาถึงปัจจัยที่เอื้อต่อกระแสความนิยมของนักอ่านชาวไทยในงานเขียนของมูราคามินั้น ฝ่ายบรรณาธิการหนังสือของมูราคามิเห็นตรงกันว่า แม้นวนิยายของมูราคามิเริ่ม

เผยแพร่ในฉบับภาษาไทยครั้งแรกคือปี พ.ศ. 2545 แต่เพิ่งมาได้รับความสนใจจากนักอ่านในวงกว้างราวปี พ.ศ. 2552 เป็นต้นมา เนื่องจากได้กระแสสนับสนุนจากภาพยนตร์เรื่อง Norwegian Wood (สร้างจากนวนิยายชื่อเดียวกัน) ที่เข้าฉายในประเทศไทย ประกอบกับสำนักพิมพ์กำมะหยี่เริ่มทยอยตีพิมพ์ผลงานเขียนของมูราคามิออกมาอย่างต่อเนื่อง ส่วนบริบททางสังคมไทยนั้นไม่มีปัจจัยใดเอื้อต่อการตอบรับจากนักอ่านเป็นพิเศษ เนื่องจากงานเขียนของมูราคามิสามารถสื่อสารได้กับผู้อ่านอย่างเป็นสากล ในทุกบริบทสังคมอยู่แล้ว

> *"งานของมูราคามิเป็นงานที่อ่านได้ในระดับสากล ไม่จำเป็นต้องเป็นนักอ่านจากชาติใดชาติหนึ่ง เรื่องราวและความเหนือจริงที่แฝงอยู่อาจจะเป็นอุปสรรคสำหรับคนอ่านที่ไม่คุ้นชินบ้าง แต่เมื่อปล่อยตัวให้ผู้เขียนนำทางเข้าไปในโลกใบนั้นแล้ว จะพบความสนุกและแง่คิดดีๆ จากการอ่าน"*
>
> (อธิชา มัญชุนากร กาบูล็อง, สัมภาษณ์, 19 เมษายน 2555)

> *"เสน่ห์อย่างหนึ่งของงานมูราคามิ คือความแปลกแยกต่อสถานที่ ต่อเวลาในยุคร่วมสมัย ดิฉันคิดว่างานของมูราคามิไม่ขึ้นอยู่กับบริบทเลย คนทั่วโลกสามารถอ่านงานของมูราคามิได้อย่างเข้าถึงอรรถรสได้เหมือนกัน"*
>
> (ดวงฤทัย เอสะนาชาตัง. สัมภาษณ์, 28 เมษายน 2555)

กล่าวได้ว่า งานวรรณกรรมของ ฮารูกิ มูราคามิ ในมุมมองของนักอ่านชาวไทยนั้นยอมรับในความเป็นงานเขียนสากลของผู้เขียน ซึ่งสามารถปลุกเร้าอารมณ์ความรู้สึกนึกคิดของนักอ่านทั่วโลกให้เป็นไปได้ในทิศทางเดียวกัน และเกิดเป็นความซึมซาบทางสุนทรียภาพเช่นเดียวกัน

บทที่ 6
สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

งานวิจัยเรื่องการสื่อสาร "วิกฤตอัตลักษณ์" ในนวนิยายของ ฮารูกิ มูราคามิ และเรื่องสั้นแนวหลังสมัยใหม่ของไทย เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพโดยวิจัยเนื้อหา (Content Research) จากการวิเคราะห์ตัวบท (Textual Analysis) นวนิยายของ ฮารูกิ มูราคามิ ในฉบับภาษาไทยจำนวน 10 เรื่อง และเรื่องสั้นแนวหลังสมัยใหม่ของนักเขียนไทยที่เสนอวิกฤตอัตลักษณ์เป็นแก่นเรื่อง โดยผู้เขียน อนุสรณ์ ติปยานนท์, ปราบดา หยุ่น และ ฟ้า พูลวรลักษณ์ ร่วมกับการวิจัยเอกสาร และการสัมภาษณ์แบบเจาะลึกกลุ่มผู้อ่าน

นวนิยายของ ฮารูกิ มูราคามิ ที่นำมาศึกษาในครั้งนี้ ได้แก่ *สดับลมขับขาน, พินบอล,1973, แกะรอยแกะดาว, แดนฝันปลายขอบฟ้า, ด้วยรัก ความตาย และหัวใจสลาย, เริงระบำแดนสนธยา, การปรากฏตัวของหญิงสาวในคืนฝนตก, บันทึกนกไขลาน, คาฟกา วิฬาร นาคาตะ* และ *ราตรีมหัศจรรย์*

วัตถุประสงค์ในการวิจัยครั้งนี้ เพื่อศึกษารูปลักษณ์การเล่าเรื่องและการสื่อสาร “วิกฤตอัตลักษณ์” ในนวนิยายของ ฮารูกิ มูราคามิ และเพื่อศึกษาสหบทการสื่อสาร “วิกฤตอัตลักษณ์” ระหว่างนวนิยายของ ฮารูกิ มูราคามิ กับเรื่องสั้นแนวหลังสมัยใหม่ของกลุ่มนักเขียนชาวไทย และทัศนคติของนักอ่านชาวไทยต่อเอกลักษณ์ในนวนิยายของ ฮารูกิ มูราคามิ โดยใช้แนวคิดเกี่ยวกับวรรณกรรมญี่ปุ่นยุคหลังสงครามโลกครั้งที่สอง แนวคิดรูปลักษณ์นิยมกับการศึกษาเรื่องเล่า แนวคิดหลังสมัยใหม่กับการประกอบสร้างอัตลักษณ์ แนวคิดการเล่าเรื่องในวรรณกรรมหลังสมัยใหม่ และแนวคิดเรื่องสหบทกับการศึกษาวรรณกรรม เป็นแนวทางในการศึกษาวิเคราะห์

สรุปผลการวิจัย

จากการศึกษาสามารถสรุปผลการวิจัยได้ตามวัตถุประสงค์ดังนี้

1. รูปลักษณ์การเล่าเรื่องในนวนิยายของ ฮารูกิ มูราคามิ

1.1 ความเป็นไปได้อย่างไร้ขอบเขตในนวนิยายของ ฮารูกิ มูราคามิ

นวนิยายของ ฮารูกิ มูราคามิ อาศัยการผูกโครงเรื่องแบบปลายเปิด โดยตั้งต้นจากปมความขัดแย้งเชิงอัตลักษณ์ที่ส่อเค้าว่าจะก่อตัวขึ้นในการตระหนักรู้ของ “ตัวเอก” ผู้เป็นเจ้าของเรื่อง เนื่องจากแรงบีบอัดในบริบททางสังคมหลังสมัยใหม่ที่อยู่ภายใต้อิทธิพลของกระแสโลกาภิวัตน์และบริโภคนิยม เมื่อตัวเอกประสบวิกฤตอัตลักษณ์ขณะดำรงอยู่ในบริบททางสังคมแห่งความเป็นจริงเช่นนี้แล้ว การแสวงหาหนทางสำหรับคลี่คลายปมความขัดแย้งของเขาจึงต้องหันไปพึ่งพิงการตระหนักรู้ภายใต้เงื่อนไขของจินตนาการแทน ผู้อ่านจึงพบได้ว่าทิศทางที่ตัวละครเลือกเดินไประหว่างโครงเรื่องของนวนิยายเริ่มเลื่อนไหลออกจากความเป็นจริงทีละนิด ส่งผลให้ผู้อ่านซึ่งผูกพันตัวเองเข้ากับตัวเอกเจ้าของเรื่องนี้พลอยถูกลากดึงเข้าสู่โครงเรื่องสะเปะสะปะ ผิดธรรมดา และได้รับประสบการณ์แปลกใหม่จากการอ่านนวนิยายตามไปด้วย

1.2 การผูกโครงเรื่องด้วยตัวละครแบบฉบับมูราคามิ

นวนิยายของ ฮารูกิ มูราคามิ ได้ผูกโครงเรื่องแบบปลายเปิดโดยอาศัยปฏิสัมพันธ์ระหว่างกลุ่มตัวละคร 5 กลุ่ม เพื่อยังผลในการพัฒนาโครงเรื่อง คือ

1.2.1 <u>ตัวเอกชาย</u> ผู้สงวนรักษาความเป็นปัจเจกยิ่งยวด ไม่เคยแยแสต่อโลก

1.2.2 <u>ตัวละครสาวรุ่น</u> ไฟฝันที่ขาดหายไปของตัวเอกชาย คอยกระตุ้นให้เขาแก้ไขปัญหาชีวิตของตนเอง ทั้งยังเป็นเสมือนแบบจำลองจากตัวเอกชายซึ่งพร้อมอ้างอิงตนเองเข้าร่วมในเส้นทางเดินของตัวเอกชาย เพื่อเอาชนะความแปลกแยกจากสังคมอันเป็นปัญหาของเธอเองด้วย

1.2.3 <u>ตัวละครผู้ใกล้ชิดตัวเอก</u> ซึ่งจำแนกเป็น *เพื่อนสนิทชาย* นักขวางโลกด้วยกิจกรรมการปฏิวัติผู้พ่ายแพ้ต่ออุดมการณ์เหลวไหลไร้สาระของตนเอง และ *หญิงคนรัก* ของตัวเอก ผู้มีความบกพร่องเชิงอัตลักษณ์ ไม่ว่าจะเป็นโดยกายภาพ หรือมีความผิดปกติทางจิตอันเกิดจากปม

ปัญหาซับซ้อน ไม่อาจแก้ไขหรือระบายแก่ผู้อื่นรับฟังได้ ครั้นเมื่อตัวละครผู้ใกล้ชิดทั้งสองกลุ่มนี้หายตัวไป จึงกลายเป็นสาเหตุจุดดึงให้ตัวเอกเข้าสู่ห้วงแสวงหา

1.2.4 ศัตรูชาย ในคราบของระบบสังคมทรงอำนาจ สื่อถึง “ความเป็นชาย” อันหมายรวมถึง องค์ความรู้ หลักการและเหตุผล กฎระเบียบ ที่มีความมั่นคงตายตัว แข็งแกร่ง และทรงอิทธิพลมาก สามารถส่งอิทธิพลกระทบกระเทือนต่อวิถีปัจเจกของตัวเอกได้ ตัวเอกจึงนำเอาตัวละครกลุ่มนี้ไปเชื่อมโยงให้กลายเป็นต้นเหตุ ทำให้ตนต้องพลัดพรากจากเพื่อนสนิทชายหรือจากหญิงคนรัก

1.2.5 ตัวละครพิเศษ ผู้มีคุณสมบัติพิเศษที่อยู่เหนือกว่าตรรกะความเป็นจริง มีอำนาจวิเศษเกี่ยวพันกับ “จิต” จึงเป็นกลุ่มตัวละครผู้ชี้แนะเปิดทางให้ตัวเอกลุล่วงเข้าสู่โลกภายในจิตใต้สำนึกสำหรับการแก้ไขปัญหานั่นเอง

1.3 มิติความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครกับฉาก

1.3.1 ตัวเอก กับ บ้าน

นวนิยายทุกเรื่องของมูราคามิพรรณนาภาพชีวิตของตัวเอกในมิติที่สัมพันธ์กับ บ้าน เป็นหลัก เนื่องจาก บ้าน เป็นพื้นที่ส่วนตัวของตัวเอก ทั้งยังสามารถบอกเล่าถึงวิถีชีวิต (lifestyle) และคุณลักษณะนิสัยส่วนตัวของตัวเอกผู้เป็นเจ้าของบ้านได้ในหลากแง่หลายมุม อีกทั้งความเปลี่ยนแปลงเล็กๆน้อยๆ ที่เกิดขึ้นภายในบ้าน อาจเป็นได้ทั้งการมีสิ่งแปลกปลอมเพิ่มเติมเข้ามาในบ้าน หรือในทางกลับกันอาจเป็นของบางอย่าง หรือคนบางคน / ตัวละครผู้ใกล้ชิด สูญหายไปจากบ้านของตัวเอก สภาวะไร้ระเบียบภายในบ้าน ย่อมสื่อความหมายถึงการสูญเสียอำนาจควบคุมพื้นที่ส่วนตัว กระทบต่ออัตลักษณ์แบบปัจเจกของตัวเอกเอง ดังนั้น ตัวเอกจึงตระหนักถึงความจำเป็นที่เขาจะต้องเปลี่ยนแปลงพฤติกรรมตามปกติวิสัย แม้กระทั่งการออกจากบ้าน เพื่อตามเสาะหาสิ่งที่หายไปจากบ้านกลับคืน ตามหาตัวละครผู้ใกล้ชิด เพื่อกู้คืนอัตลักษณ์ของตนเอง

1.3.2 ศัตรูชาย กับ บริบทสังคม

ขณะที่ฉากของตัวเอกเป็นบ้าน ฉากของศัตรูชายกลับกลายเป็น “บริบททางสังคม” ซึ่งมีโครงสร้างขนาดใหญ่กว่า หรืออาจมองได้ว่า บริบทซึ่งศัตรูชายยึดครองอำนาจอยู่นั้นเป็นพื้นที่ในมิติที่ใหญ่กว่า และครอบพื้นที่ซึ่งตัวเอกชายยึดอำนาจในฐานะปัจเจกอยู่อีกชั้น เมื่อนวนิยายของมูราคามิผูกสาเหตุการหายลับไปจากบ้านของตัวละครผู้ใกล้ชิดตัวเอก เข้ากับการแผ่อิทธิพลมาถึงภายในบ้านของศัตรูชาย จึงย่อมสื่อความหมายถึงสภาวะที่บริบททางสังคมรุกล้ำเข้ามามีอำนาจ

เหนือวิถีแบบปัจเจกของตัวเอกเช่นกัน การแสดงความเป็นปฏิปักษ์ของตัวเอกที่มีต่อศัตรูชาย จึงเทียบเท่าความพยายามในการที่เขาจะปฏิเสธบทบาทภายใต้บริบทสังคมของตนเอง

ก. การไม่แยแสต่อบทบาทตามบริบทกฎหมาย

ข. การเปลี่ยนนิยามบทบาทอันเนื่องมาแต่บริบทชนชั้น

ค. การโจมตีบทบาทภายใต้บริบทระบบการศึกษาว่าไร้สาระ

ง. การผันแปรของบริบทสังคมตามยุคสมัย

1.3.3 ตัวละครผู้ใกล้ชิดตัวเอก กับ ดินแดนในอุดมคติ

ภายหลังการปฏิเสธบทบาทด้วยการโยกย้ายตัวเองออกจากบริบททางสังคมต่อเนื่องกันมาในหลากหลายบริบทย่อยข้างต้น ตัวละครจึงจินตนาการถึง ดินแดนในอุดมคติ ซึ่งเป็นสถานที่ซึ่งสามารถรอดพ้นจากครอบงำของบริบททางสังคมได้อย่างแท้จริง

ก. <u>ความปรารถนาจะไปยังดินแดนในอุดมคติของตัวละครผู้ใกล้ชิดตัวเอก</u> โดยอาศัยการจินตนาการถึงลักษณะอันสมบูรณ์แบบของดินแดนในอุดมคติ ทว่า สถานที่แห่งนั้นกลับสะท้อนภาพของความจอมปลอม ไม่มีอยู่จริง ไม่มีวันจะไปถึงได้ ในความรู้สึกของตัวละครผู้ใกล้ชิดตัวเองอย่างเข้มข้น หากแต่ความปรารถนาที่เขาและเธอจะไปยังดินแดนในอุดมคตินั้น จึงเป็นความตั้งใจจะลบเลือนตัวตนการดำรงอยู่ออกจากความเป็นจริงซึ่งแวดล้อมด้วยบริบททางสังคมของตนเอง

ข. <u>ตัวเองกับการเยือนดินแดนในอุดมคติ</u> การเดินทางสู่ดินแดนในอุดมคติด้วยระยะเวลาและระยะทางยาวไกล ล้วนแล้วแต่ช่วยอำพรางว่า บริบททางสังคม ที่เป็นผลจากอำนาจของศัตรูชายนั้นย่อมไล่ตามมาไม่ถึงแล้ว แต่ก็กลับไม่เป็นไปเช่นนั้น เนื่องจากคุณสมบัติของดินแดนในอุดมคติเองที่มีความเรียบง่ายนี้ แท้จริงแล้วก็ให้ภาพไม่ต่างไปจาก “บ้าน” เพียงแต่เป็นบ้านที่อยู่ห่างไกลและสมบูรณ์แบบจนเกินไป ความสมบูรณ์แบบของมันจึงซ่อนโครงสร้างของบริบททางสังคมเอาไว้ในอีกชั้น ในระดับจิตใต้สำนึกของตัวละครนั่นเอง

1.3.4 บ้าน และดินแดนในอุดมคติ กับรูปสัญญะของห้องปิดตาย

มูราคามิจำลองภาพฉาก บ้าน และดินแดนในอุดมคติ ในนวนิยายของเขาเป็นเสมือนสถานที่ปิดตายซึ่งกักขังหน่วงเหนี่ยวตัวละครเอาไว้ นวนิยายของมูราคามิมักนำรูปสัญญะของห้องปิดตายเหล่านี้มาใช้ในชั่วขณะที่ตัวละครของเขากำลังตกอยู่ในห้วงความว่างเปล่า ความไม่รู้อับจนทั้งหนทางที่จะนำไปสู่เป้าหมาย ไม่รู้ทั้งเป้าหมายที่ตนต้องการ และสิ่งที่ถูกกักขังเอาไว้ภายในห้องปิดตายก็ไม่ใช่สิ่งใดอื่น นอกจาก “จิต” ของพวกเขาและเธอนั่นเอง ดังนี้ จึงสะท้อนให้เห็นว่าแท้จริงแล้วการงัดข้อกับศัตรูชายมิใช่เพียงการออกจากบ้าน แต่เป็นการย้ายตนเองออกจาก

โครงสร้างที่กักขัง จิต หรือก็คือ อัตลักษณ์ ของตัวเอกและตัวละครผู้ใกล้ชิดตัวเอกเอาไว้ ซึ่งมิได้จำเป็นเสมอไปว่าทางออกดังกล่าวจะต้องเป็นการย้อนกลับคืนเข้าสู่บริบททางสังคม

1.4 **ความร่วมมือของตัวละครเพื่อกอบกู้อัตลักษณ์**

1.4.1 **ตัวละครในฐานะ ตัวบท – บริบท ภายในเรื่องเล่าอ้างอิงซึ่งกันและกัน**

นวนิยายมอบโอกาสแก่ตัวเอกได้ลงมือจัดระบบระเบียบภายในบ้านของเขาเสียใหม่ เพื่อทวงพื้นที่ภายใต้ครอบครองคืนจากศัตรูชาย/โครงสร้างบริบททางสังคม การปรับเปลี่ยนองค์ประกอบภายในห้องปิดตายนี้จึงเป็นการเปลี่ยนบ้านของศัตรูชาย ให้กลายเป็นบ้านของตัวเอก

ก. <u>ความตายของตัวละครผู้ใกล้ชิดยืนยันการดำรงตัวตนอยู่ให้ตัวเอก</u> เมื่อตัวละครผู้ใกล้ชิดได้หลบหนีไปดำรงอยู่ในดินแดนในอุดมคติซึ่งปลอดจากบริบททางสังคมใดๆสำหรับอ้างอิงการดำรงอยู่ของตนสิ้นแล้ว ตัวเอกผู้ออกเดินทางตามหาตัวละครผู้ใกล้ชิดมาจนกระทั่งถึงดินแดนในอุดมคติ จึงเปลี่ยนมาทำหน้าที่เป็นบริบทภายในเรื่องเล่าอ้างอิงการดำรงตัวตนอยู่ของตัวละครผู้ใกล้ชิด ซึ่งนวนิยายมักเสนอในบทบาท “ผู้ตายดับ” แทน ขณะเดียวกันความตายของตัวละครผู้ใกล้ชิดนี้ได้ย้อนกลับมาเป็นบริบทภายในเรื่องเล่า อ้างอิงการดำรงบทบาท “ผู้มีชีวิต” แก่ตัวเอกโดยไม่ต้องอยู่ภายใต้บริบททางสังคมอีกต่อไปด้วย

ข. <u>ตัวเอกผู้มีชีวิต ประกอบสร้างอัตลักษณ์ขึ้นใหม่จากการเล่าเรื่อง</u> จากบริบทแห่งปริศนาภายในเรื่องเล่าที่เหล่า “ผู้ตายดับ” ร่วมกันสร้างขึ้น ตัวเอกจึงรับบทบาทจัดเรียงองค์ประกอบที่กระจัดกระจายให้กลายเป็นเรื่องเล่าเรื่องใหม่ขึ้นมาด้วยตนเอง เพื่อสร้างชุดคำนิยามใหม่ให้แก่อัตลักษณ์ของตน

1.4.2 **ตัวละครผู้ใกล้ชิดรับบทบาทดูดกลืนความขัดแย้งของตัวเอก**

ในการจัดเรียงองค์ประกอบเพื่อสร้างเรื่องเล่าของตัวเอกนี้ ไม่อาจปฏิเสธได้ว่าจะยังหลงเหลือปมความขัดแย้งบางประการอยู่ นวนิยายของมูราคามิก็จะผลักภาระให้แก่ตัวละครอื่นๆ เข้ามาเป็นบริบทภายในเรื่องเล่าของตัวเอกอีกครั้งหนึ่ง เพื่อรับบทบาทนำพาความขัดแย้งระหว่างบทบาท – บริบทของตัวเอก ไปแอบซ่อนเอาไว้ ประสานตัวตนของตัวเอกให้มีความกลมเกลียวได้อย่างราบรื่นต่อไป เช่นนี้เองตัวละครผู้ใกล้ชิดตัวเอกจึงกลายเป็นกลุ่มตัวละครผู้รับบทบาทเชิงซ้อนอีกหนึ่งบทบาท คือ ผู้ดูดกลืนความขัดแย้ง อันเกิดเนื่องมาจากการละเมิดบทบาทตามบริบทของตัวเอกเอาไว้ แบกรับปัญหาทั้งหมดแทนตัวเอกเพื่อบรรเทาปริศนาแห่งปัญหาที่ครอบคลุมชีวิตของ

ตัวเอกเอาไว้หลายทับหลายซ้อนให้เบาบางลง ด้วยการกลบเกลื่อน เฉไฉ เปลี่ยนความขัดแย้งย้ายมาเก็บกักไว้ตนเองเสียแทน อันจะทำให้ความตายของกลุ่มตัวละครผู้ใกล้ชิดนี้มีคุณค่ามากยิ่งขึ้น

ก. ภรรยาผู้ดูดกลืนความขัดแย้งจากการละเมิดบทบาทของสามี

ข. หญิงคนรักผู้ดูดกลืนความขัดแย้งจากการละเมิดบทบาทโดยตัวเอก

ค. ตัวเอกในอดีตผู้ดูดกลืนความขัดแย้งจากการละเมิดบทบาทของตนเอง

1.5 **ความไร้เอกภาพของนวนิยายจากมุมมองอัตวิสัยของผู้เล่า**

1.5.1 **ตัวเอกเล่าเรื่องชีวิตตนเองแบ่งแยกเป็นหลายเรื่อง**

นวนิยายของมูราคามิสร้างให้ตัวเอกผู้เล่าเรื่อง กระทำการแบ่งซอยแยกย่อยชีวิตของตนเองออกเป็นหลายช่วงตอน หลายสถานการณ์ ยืนยันการดำรงอยู่ของตัวเอกเข้มข้นเท่าเทียมกันจนกระทั่งไม่มีช่วงตอนใดของชีวิตเลยที่ถูกเน้นให้โดดเด่นเป็นพิเศษ และส่งผลต่อความขาดไร้เอกภาพของตัวนวนิยายเอง เมื่อพิจารณาระยะห่างในแง่ของเวลา (Temporal distance) จากนวนิยายของมูราคามิในกลุ่มนี้ก็จะพบได้ว่า เรื่องที่ตัวเอกหยิบยกขึ้นมาเล่า ถูกตัวเขาเองขีดเส้นกั้นไว้ในส่วนของอดีตที่ล่วงเลยไปแล้ว ด้วยความรู้สึกว่ามันเป็นช่วงตอนหนึ่งที่แยกออกจากชีวิตในปัจจุบันขณะของเขาอย่างเด็ดขาด แม้แต่ผู้อ่านจะค้นหาความเชื่อมโยงของเรื่องเล่าต่างช่วงเวลาทั้งหมดเข้าด้วยกัน ก็ยังไม่สามารถมองเห็นปรากฏเป็นเส้นตรงลากเข้าเป็นเส้นเดียวกันได้เลย

1.5.2 **เรื่องเล่าจากหลายมุมมอง**

นวนิยายของมูราคามิยังมีการเล่าเรื่องโดยใช้เสียงเล่าหลักเป็นเสียงของตัวเอก และใช้เสียงเล่าอื่นเข้ามาผสมผสานร่วมด้วย ซึ่งถึงแม้ว่านวนิยายของมูราคามิจะมีการใช้หลากหลายมุมมองมาผสานรวมเข้าด้วยกันแล้วก็ตามที แต่จุดมุ่งหมายที่นวนิยายต้องการสื่อกลับไม่ใช่เพื่อขยายภาพชีวิตของตัวละครให้เห็นครบสมบูรณ์รอบด้านมากขึ้น หากเป็นการเสนอมุมมองมากหลายที่ท้ายที่สุดแล้วก็รังแต่จะทำให้ตัวละครมีตัวตนไม่สมบูรณ์มากยิ่งขึ้นเท่านั้น อาทิ การใช้มุมมองแบบสายตาพระเจ้าซึ่งสามารถล่วงรู้ล้ำลึกเข้าไปถึงความคิดและความรู้สึกภายในจิตใจของตัวละครได้อย่างละเอียดลออ แต่เสียงที่มุมมองนี้ทำการเล่าออกมากลับบดบังซ่อนเร้นสาเหตุปมความขัดแย้งภายในใจของตัวละครออกเสียจากนวนิยายจนหมดสิ้น หรือการใช้มุมมองแบบภววิสัยจากสายตาของคนนอก ทว่า กลับมีการเน้นย้ำว่าคนนอกไม่ได้มองเข้ามาด้วยใจเป็นกลาง หากพยายามเอาเรื่องชีวิตของตนเองลงมาปะปนในการเล่าเรื่องชีวิตของตัวละครที่ถูกมองเสียอีก มุมมองทั้งหมดในนวนิยายของมูราคามิจึงมีลักษณะเป็นอัตวิสัยอย่างยิ่งยวด

1.5.3 ตัวเอกหยิบยืมเรื่องเล่าจากตัวละครอื่นมาเล่าเรื่องชีวิตตนเอง

การเล่าเรื่องของตัวเอกด้วยการสวมมุมมองจากตัวละครอื่นๆ เป็นกลวิธีที่นวนิยายของมูราคามิได้ขับเน้นความเป็นปัจเจกของตัวเอกขึ้นให้เด่นชัด เข้มข้น มีอำนาจเต็มในการวิพากษ์วิจารณ์ตัวละครอื่นๆ ทั้งหมดภายในเรื่อง ยกเว้นเพียงบุคคลเดียว ก็คือ ตัวของเขาเอง เนื่องจากว่าตัวละครที่ตัวเอกรู้จักน้อยที่สุดในเรื่องคือ ตัวตนแท้จริงของตัวเอง เนื่องมาจากว่าเขาสามารถจินตนาการถึงภาพสมบูรณ์ในชีวิตของคนอื่นได้ว่า มีความตายตัว สามารถสรุปรวบย่อได้ แต่เมื่อตัวเอกต้องทำการเล่าเรื่องชีวิตของตนเอง เขากลับพบว่ามันเป็นส่วนที่เติมไม่เต็ม หลายต่อหลายช่วงตอนดำเนินเรื่องของนวนิยาย ตัวเอกมักจะต้องตั้งคำถามว่าตนเอง ควรจะทำอย่างไรต่อไป และรอคอยให้คำสั่งว่า ต้องทำอย่างไรต่อ เป็นฝ่ายเดินทางมาถึงตัวเขาเสียเอง

ก. การหยิบยืมเรื่องเล่าระหว่างสองฝั่งโลกคู่ขนาน

ข. ตัวเอกสวมรอยเข้าในเรื่องเล่าของตัวละครอื่น

1.6 การสวมรอยของตัวละครเข้าสู่เรื่องเล่าไร้เอกภาพ

1.6.1 ตัวละครอื่นกับการคล้อยตามเรื่องเล่าของตัวเอก

นอกเหนือจากตัวเอกที่สามารถหยิบยืมเรื่องราวชีวิตของตัวละครอื่นมาใช้เป็นเรื่องราวชีวิตของตนเองได้แล้ว นวนิยายของมูราคามิยังเปิดช่องให้ตัวละครอื่นสามารถทะลุแทรกเข้ามาร่วมในเรื่องเล่าชีวิตของตัวเอก ซึ่งทำหน้าที่จัดเรียงองค์ประกอบภายในเรื่อง หรือก็คือ ตัวละครแต่ละตัว ในที่ทางและรูปแบบความสัมพันธ์แบบมองข้ามตรรกะ ก่อให้เกิดเป็นการสวมรอยในระหว่างตัวละครทั้งหลาย จนกลายเป็นตัวละครเดียวกัน และพร้อมกันกับที่นวนิยายเปิดโอกาสแก่ผู้อ่านได้สวมรอยเข้ามาเป็นผู้จัดระบบระเบียบของเหล่าตัวละคร ที่ส่อเค้าว่าอาจเป็นตัวละครเดียวกันได้อย่างเป็นอัตวิสัยในระหว่างการพัฒนาโครงเรื่องของนวนิยาย

1.6.2 การสวมรอยเข้าสู่บทบาทผู้หลบหนี - ผู้ตามล่า

มูราคามิจงใจใช้เรื่องเล่าชีวิตส่วนตัว ประสบการณ์ที่แต่ละตัวละครเคยพบพาน ตัดแต่งต่อเติมจนสาแก่ใจ เพื่ออธิบายภาพชีวิตที่ใกล้เคียงมากที่สุดในการรับรู้สึกของตัวละครเอง ถ่ายทอดสู่การรับรู้ของตัวเอกผู้ค้างเติ่งอยู่ในช่วงโครงเรื่องเริ่มต้น เลอะเลือนหลงทิศ ไม่รู้จะมุ่งหน้าไปทิศทางใด ไม่อาจเข้าใจกระทั่งสาเหตุปมปัญหาของตนเอง แต่ภายหลังการรับฟังเรื่องเล่าจากตัวละครอื่นๆ เรื่องเล่าซ้อนซ้ำ คล้ายคลึงว่าจะเป็นเรื่องเดียวกัน แม้ว่ารายละเอียดปลีกเล็กปลีกน้อยปรับเปลี่ยนไปจนมีลักษณะเฉพาะตัว แต่อีกหลายส่วนก็ยังอ้างอิงด้วยชุดคำศัพท์เดียวกัน ถอด

ใจความหดเหลือรูปเดียวกันโดยตลอด กระทั่งซ้อนเข้ามาอยู่ในเรื่องเล่าชีวิตส่วนตัวของตัวเอกก็ยังได้ ดังนวนิยายแสดงไว้เป็นการสวมรอยสองทาง คือ ตัวเอกสวมรอยเข้าสู่บทบาทผู้ถูกตามล่า และ ตัวละครอื่นสวมรอยเข้าสู่บทบาทผู้ถูกตามล่า โดยที่บทบาทผู้ตามล่านั้นก็ไม่ใช่ใครอื่นไกลนอกเสียจากตัวตนแห่งความบกพร่องที่สังกัดอยู่ในอดีตของแต่ละตัวละครนั่นเอง

1.7 นิยามอัตลักษณ์ ในรูปสัญญะแบบฉบับมูราคามิ

1.7.1 บทบาทของ จิต ในการต่อเชื่อมสู่อัตลักษณ์

ในระหว่างที่ตัวเอกประสบหนทางตัน ติดอยู่ใน “ห้องปิดตาย” เขามักจะได้ประสบกับกลุ่มตัวละครพิเศษในระยะนี้ ซึ่งจะเข้ามาให้คำแนะนำแก่เขา พร้อมกับที่ตัวละครพิเศษได้ผลักดันตัวเอกเข้าสู่การดำเนินต่อไปในฉากที่เป็นรูปสัญญะของ “ทางเชื่อม” โดยจำเพาะว่าการมาปรากฏของกลุ่มตัวละครพิเศษนี้เอง นัยหนึ่งคือการที่จิตใต้สำนึกของตัวเอกเริ่มแสดงบทบาทออกมาภายหลังความสำนึกคิดของเขาถูกปิดกั้น ค้นหาทางออกไม่เจอ บทบาทการต่อเชื่อมของจิตจึงได้รับการเสนอในนวนิยายของมูราคามิในหลากหลายรูปแบบ อันสะท้อนถึงบทบาทที่ไม่แน่ไม่นอนของมันเอง และอยู่นอกเหนือการควบคุมของตัวเอกเจ้าของจิต

ก. สะพาน / รางรถไฟ ทางเชื่อมที่เป็นทางตรง

ข. ชุมสาย / แผงสวิตซ์ ทางเชื่อมซึ่งมีจุดศูนย์กลาง แต่สามารถเปิดไปสู่เส้นทางหลากหลายได้

ค. ป่า / เขาวงกต ทางเชื่อมซึ่งมีความยอกย้อน วกวน ปราศจากจุดศูนย์กลาง

1.7.2 คุณสมบัติทรงพลังของ จิต

นวนิยายของมูราคามิใช้รูปสัญญะของ “น้ำ” ในการเชื่อมโยงระหว่างคุณสมบัติการลื่นไหล สามารถแปรเปลี่ยนรูปได้ตามภาชนะที่บรรจุของน้ำ มาใช้อ้างเป็นคุณสมบัติของ จิต ซึ่งหากเทียบกับการแบ่งประเภทจิตแล้ว นวนิยายของมูราคามิมองว่าจิตสำนึกและจิตใต้สำนึกแม้จะแยกเป็นสองส่วน แต่ก็เป็นหนึ่งเดียวกัน เป็นสิ่งที่สามารถแปรเปลี่ยนสภาพกลับไปกลับมาได้อย่างกลมกลืน ไม่อาจจำแนกให้เป็นประเภทหนึ่งอย่างถาวรได้ ทั้งนี้ ภาชนะของจิตในที่นี้ ย่อมหมายถึงตัวปัจเจก ซึ่งนวนิยายได้นำเอาสัญญะของ “บ่อน้ำ” เข้ามาใช้แทน ดังนั้น ตัวละครในนวนิยายที่หมกมุ่นอยู่กับการมองดูบ่อน้ำ การปีนลงไปอยู่ในบ่อน้ำ การกังวลว่าบ่อน้ำอาจจะเป็นบ่อน้ำแห้ง จึงเป็นความกังวลของปัจเจกชนผู้ซึ่งตระหนักถึงความแร้นแค้นของชีวิตฝ่ายจิตของตนเองทั้งสิ้น

2. การสื่อสารมุมมองต่ออัตลักษณ์อันวิกฤตในนวนิยายของ ฮารูกิ มูราคามิ

นวนิยายของ ฮารูกิ มูราคามิ มีการเสนอแนวคิดต่ออัตลักษณ์อันผิดเพี้ยนของตัวละครเพื่อทำการเล่าเรื่อง “วิกฤตอัตลักษณ์” ดังนี้

2.1 อัตลักษณ์สวมใส่จากภายนอก

เหล่าตัวละครในนวนิยายของมูราคามิไม่ได้มองอัตลักษณ์ของตนเองว่าเป็นส่วนเดียวกันกับตัวตนของพวกเขาและเธอ ทว่า อัตลักษณ์เป็นอีกองค์ประกอบหนึ่งที่แยกออกมาต่างหากและรับบทบาทเก็บความหมายอธิบายตัวตนที่ดำรงอยู่ของเหล่าตัวละครเอาไว้ การมองหาอัตลักษณ์ประจำตัวละครจึงต้องมองจากองค์ประกอบภายนอกตัวตนเป็นสำคัญ

2.1.1 อัตลักษณ์ไหลรี่ไปหา “ชื่อ”

นวนิยายของมูราคามิมีวัตถุประสงค์จะกัดกร่อนทำลายอัตลักษณ์ของตัวละครภายในเรื่องให้เผชิญสภาวะวิกฤต “ชื่อ” จึงย่อมเป็นองค์ประกอบอย่างแรกที่ไม่สมควรจะมีประทับอยู่กับตัวละคร นวนิยายจึงเสนอ ตัวเอกไร้ชื่อ หรือตัวละครใช้ชื่อสมมติ จากแนวคิดของเหล่าตัวละครเองว่า อัตลักษณ์อ่านได้จากความหมายของชื่อ ดังนั้น การลิดรอนชื่อ หรือปิดบังชื่อแท้จริงของตนเองจึงทำให้อัตลักษณ์ของตัวละครถูกอำพรางให้ไม่อาจพบเห็นได้ด้วย ทั้งบางครั้งคราวก็เป็นตัวละครเสียเองที่สงสัยต่ออัตลักษณ์แท้จริงของตนเองมามีความไม่สมประกอบ ไม่เหมาะสมสำหรับใช้อธิบายตัวตนที่ดำรงอยู่ของตัวเองเสียอย่างนั้น อันเนื่องจากว่า ชื่อแท้จริง ให้ความหมายไม่สอดคล้องกับตัวตนของเขาและเธอเอาเสียเลย นอกจากนี้นวนิยายยังใช้ การเรียกขานตัวละครตามบทบาท อาทิ ชื่ออาชีพ หรือด้วยคุณลักษณะที่สังเกตเห็นได้ของตัวละครนั้นๆ หรือด้วยการเรียกขานตามจำแนกความสัมพันธ์ระหว่างตัวเอกกับตัวละครอื่น ซึ่งล้วนแสดงให้เห็นว่าตัวละครเพียงแต่กำลังสวมอยู่ในบทบาทหนึ่งๆ เมื่อดำรงอยู่ในนวนิยายเพียงเท่านั้น เมื่อชื่อของตัวละครถูกเรียก เขาหรือเธอก็จะเป็นใครสักคนที่กำลังสวมอยู่ในบทบาทหนึ่ง สวมอยู่ในอัตลักษณ์หนึ่ง เป็นตัวตนหนึ่ง และพร้อมจะเปลี่ยนแปลงไปสู่ตัวตนแบบอื่นๆได้ทุกเมื่อนั่นเอง วิกฤตอัตลักษณ์ของตัวละครที่ปรากฏอยู่ในนวนิยายของมูราคามิจึงเป็นเพียงแต่การสื่อสารสภาวะที่อัตลักษณ์ของตัวละครมีการเปลี่ยนแปลง เคลื่อนย้ายจากแบบหนึ่งไปสู่อีกแบบหนึ่งอยู่เสมอ

2.1.2 เราสวมใส่เสื้อผ้าแทนอัตลักษณ์

นวนิยายของมูราคามิยังดึงอัตลักษณ์ของตัวละครออกมายังภายนอกตัวตนในลักษณะที่เป็นรูปธรรมอื่นๆ ดังเช่น เสื้อผ้า ซึ่งนิยมพรรณนาถึงว่าตัวละครหญิงมักสวมติดกายอยู่เสมอ โดยมิได้จงใจใช้เป็นข้อมูลเพื่อแสดงให้เห็นถึงคุณสมบัติเฉพาะตัวของตัวละครผู้สวมใส่ หากแต่เสื้อผ้าประจำตัวละครของมูราคามิใช้ประโยชน์เพื่อการจำแนกตัวละครออกจากกัน ให้ผู้อ่านรับรู้ว่าตัวละครที่สวมชุดนี้อยู่เป็นคนละคนกับอีกตัวละครหนึ่งซึ่งสวมชุดอื่นอยู่เท่านั้น อีกทั้งนวนิยายยังให้ค่าของเสื้อผ้าว่ามีความเป็นจริงในระดับที่จริงมากยิ่งกว่าตัวตนซึ่งปราศจากความหมายของตัวละครอีกด้วย และการรับช่วงต่อเสื้อผ้าระหว่างตัวละครหญิง ยังเปิดช่องให้ผู้อ่านสามารถเชื่อมตัวละครเหล่านี้ให้เป็นคนเดียวกันได้ ตัวตนของตัวละครหญิงในนวนิยายของมูราคามิจึงอยู่ในสถานภาพที่เป็นคนไม่เต็มคน แต่ดูคล้ายว่าจะเป็นสัญญะที่สามารถสวมรอยกันได้เสียมากกว่า นอกจากนี้นวนิยายยังเชื่อมโยงคุณสมบัติการเป็นเปลือกห่อหุ้มตัวตน และเป็นเปลือกที่เก็บรักษาความหมายทั้งหมดของตัวตนของเสื้อผ้า ไปยังอีกรูปสัญญะหนึ่งคือ ผิวหนัง ซึ่งห่อหุ้มร่างของตัวละครไว้ หากตัวละครในนวนิยายถูกขูดลอกเปลือกผิวออกไปจนเกลี้ยงเกลาแล้ว อัตลักษณ์ซึ่งไม่เคยดำรงอยู่เป็นแก่นแท้ภายในตัวตนก็จะตายดับไปพร้อมกันด้วย ขณะที่ตัวละครซึ่งถูกห่อหุ้มด้วยผิวหนังของตัวละครอื่นนั้น สามารถที่จะสูญเสียความเป็นตัวเองและได้รับอัตลักษณ์ใหม่ผ่านการนิยามของเปลือกผิวหนังนั่นเอง

2.1.3 อัตลักษณ์การดำรงอยู่พิสูจน์ได้จากหลักฐาน

ก. ตัวละครดำรงอยู่จริงเมื่อมีหลักฐานปรากฏ นวนิยายของมูราคามิยังกล่าวถึงการที่ตัวละครของเขายืนยันตัวตนที่ดำรงอยู่ของอีกตัวละครหนึ่ง โดยอ้างอิงจาก “หลักฐาน” ขณะเดียวกันเมื่อตัวละครพยายามจะยืนยันการดำรงตัวตนอยู่ของตนเอง เขาก็ปรารถนาจะลงมือเปลี่ยนแปลงอะไรสักอย่างให้ปรากฏเป็น “หลักฐาน” เหลือทิ้งไว้ภายหลังการล่วงลับจากโลกด้วย จนถึงกับยังมาซึ่งความสิ้นหวังแก่ตัวละครเอง เมื่อต่างตระหนักว่าหลักฐานเหล่านั้นไม่น่าจะสร้างขึ้นได้ เพราะในช่วงชีวิตของเหล่าตัวละคร เขาและเธอจะไม่อาจเปลี่ยนแปลงสิ่งใดในโลกได้เลย

ข. การลบเลือนหลักฐานเพื่อลบเลือนตัวตนออกจากการดำรงอยู่ เมื่อตัวละครของมูราคามินำแนวความคิดเดียวกันนี้มาใช้โดยมุ่งหวังเพื่อลบเลือนตัวตนอันบกพร่องของตนเองออกไป เขาหรือเธอก็เลือกจะกระทำโดยการลบ “หลักฐาน” ที่เป็นรูปธรรมทั้งหมดทิ้งด้วยเช่นกัน

2.2 ชีวิตคือการแปลงโฉมครั้งแล้วครั้งเล่า

นวนิยายของมูราคามิได้แสดงความเชื่อของเหล่าตัวละครที่มองอัตลักษณ์ของตนเองว่าสามารถจะปรับเปลี่ยนแปลงโฉมได้ ตอกย้ำให้อัตลักษณ์ของตัวละครเผชิญวิกฤตหนักหน่วงยิ่งขึ้น

2.2.1 เด็กชายหญิงกับแรกเริ่มสร้างอัตลักษณ์อันผิดพลาด

ตัวละครวัยเด็กของมูราคามิต่างรู้สึกว่าพวกเขาและเธอเป็นตัวตนที่ผิดปกติ และแปลกแยกออกจากสังคมแวดล้อม ไม่อาจนับรวมเป็นองค์ประกอบที่กลมกลืนของสังคมได้ จึงประสบซึ่งความอ้างว้างในการดำรงชีวิตอยู่เสมอ เพื่อจะเอาชีวิตให้รอดพ้นวัยเด็กอันทุกข์ทรมานนี้ไปได้ ตัวละครของมูราคามิต้องพยายามอย่างหนักหน่วงเพื่อสร้างอัตลักษณ์ของพวกเขาและเธอเองขึ้นใหม่ ซึ่งตัวละครรู้แก่ใจว่าไม่ใช่อัตลักษณ์แท้จริงของตนเอง หากเป็นอัตลักษณ์ที่จำเป็นต้องสร้างขึ้นมาเพื่อสวมทับตัวตน ปกปิดความผิดปกติในอัตลักษณ์เดิมเอาไว้ ไม่สามารถจะให้ใครอื่นใดมองเห็นได้ แม้กระทั่งกับสมาชิกในครอบครัวของตนเองก็ตาม

2.2.2 อัตลักษณ์ที่ไม่เติบโตขึ้นพร้อมกับคนหนุ่มสาว

นวนิยายมักกล่าวถึงโลกแวดล้อมที่มีการเปลี่ยนแปลงรวดเร็วปรูดปราดจนแทบไม่เหลือเค้าเดิมให้เห็น อันเป็นผลสืบเนื่องมาจากกระแสโลกาภิวัตน์ สังคมบริโภคนิยมที่เข้าครอบครองกลายเป็นบริบททางสังคมในชั่วขณะที่ตัวละครของมูราคามิดำรงช่วงชีวิตวัยหนุ่มสาวพอดิบพอดี ตัวละครจึงมองเห็นการสูญหายของสิ่งที่ครั้งหนึ่งเคยดำรงอยู่ แล้วพวกเขาและเธอก็นำมาเปรียบเทียบกับอัตลักษณ์ของตนเอง เกิดเป็นความเชื่อแบบผิดๆว่า ตนเองจะสามารถละทิ้งอัตลักษณ์ส่วนที่น่าชิงชังและเปลี่ยนแปลงเป็นคนใหม่ได้ ทว่า ในความเป็นจริงแม้บริบททางสังคมจะเปลี่ยนแปลงไปแล้ว จบสิ้นยุคสมัยไปได้ แต่การนิยามอัตลักษณ์ของตัวละครกลับทำแบบนั้นไม่ได้ ช่วงวัยเด็กที่ตัวละครพยายามสลัดทิ้งให้สูญหายไปจึงกลายสภาพเป็นเพียงอัตลักษณ์ที่ชะงักงัน ค้างเติ่งอยู่ในมโนภาพเท่านั้น และกระทบต่อความรู้สึกที่ตัวละครหนุ่มสาวมองอัตลักษณ์ของตนเองว่าขาดไร้รากฐาน และไม่มีสถานภาพเป็นแก่นแท้เสียอย่างนั้น นวนิยายได้เสนอ <u>การปฏิวัติ</u> เข้ามา เพื่อสะท้อนให้เห็นถึงความคาดหวังของตัวละครเองที่จะผูกติดอัตลักษณ์ตนเองเข้ากับอุดมการณ์บางอย่าง แต่แล้วตัวละครของมูราคามิก็จะตระหนักถึงความเหลวไหลไร้สาระของอุดมการณ์ที่ตนเองยึดถือในเวลาต่อมา และเมื่อตัวละครเริ่มตั้งคำถามต่อความหมายในการดำรงชีวิตของตนเอง ก็จะพบว่าเป็นเพียงแต่แหล่งรวมของความขัดแย้ง <u>เป็นตัวตนที่ไม่อาจผสาน</u>

รวมกันได้ เท่านั้น ตัวละครของมูราคามิจึงพยายามเสาะหาอัตลักษณ์อันสมบูรณ์ของตนเอง ซึ่งไม่อาจพบได้จากที่ไหนเลย

2.2.3 การสูญเสียอัตลักษณ์กระทั่งกลวงเปล่าของผู้หยุดนิ่ง

นวนิยายเสนอภาพของตัวละครกลุ่มนี้ว่าดูคล้ายจะเป็นซากร่างมากกว่าเป็นคนที่มีชีวิต เหล่าตัวละครผู้มาบัดนี้ไม่พึงปรารถนาที่จะได้รับสิ่งใดอีกต่อไปแล้ว จึงไม่จำเป็นต้องแสวงหาสิ่งใดด้วย พวกเขาและเธอดูประหนึ่งคล้ายซากร่างหยุดนิ่งอยู่กับที่ ไม่มีจิตเจตนารมณ์ประสงค์เคลื่อนไหวไปในทิศทางใดด้วยตนเอง โดยนวนิยายยังชี้ช่องให้เห็นอีกด้วยว่า บทบาทการเป็นผู้หยุดนิ่งของตัวละครกลุ่มนี้ ไม่ได้เกิดมาจากสาเหตุเพราะพวกเขาและเธอมีทุกสิ่งทุกอย่างที่พึงปรารถนาไว้ในความครอบครองครบถ้วนสมบูรณ์แล้ว หากแต่เป็นความรู้สึกผิดหวังซ้ำๆซากๆ ต่างหากที่ตัวละครประสบมาตลอดทั้งชีวิตแห่งความพยายามจะครอบครองอัตลักษณ์เป็นของตนเอง โดยนวนิยายพรรณนาถึงความสูญเสียครั้งแล้วครั้งเล่าของตัวละครว่า เป็นบางสิ่งที่เคยดำรงอยู่ภายในซากร่างของตัวละครมาก่อน ในสภาพที่ตัวละครผู้ครอบครองเองก็ไม่เคยรู้จักสิ่งสิ่งนั้น ไม่เคยเข้าใจว่าสิ่งสิ่งนั้นฝังอยู่ภายในซากร่างของตนเองด้วยความหมายอย่างใด แต่การที่สิ่งนั้นอำลา ผละจากซากร่างนี้ไป ก็ได้หอบเอาความหมายของการดำรงชีวิตอยู่ของตัวละครไปพร้อมกันด้วยเสียแล้ว อัตลักษณ์ที่อยู่ภายในตัวตนจึงถูกตัวละครมองว่ามีความสลักสำคัญยิ่งกว่าอัตลักษณ์ที่พวกเขาและเธอสวมจากภายนอก แต่มีลักษณะเป็นภาพอันคลุมเครือซึ่งตัวละครไม่อาจมองแล้วบังเกิดความเข้าใจความหมายของภาพได้ และอัตลักษณ์ที่อยู่ภายในนี้เมื่อสูญเสียไปแล้ว ก็จะสูญเสียตลอดไป ไม่อาจจะเสาะหาสิ่งใดมาชดเชยได้อีก โดยรูปธรรมของการอธิบายสภาวะเช่นนี้ยังปรากฏเป็น การสูญเสียลูกที่อยู่ในครรภ์ ซึ่งเคยเป็นส่วนหนึ่งในร่างกายของตัวละครเพศหญิง และ การถูกฆาตกรรมโดนคว้านเครื่อง “ใน” ออกจากซากร่าง ซึ่งเป็นเพียงแต่การแสดงความรู้สึกสูญเสียอัตลักษณ์ที่อยู่ภายในของตัวละครเองเท่านั้น

2.2.4 วิวัฒนาการเชิงอัตลักษณ์ของตัวละครสู่การตายดับ

ตัวละครของมูราคามิมักอาศัยโอกาสจากการมองชีวิตของตนเองแบ่งแยกย่อยออกเป็นช่วงต่างๆ เป็นหลากหลายเรื่องราว เพื่อประโยชน์สำหรับการแปลงโฉมอัตลักษณ์ครั้งแล้วครั้งเล่า

ก. เกณฑ์แบ่งแยกขั้นตอนของวิวัฒนาการแห่งตัวตน โดยกำหนดเกณฑ์ขึ้นตามอำเภอใจของตัวละครเอง จุดแบ่งนี้จึงมีลักษณะเป็นจุดอ้างอิงเชิงสัญญะ อาทิ การร่วมเพศ การเอ่ยวาจาสิทธิ์ และ การเดินทางไปยังต่างแดน ที่ล้วนทำให้ตัวละครเชื่อว่าตนเองกลายเป็นตัวตนใหม่

ข. สัญญะของอัตลักษณ์ใหม่ โดยหลักฐานที่ยืนยันว่าตัวละครกลายเป็นตัวตนใหม่นี้ก็ยังปรากฏเป็นรูปธรรมในเชิงสัญญะเช่นกัน อาทิ ปานบนใบหน้า ความพิการทางร่างกาย ซึ่งสามารถมองเห็นได้อย่างชัดเจนจากภายนอก ทั้งยังไม่ดำรงอยู่ถาวร หากมีการสูญหายไปอีก ตัวละครก็สามารถกลายเป็นตัวตนอื่นต่อไปได้อีก

ค. บทสรุปความตายของอัตลักษณ์ อย่างไรก็ดี การแปลงโฉมอัตลักษณ์ทั้งหลายครั้งหลายคราของตัวละครยังปิดฉากลงตรงจุดที่ว่า ตัวละครก็ยังคงเป็นตัวเขาเองอยู่ดี ด้วยเหตุนี้เองนวนิยายของมูราคามิจึงมอบสร้างความสิ้นหวังหดหู่ให้แก่ผู้อ่านได้มาก ความพยายามทั้งหมดมวลของตัวละครเพื่อเปลี่ยนแปลงอัตลักษณ์ไปสู่สิ่งที่ดีกว่า ไม่ได้ทิ้งผลตอบแทนอะไรไว้ให้แก่ตัวละครเลย ด้วยว่าชิ้นส่วนอัตลักษณ์ที่พวกเขาและเธอทอดทิ้งไปแล้วนั้น ฝังติดอยู่กับการดำรงอยู่ของตนเองซึ่งไม่ได้เป็นตัวตนที่สามารถอธิบายจำกัดความได้ เหล่าตัวละครจึงเกิดความรู้สึกแสวงหาทางออกด้วย ความตาย ซึ่งมิใช่เพียงความปรารถนาจะปลิดชีวิตของตนเองอีกต่อไป หากในเจตนารมณ์ของตัวละครนั้น ความตายสะท้อนถึงสภาวะหยุดนิ่งถาวรตายตัว ซึ่งชีวิตใหม่อัตลักษณ์ใหม่ จะไม่ถูกโลกแวดล้อมหรือบริบทใดมากระทบกระเทือนให้ต้องเปลี่ยนแปลงอีกแล้วในโลกใบที่หยุดนิ่งนั้น พวกเขาและเธอจึงสามารถเป็นผู้ครอบครองและมีความสำคัญมากเพียงพอที่จะมีอัตลักษณ์เป็นของตนเองแท้จริงได้

2.3 การเคลื่อนย้ายอัตลักษณ์ออกจากความเป็นจริง

2.3.1 การเคลื่อนย้ายอัตลักษณ์โดยจินตนาการ

นวนิยายยังสื่อสารวิธีคิดของตัวละครที่พยายามจะแสวงหาทางออกสำหรับความขัดแย้งภายในจิตใจให้แก่ตัวเอง ด้วยวิธีการแยกเอาอัตลักษณ์ออกจากร่างที่มีชีวิตของพวกเขาและเธอไปปล่อยทิ้งไว้ยังอีกมิติหนึ่งชั่วครั้งคราวอีกด้วย เพื่อให้ตัวตนที่ดำรงอยู่ในโลกแห่งความเป็นจริงของตนเองนั้นขาดจิตสำนึกรับรู้ ไม่อาจรู้สึกรู้สมกับอารมณ์ฉุนเฉียว หรือเศร้าสลดหดหู่ต่อเรื่องเลวร้ายที่เข้ากระทบกระเทือนจิตใจได้ ซึ่งตัวละครมักวาดภาพจินตนาการว่ามิตินั้นคือ ห้องเสมือนนอกจากเขาแล้วไม่มีผู้ใดสามารถล่วงรู้ถึงการดำรงอยู่ของห้องห้องนี้ได้ ตัวละครเจ้าของห้องสามารถจะจัดการอย่างไรกับองค์ประกอบทั้งหลายแหล่ที่อยู่ภายในห้องนั้นก็ย่อมได้ ทั้งยังส่งผลให้ตัวตนจริงของเขาที่ยังดำรงอยู่ในโลก กลายเป็นซากร่างไร้ชีวิตไปได้ชั่วขณะ ตัวละครของมูราคามิจึงแปลกแยกออกจากสังคมไปพร้อมกันด้วย อีกทั้งบางครั้งคราวก็ไม่ใช่ว่าอัตลักษณ์ของตัวละครเคลื่อนย้ายออกจากร่างเดินทางไปยังห้องเสมือน แต่กลับกลายเป็นว่าตัวละครรู้สึกราวกับว่าตัวตนของตนเองนั่นแหละได้กลายสภาพเป็นห้องเสมือน “ว่างเปล่า” ไปเสียแล้ว ทว่า นวนิยาย

ของมูราคามิยังวิพากษ์ ห้องเสมือน ในแง่มุมตรงกันข้าม คือการที่ตัวห้องเองกลายเป็นจุดเชื่อมเปิดโอกาสให้ตัวละครได้เดินทางต่อไปยังพื้นที่ซึ่งอัตลักษณ์ที่พวกเขาและเธอตามหาดำรงอยู่

2.3.2 **อัตลักษณ์ของเราแปลกแยกจากอัตลักษณ์ของเรา**

มูราคามิจงใจแยกตัวละครของเขาออกเป็นสองภาคส่วน ทั้งยังไม่ได้นำสองภาคนี้กลับมารวมร่างกันในตอนจบเรื่องของนวนิยาย ปรากฏการณ์เช่นนี้เองที่ส่งผลสั่นสะเทือนต่ออัตลักษณ์ของตัวละครเป็นอย่างยิ่ง เมื่ออัตลักษณ์ได้ถูกพรากออกจากร่างของตัวละครไปและดำรงความเข้มข้นจนสามารถกลายเป็นอีกตัวละครหนึ่งได้ ทั้งจำเพาะว่าซากร่างเดินของตัวละครนั้นก็มีอัตลักษณ์ใหม่ก่อตัวขึ้น จึงเกิดสภาวะที่สองภาคส่วนของตัวละครหวนกลับมาเผชิญหน้ากับแล้วรู้สึกว่า อัตลักษณ์ของเรา และ อัตลักษณ์ของเราคนอื่น กลายเป็นส่วนยืนยันการดำรงอยู่ของสองตัวตนที่แตกต่างกัน มีบทบาทสำคัญเท่าเทียมกัน เป็นของเราเหมือนกัน และไม่อาจรวมกันเป็นหนึ่งเดียวได้ด้วยว่าไม่อาจมีตัวตนใดตัวตนหนึ่งด้อยค่าพอจะยอมอ่อนค้อมให้อีกตัวตนหนึ่งดูดกลืนกลับเข้าไปได้ จนกระทั่งเจ้าตัวไม่อาจแน่ใจได้อีกต่อไปว่าตัวตนใดแน่จึงเป็นตัวตนจริง ต้องอาศัยการยืนยันจากบุคคลอื่น ซึ่งนวนิยายมักยกบทบาทนี้ให้แก่ตัวเอก

2.3.3 **อัตลักษณ์ที่เราจินตนาการขึ้นมีตัวละครอื่นร่วมอ้างอิง**

การสร้างอัตลักษณ์โดยการจินตนาการของตัวเอก และยังผลให้ตัวละครอื่นภายในนวนิยายเข้ามารับสนองตอบจินตนาการเดียวกัน โดยนวนิยายมักนำเอาตัวละครเพศหญิงมารับบทบาทเป็นผู้สนองรับจินตนาการเรื่องอัตลักษณ์ของตัวเอกเสียเป็นส่วนใหญ่ และเป็นส่วนน้อยที่ปรากฏว่ามีตัวละครชายเข้ามารับบทบาทสวมรอยเข้าในเรื่องเล่าของตัวเอก ซึ่งทำให้เขากลายเป็นศัตรูชาย ของตัวเอกภายในเรื่องเล่าของนวนิยายไปเสียอย่างนั้น ด้วยกลวิธีเช่นนี้เองจึงเป็นการที่นวนิยายสื่อสารว่า อัตลักษณ์ ไม่ได้สร้างขึ้นด้วยน้ำมือของเจ้าของอัตลักษณ์ หากเราพร้อมอยู่ตลอดเสียด้วยซ้ำที่จะยอมอ่อนให้แก่จินตนาการหรือการมองของคนอื่นๆเข้ามาจัดระเบียบแบบแผนอัตลักษณ์ของเรา

2.4 **การเผชิญหน้ากับอัตลักษณ์คือความโดดเดี่ยว**

2.4.1 **การหลอมรวมและแบ่งแยกคนอื่นออกจากอัตลักษณ์ของตัวเอก**

ในนวนิยายของมูราคามินั้น ผู้อ่านจะสามารถดื่มดำกับอารมณ์ความรู้สึกสลด หดหู่เปลี่ยวเหงาจับขั้วหัวใจได้แทบตลอดเนื้อเรื่องของนวนิยาย ทั้งนี้ก็ด้วยว่าตัวละครมักจะกอดเกี่ยว

ความสูญเสียเอาไว้เป็นอัตลักษณ์อันโดดเดี่ยวของตนเอง ไม่ว่าจะโดยการตัดแยกบุคคลใกล้ชิดในครอบครัวออกเสียจากความผูกพัน เพียงเพราะว่าความคิดว่าตนเองสมควรมีตัวตนที่โดดเดี่ยว หรือแม้กระทั่งการยึดโยงบุคคลใกล้ชิดซึ่งตายจากไปแล้วเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งในอัตลักษณ์ของตนเอง เพื่อตอกย้ำว่าตัวตนของตนเองนี้ถูกทอดทิ้งให้โดดเดี่ยวไปเสียอีก

2.4.2 **อัตลักษณ์ถูกบงการโดยชะตากรรม**

นวนิยายใช้ศัพท์คำว่า ชะตากรรม สะท้อนให้เห็นถึงความเชื่อเรื่องการมี “พระเจ้า” หรือ “ผู้บงการสรรพสิ่ง” ที่กำหนดกะเกณฑ์วิถีชีวิตและอัตลักษณ์ของตัวละครไว้หมดแล้ว ดังนั้น มนุษย์จึงเป็นเพียงสิ่งมีชีวิตที่อ่อนแอปวกเปียกเหลวไหลไร้สาระอย่างที่สุด ไม่สามารถเลือกแผนการชีวิตให้แก่ตัวเองโดยเสรีได้เลยแม้แต่สักเรื่องเดียว พลังอำนาจเช่นว่านี้ยังมีส่วนสำคัญยิ่งที่มอบความโดดเดี่ยวให้แก่อัตลักษณ์ของตัวละครในนวนิยาย ความขาดแคลนไม่ใช่เพิ่งได้รับภายหลังการดำเนินชีวิต หากทว่าตัวละครของมูราคามินั้นเป็นส่วนขาดมาตั้งแต่แรกเริ่มถือกำเนิดขึ้นเสียแล้ว นอกจากนี้ ชะตากรรม ยังปรากฏในนวนิยายในรูปแบบแสดงแทนด้วยตัวละคร ศัตรูชาย ผู้ปราศจากจินตนาการและจิตสำนึกรับรู้ความรู้สึก โหดเหี้ยมผิดมนุษย์อีกด้วย อีกทั้งยังพบว่านวนิยายบางเรื่องเสนอศัตรูชายให้เป็นภาพจากจิตใต้สำนึกของตัวเอกเสียเอง จึงกลายเป็นการวิพากษ์ความหมายที่ว่า ชะตากรรม ก็คืออัตลักษณ์ส่วนหนึ่งที่มีความแข็งแกร่งและมีอำนาจมากที่สุดในความคิดของตัวละคร เพียงแต่เขามองอัตลักษณ์ส่วนนี้ดำรงอยู่ภายนอกตัวตน และเห็นเป็นปฏิปักษ์เท่านั้น

3. **สหบทการสื่อสาร "วิกฤตอัตลักษณ์" ระหว่างนวนิยายของ ฮารูกิ มูราคามิ กับเรื่องสั้นแนวหลังสมัยใหม่ของกลุ่มนักเขียนไทย**

นวนิยายของ ฮารูกิ มูราคามิ และเรื่องสั้นแนวหลังสมัยใหม่ของกลุ่มนักเขียนชาวไทยปรากฏสหบทการสื่อสาร “วิกฤตอัตลักษณ์” ดังนี้

3.1 **การหลบหนีและแสวงหาอัตลักษณ์ของปัจเจก**

หากวิเคราะห์การสื่อสาร “วิกฤตอัตลักษณ์” ในนวนิยายของมูราคามิและเรื่องสั้นของนักเขียนไทย ได้แก่ อนุสรณ์ ติปยานนท์, ปราบดา หยุ่น และ ฟ้า พูลวรลักษณ์ เปรียบเทียบกันจะเห็นได้ถึงจุดเน้นที่แตกต่างกันไปในงานเขียนของผู้เขียนแต่ละคน ขณะที่นวนิยายของมูราคามิ

เพียรตอกย้ำเหล่าตัวละครด้วยความบกพร่องเชิงอัตลักษณ์ พร้อมกับที่ตัวละครทั้งหลายยังพยายามจะหลบหนีให้หลุดพ้นจากความอัปลักษณ์ซึ่งไล่ล่าตามตัวตนมาอย่างกระชั้นชิดนั้นเอง พวกเขาและเธอก็ได้ก้าวเข้าสู่ห้วงแสวงหาอัตลักษณ์ใหม่อันสมบูรณ์แบบในอุดมคติด้วยแนวทางการจัดการกับวิกฤตอัตลักษณ์ที่แตกแยกออกเป็นทางสองสาย สายหนึ่งคือ การหลบหนี/ลบทิ้ง และสายที่สองคือ การแสวงหา

ในเรื่องสั้นของ ปราบดา หยุ่น มีความก้ำกึ่งอยู่ระหว่างทางสองสายนี้ ด้วยว่าความบกพร่องบางส่วนในอัตลักษณ์ของตัวละครนั้นน่าชิงชังมากพอจะโน้มนำให้เกิดความคิดอยากสลัดทิ้ง ขณะที่ตัวละครอีกส่วนของเขายังเฝ้าตั้งคำถามว่า “ฉันคือใคร” อยู่ตลอด ในเส้นทางการแสวงหาของตัวละคร จึงเป็นการแสวงหาไปยังดินแดนในอุดมคติที่รออยู่ในอนาคตเลื่อนลอย ซึ่งที่สุดแล้วเหล่าตัวละครจะได้พบว่าอัตลักษณ์ของตนเองดำรงอยู่ ที่นี่ เสมอมาในรูปรอยของ “รักแท้” เช่นเดียวกับเรื่องสั้นของ อนุสรณ์ ติปยานนท์ ที่มีแนวโน้มมุ่งสู่ทางสายแสวงหามากกว่า หากทว่า ตัวละครของเขากลับมุ่งแสวงหาย้อนไปยังร่องรอยที่หลงเหลือติดค้างนับเนื่องมาแต่อดีตด้วยจิตวิญญาณแห่ง “รักแท้” ที่ไม่มีวันจะสูญสลายลับจากทุกหนทุกแห่งบนโลกได้อย่างแท้จริง อันทำให้วิกฤตอัตลักษณ์ที่ปรากฏในเรื่องสั้นของทั้งสองผู้เขียนนี้สามารถปรับคืนเข้าสู่สมดุลได้ด้วย “รักแท้” อันเกิดจากสายสัมพันธ์ที่ตัวละครจะร่วมสานสร้างด้วยกันอย่างจริงใจ และกระทำให้ความรู้สึกโดดเดี่ยว ว้าเหว่ เป็นคนไม่เต็มคนบนโลกใบนี้ ได้รับการเติมเต็มได้ ราวกับว่าบุคคลผู้เป็นรักแท้นั้นเอง ก็คือชิ้นส่วนสำคัญยิ่งของอัตลักษณ์ เป็นอีกครึ่งหนึ่งของตัวตนที่ขาดหายไป ย้อนแย้งกับ “รักแท้” ที่เหล่าตัวละครในนวนิยายของมูราคามิเองก็พยายามจะยึดโยงและเหนี่ยวรั้งเข้ากับตัวตนเพื่อยืนยันการดำรงอยู่ ด้วยว่าบุคคลที่เป็นรักแท้สำหรับตัวละครของมูราคามินั้น ก็ยังเป็นแต่เพียงชิ้นส่วนอัตลักษณ์แหว่งวิ่น ทั้งอัปลักษณ์ และไม่อาจมาผสานรวมกับอีกครึ่งหนึ่งของอีกตัวละครหนึ่ง ซึ่งเป็นครึ่งที่ไม่ใช่คู่ของกันและกัน ไม่ว่าจะยึดโยงเข้าหากันด้วยความพยายามมากเพียงไร ก็ไม่อาจก่อภาพอัตลักษณ์ให้สมบูรณ์ขึ้นมาได้ แต่ครั้นตัวละครจะละเลยรักแท้ พวกเขาและเธอก็จะไม่มีสิ่งใดมีค่าและความหมายในชีวิตอีก

ส่วนเรื่องสั้นของ ฟ้า พูลวรลักษณ์ ซึ่งแม้จะปฏิเสธการกล่าวถึง “รักแท้” อย่างตรงไปตรงมา แต่เมื่อวิเคราะห์ดูการเลือกระหว่างทางสองสายของตัวละครก็จะพบได้ว่า ตัวละครของ ฟ้า พูลวรลักษณ์ กลายเป็นตัวละครที่หยุดนิ่งไปทันที ไม่มีการหลบหนี ด้วยว่าในอัตลักษณ์ส่วนที่บกพร่องนั้นผู้เขียนก็ยังคลี่แย้มให้เห็นถึงความน่ารักน่าเอ็นดูที่แฝงเร้นอยู่ ไม่มีการแสวงหา

ด้วยว่าโลกทั้งใบ หรือขยายใหญ่ไปถึงทั้งจักรวาล ล้วนแล้วแต่หดลดรูปลงมาในหน่วยย่อยที่เล็กกว่าได้ภายใต้เงื่อนไขในเรื่องสั้นของผู้เขียน ทุกสิ่งอย่างที่เหล่าตัวละครเพียรแสวงหาจึงดำรงอยู่แล้วอย่างครบครันในตัวตนของเขาและเธอเอง หากย้อนกลับไปดูนวนิยายของมูราคามิ เรื่องสั้นของ ปราบดา หยุ่น และ อนุสรณ์ ติปยานนท์ หลายช่วงหลายตอนที่ตัวละครในเรื่องเล่าของทั้งสามผู้เขียนนี้ได้ออกเดินทางเข้าสู่ห้วงแสวงหาอัตลักษณ์ ซึ่งกล่าวได้ว่าเป็นการแสวงหาที่เกิดขึ้นในมิติภายในปัจเจกเช่นเดียวกัน แต่ทว่า กลวิธีการเสนอของเรื่องเล่าก็ยังคงอาศัยจำลองภาพการแสวงหาเช่นนั้นออกมาเป็นพฤติกรรมภายนอก หรือการกระทำภายนอกของตัวละครอยู่นั่นเอง โดยผู้เขียนจำเป็นจะต้องสร้างบริบทแวดล้อมขึ้นมารองรับช่วงระหว่างการแสวงหาของตัวละคร ซึ่งอาจเป็นได้ทั้งบริบทที่สมจริงในทางสังคม หรืออาจเป็นบริบทที่มีความผิดเพี้ยนพิสดารก็ได้ แต่สำหรับเรื่องสั้นของ ฟ้า พูลวรลักษณ์ นี้ บริบทที่ผู้เขียนสร้างมาเพื่อรองรับระหว่างการแสวงหายังได้รับการอธิบายว่าถูกสร้างขึ้นโดยความรู้สึกนึกคิดของตัวละครเองอีกชั้นหนึ่ง กล่าวคือ การรับรู้บริบทแวดล้อมของตัวละครว่าเป็นอย่างใดอย่างหนึ่งนั้น จะปรากฏลักษณะพิเศษจากความรู้สึกส่วนตัวที่ตัวละครนำเอาไปผูกพันไว้กับบริบทนั้นๆ แม้นว่าอาจมีตัวละครอื่นร่วมอยู่ในบริบทเดียวกันแต่ก็ไม่อาจรับรู้ว่าเป็นบริบทแบบเดียวกันได้ ขณะที่บริบทแวดล้อมในงานเขียนของผู้เขียนอื่นนั้นสามารถให้ภาพแบบเดียวกันทั้งหมดในการรับรู้ของทุกตัวละครภายใต้บริบทนั้นๆ หากตัวเอกอยู่เพียงลำพัง เขาก็ดำรงอยู่ในบริบทที่เป็นปัจเจก เป็นโลกส่วนตัว หากตัวเอกอยู่ร่วมกับตัวละครอื่น โลกส่วนตัวของตัวเอกก็ขยายใหญ่ขึ้นมีผู้อื่นมาอยู่ร่วมด้วย แต่สำหรับตัวละครของ ฟ้า พูลวรลักษณ์ ตัวเอกของเขากลับไม่สามารถจะก้าวออกจากโลกส่วนตัวของตนเองออกมามีปฏิสัมพันธ์เชิงอัตลักษณ์ร่วมกับผู้อื่นได้เลย เช่นเดียวกับที่ผู้อื่นมองกลับมายังตัวเอกและเห็นเป็นเพียง “ความว่างเปล่า” หรือไม่เช่นนั้นแล้วตัวละครของ ฟ้า พูลวรลักษณ์ ก็จะใช้การพร่ำพรรณาความรู้สึกนึกคิดที่มีต่อประเด็นต่างๆ ออกมาเป็นเรื่องเล่าเพื่อให้คำอธิบายต่อภาพอัตลักษณ์ที่ความสมดุล สงบนิ่ง ของตนเองเสียเลย

3.2 **สัญญะร่วมในการสื่อความหมายถึงอัตลักษณ์**

นวนิยายของมูราคามิ และเรื่องสั้นของกลุ่มนักเขียนไทย มีการอ้างอิงสัญญะเกี่ยวกับอัตลักษณ์และจิตในรูปแบบเดียวกัน อาทิ การใช้ฉากของ ป่า และ น้ำ รวมถึงธรรมชาติอื่นๆ เพื่อสื่อถึงพลังอำนาจฝ่ายจิต ซึ่งจะเข้ามาเติมเต็มตัวตนกลวงเปล่าของตัวละครเมื่ออยู่ในสภาวะวิกฤตเชิงอัตลักษณ์ หากแต่ จิต ที่ถูกกล่าวถึงในเรื่องสั้นของนักเขียนไทยนี้สื่อถึงในแง่ของพลังอำนาจที่ดีมอบความอบอุ่น เติมเต็มตัวตนของตัวละครได้ ขณะที่สัญญะของจิตเหล่านี้ เมื่อปรากฏใน

นวนิยายของมูราคามิสามารถให้ความหมายได้ทั้งในแง่ดี และแง่ที่เป็นภัยอันตรายแก่ตัวตนอ่อนแอของตัวละครเอง

นอกจากนี้ยังพบว่ามีการอ้างอิงความหมายของ “ชื่อ” ตัวละครเพื่อสื่อถึงอัตลักษณ์ปรากฏในเรื่องสั้นของ ปราบดา หยุ่น ซึ่งผูกการตั้งชื่อแก่ตัวละคร ลูก เข้ากับความคาดหวังต่ออัตลักษณ์ของพ่อแม่ ซึ่งไม่อาจแสดงอัตลักษณ์เช่นนั้นได้ และเป็นปมฝังใจนับแต่วัยเด็ก เมื่อพวกเขามีลูกของตนเอง จึงนำเอารูปแบบอัตลักษณ์ที่ใฝ่ฝันถึงไปผูกไว้กับคาดหวังต่อลูกด้วยการใช้ “ชื่อ” เป็นส่วนเชื่อมโยง ขณะที่ตัวละครในเรื่องสั้นของ ฟ้า พูลวรลักษณ์ ความหมายของชื่อก็สอดคล้องต้องกันไปกับอัตลักษณ์เช่นเดียวกัน แต่ยังอาศัยเกณฑ์แบ่งอื่นๆ อาทิ เพศ เข้ามาร่วมกับชื่อเพื่อสร้างความหมายบ่งบอกถึงอัตลักษณ์ของตัวละครด้วย จึงกล่าวได้ว่า เรื่องสั้นของกลุ่มนักเขียนไทยนี้ให้ความสำคัญกับ “ชื่อ” ตัวละคร ในระดับที่เป็นแหล่งรวมความหมายบ่งชี้ถึงอัตลักษณ์เอาไว้ทั้งสิ้น ซึ่งเป็นไปในแนวทางที่สอดคล้องกันกับการมอบ “ชื่อ” หรือการลิดรอนชื่อแก่ตัวละครในนวนิยายของมูราคามิเช่นกัน เพียงแต่นวนิยายของมูราคามินั้นพยายามจะมุ่งไปที่การเสนอประเด็น “ชื่อ” เป็นกรณีศึกษาเพื่อการวิพากษ์อัตลักษณ์เสียมากกว่า

การเสนออัตลักษณ์ว่าเป็นสิ่งที่ตัวละครยกออกจากภายในตัวตน ไปผูกติดไว้กับ วัตถุ อื่นที่เป็นรูปธรรม ก็เป็นอีกหนึ่งกลวิธีที่ผู้เขียนนิยมใช้ ดังเช่น การมอบอัตลักษณ์ให้เป็นสิ่งที่สังกัดอยู่กับเสื้อผ้าหรือเปลือกห่อหุ้มตัวตนของตัวละครแทนในนวนิยายของมูราคามิ ซึ่ง อนุสรณ์ ติปยานนท์ ได้นำมาใช้เช่นกัน แต่เปลี่ยนให้เสื้อผ้านี้กลายเป็นการบ่งชี้ถึงอัตลักษณ์ที่ดำรงอยู่ภายในของตัวละครซึ่งมาปรากฏให้เห็นภายนอกแทน อีกทั้งเรื่องสั้นของกลุ่มนักเขียนไทยยังนิยมให้ตัวละครมองเห็นวัตถุชิ้นหนึ่งๆ เช่น ตู้เย็น ปืนน้ำ โทรทัศน์ ฯลฯ แล้วกลายเป็นเครื่องกระตุ้นความคิดคำนึงของตัวละครให้หวนย้อนไปสู่อดีตในความทรงจำซึ่งมีอัตลักษณ์ดำรงอยู่ และรอคอยให้ตัวตนกลวงเปล่าของตัวละครไปค้นพบ

3.3 การวิพากษ์วิกฤตอัตลักษณ์อันเนื่องจากบริบททางสังคมหลังสมัยใหม่

นวนิยายของมูราคามิ และเรื่องสั้นของกลุ่มนักเขียนไทย มีการวิพากษ์บริบททางสังคมภายใต้โลกทัศน์หลังสมัยใหม่นิยมซึ่งส่งผลกระทบต่ออัตลักษณ์ให้อยู่ในสภาวะวิกฤตในประเด็นดังนี้ โลกาภิวัตน์ทางการสื่อสาร, กฎหมาย, ทุนนิยม / บริโภคนิยม, ศาสนา / มายาคติ ฯลฯ

4. เอกลักษณ์ในนวนิยายของ ฮารูกิ มูราคามิ ในมุมมองของนักอ่านไทย

กลุ่มแฟนหนังสือของ ฮารูกิ มูราคามิ ชาวไทย อยู่ในช่วงอายุ 18-34 ปี และมีทั้งเพศชายและเพศหญิงในอัตราส่วนที่ไม่แตกต่างกัน โดยมักเป็นผู้ที่มีความสนใจงานหนังสือ วรรณกรรม อยู่ในแวดวงด้านการเขียนอยู่แล้ว ในการอ่านนวนิยายของมูราคามิของผู้อ่านชาวไทยนั้น ผู้อ่านบางส่วนสามารถตระหนักรู้ถึงการสื่อสาร “วิกฤตอัตลักษณ์” ในนวนิยายได้ จากการอ่านเชื่อมโยงตัวละครที่มีความแปลก ความเพี้ยนในทางความคิดบางอย่าง เข้ากับประสบการณ์ส่วนตัวของตนเอง ซึ่งเป็นแนวคิดและความรู้สึกร่วมสมัยของสังคมหลังสมัยใหม่ ที่ปัจเจกรู้สึก “เหงา” จากความสัมพันธ์ที่แปลกแยกออกจากสังคมแวดล้อม หรือกระทั่งความรู้สึกแปลกแยกกับตนเองที่ไม่อาจนิยามอัตลักษณ์ความเป็นตัวของตัวเองได้ แต่อย่างไรก็ดี เอกลักษณ์ที่โดดเด่นที่สุดในนวนิยายของ ฮารูกิ มูราคามิ ที่สามารถครองใจนักอ่านชาวไทยได้อย่างแท้จริงคือ จินตนาการอันแปลกพิสดารซึ่งสามารถปรากฏขึ้นอย่างไร้ต้นสายปลายเหตุได้ระหว่างการพัฒนาโครงเรื่องของนวนิยาย เพื่อชักจูงอารมณ์ของผู้อ่านให้คล้อยตามได้อย่างไร้ขอบเขตจำกัด ไม่ต้องแยแสต่อตรรกะของโลกความเป็นจริง สามารถเชื่อได้ว่าทุกเรื่องราวที่จะเกิดขึ้นต่อไปในนวนิยายนั้นเป็นไปได้ การอ่านงานของมูราคามิจึงเป็นการเชื่อมโยงทางด้านอารมณ์ความรู้สึกเป็นหลัก และเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้นวนิยายของผู้เขียนสามารถเข้าถึงผู้อ่านได้อย่างเป็นสากลทั่วโลกด้วย

โดยการแปลวรรณกรรมของ ฮารูกิ มูราคามิ เป็นฉบับภาษาไทยเพื่อเผยแพร่กับกลุ่มผู้อ่านชาวไทยนั้น กล่าวได้ว่าเป็นปัจจัยหนึ่งที่เสริมให้วรรณกรรมจากนักเขียนญี่ปุ่นผู้นี้สามารถเข้าถึงผู้อ่านชาวไทยได้ และสำนวนภาษาของผู้แปลได้กลายเป็นส่วนผสมหนึ่งซึ่งผสานเข้ากับความเป็นฮารูกิ มูราคามิ และสามารถสร้างความประทับใจให้แก่นักอ่านชาวไทย

อภิปรายผลการวิจัย

1. ความล้มเหลวของเกณฑ์แบ่งแยกรูปแบบอัตลักษณ์ก่อสภาวะ “วิกฤตอัตลักษณ์”

การผูกโครงเรื่องในงานวรรณกรรมของกลุ่มนักเขียนไทยและ ฮารูกิ มูราคามิ เพื่อสื่อสาร “วิกฤตอัตลักษณ์” มีแนวทางการเล่าเรื่องและใช้องค์ประกอบภายในเรื่องเล่าคล้ายคลึงกันเป็นอย่างมาก โดยล้วนอ้างอิงอยู่ภายใต้โลกทัศน์หลังสมัยใหม่ ซึ่งมองว่ากระแสบริโภคนิยมและโลกาภิวัตน์ทางการสื่อสารได้ขับเน้นความขัดแย้งแตกต่างของวัฒนธรรม แยกออกเป็นหลากหลาย

สาย ไม่ลงรอยกัน แต่รวมอยู่ในบริบทพื้นที่ซ้อนทับกัน จึงกระทบต่อความพยายามของปัจเจกบุคคลที่ปรารถนาจะนิยามอัตลักษณ์การดำรงตัวตนอยู่ของตนเอง ดังที่ อภิญญา เฟื่องฟูสกุล (2546) วิเคราะห์ให้เห็นถึงเกณฑ์ซึ่งล้มเหลวในการแบ่งแยกรูปแบบอัตลักษณ์ให้เป็นแบบใดแบบหนึ่งได้โดยไร้ข้อกังขา อาทิ เกณฑ์ด้านเพศ ด้านชาติพันธุ์ ที่ตกอยู่ภายใต้วาระการช่วงชิงอำนาจของผู้นิยามเกณฑ์เสียเอง สอดคล้องกับงานวิจัยของ ศรัณย์ มหาสุภาพ (2551) ที่สรุปว่าการประกอบสร้างอัตลักษณ์เกย์ในงานเขียนยังมีลักษณะซับซ้อนสัมพันธ์กับการอ้างอิงตนเองกับเกณฑ์เหล่านี้ เพื่อเรียกร้องสิทธิพึงมีของตนในฐานะเป็นสมาชิกของกลุ่ม โดยอาศัยเกณฑ์อ้างอิงที่เลือกสรรตามความพึงพอใจนี้เอง จึงสามารถนิยามอัตลักษณ์ที่ได้รับความชอบธรรมจากสังคมได้

สำหรับงานเขียนนวนิยายของมูราคามิและเรื่องสั้นของกลุ่มนักเขียนไทยที่ผู้วิจัยนำมาศึกษากรณีการประกอบสร้างอัตลักษณ์แบบหลังสมัยใหม่/วิกฤตอัตลักษณ์ ของกลุ่มงานเขียนแนวหลังสมัยใหม่นี้ แม้จะมีการเสนอตัวเอกเพศชายเป็นส่วนใหญ่แต่ก็ไม่ได้อยู่ภายใต้นิยามความเป็นชายเสียทีเดียว ตัวเอกยังมีลักษณะแอนตี้ความเป็น “ฮีโร่” ใช้ชีวิตเหลวไหลไร้สาระ ไม่แคร์โลก ทั้งยังมีอารมณ์อ่อนไหวซึ่งเชื่อมเขาเข้ากับนิยามความเป็นหญิง แต่ตัวเอกชายในนวนิยายของมูราคามินั้นก็พึ่งพิงตัวละครหญิงเพื่อการสถาปนาอัตลักษณ์ของตนเอง อาศัยเงื่อนไขของนวนิยายซึ่งเปิดช่องให้เหล่าตัวละครสามารถกลายเป็นบริบทอ้างอิงกันและกัน แทนที่บริบททางสังคมได้ทำให้ตัวตนของเธอลดทอนค่ากลายเป็นเพียงสัญญะ/หน่วยองค์ประกอบร่วมในตัวตนของเขาเท่านั้น จึงเห็นได้ว่านิยามความเป็นชายและหญิงของผู้เขียนเลื่อนเคลื่อนไปจากวาทกรรมเดิม

ขณะที่เรื่องสั้นของ อนุสรณ์ ติปยานนท์ กลับพยายามผูกความเป็นหญิงเอาไว้กับบริบทรัฐชาติ ซึ่งทำให้เกณฑ์ด้านเพศและด้านชาติพันธุ์เชื่อมโยงกลายเป็นเกณฑ์เดียวกัน ผู้หญิงของอนุสรณ์ ติปยานนท์ จึงเทียบเท่ากับความเป็นเอเชีย ซึ่งเขายังมอบนิยามให้อีกด้วยว่า เป็นบริบทซึ่งเก็บรักษา “จิต/รักแท้” องค์ประกอบที่สำคัญยิ่งของอัตลักษณ์เอาไว้ ซ้ำยังผูกบริบทนี้เอาไว้ด้วยเงื่อนไขของประวัติศาสตร์ ความเป็นอดีต หรือก็คือรูปแบบการอ้างอิงอัตลักษณ์ปฐมกำเนิด (อาทิ การสืบเชื้อสายจากบรรพบุรุษ ภาษา) ดังปรากฏในงานวิจัยของ อาทิตย์ วงศ์อทิติกุล (2549) ที่สรุปว่าอัตลักษณ์ปฐมกำเนิดถูกนำมาใช้เพื่ออ้างอิงอัตลักษณ์ของกลุ่มชาติพันธุ์อาข่า สำหรับตัวเอกในเรื่องสั้นของ อนุสรณ์ ติปยานนท์ ผู้อ้างอิงตนเองกับอัตลักษณ์ปฐมกำเนิดเช่นกันนี้ จึงสามารถเดินทางเสาะหาจนกระทั่งได้พบกับความสุข ปลื้มปีติ และสันติภาพจนได้ ในแง่นี้จึงเห็นว่าบริบทรัฐชาติที่กล่าวถึงนั้นก็ไม่ได้อยู่ในกรอบของนิยามแบบเดิมเช่นกัน หากแต่ขยายออกสู่บริบท

ระดับมนุษยชาติเสียแล้ว มิติที่จะอ่านความหมายจากการใช้ความหลากหลายด้วยเกณฑ์ด้านเพศและชาติพันธุ์ของสองผู้เขียนนี้ จึงต้องอ่านในระนาบของบริบทพื้นที่ควบคู่กันด้วย

ในเรื่องสั้นของ ฟ้า พูลวรลักษณ์ ซึ่งเล่นกับกลวิธีสร้างตัวละครจากเพศชายและหญิงที่ตรงข้ามกันเป็นอย่างมากก็เป็นไปในแนวทางเดียวกัน กล่าวคือ ตัวละครของ ฟ้า พูลวรลักษณ์ ได้กลายเป็นบริบทรองรับความเป็นชายและหญิงซึ่งสามารถผสานกันอย่างปรองดองได้ในระดับของปัจเจกบุคคลไปเสียแล้ว ทั้งนิยามของ “ผสานกันอย่างปรองดอง” นี้ก็มิใช่ตามความหมายแบบเท่าเทียม ผสานกันครึ่งต่อครึ่ง หากแต่ความเป็นชายและหญิงในระดับปัจเจกสามารถจะเคลื่อนขยับสับเปลี่ยนวาระกันขึ้นมาปรากฏเป็นคุณสมบัติที่โดดเด่นของตัวละครหนึ่งๆ ทีใครทีมันได้กลายเป็นความปรองดองจากการเปิดโอกาสให้คู่ตรงข้ามสลับสถานะเด่นและด้อยกันได้ตลอดเวลา ซึ่งย้อนกลับมาสื่อความหมายถึง อัตลักษณ์ตามทัศนะของหลังสมัยใหม่นิยมที่มุ่งเน้นคุณสมบัติอันเป็นพลวัตของมันนั่นเอง

กระนั้นก็ดี เหล่าตัวละครภาพแทนปัจเจกในสังคมหลังสมัยใหม่ก็ยังคงพยายามจะแสวงหาเกณฑ์ที่ไม่แน่นอนและบริบทซึ่งซ้อนทับกันหลายระนาบเพื่อใช้นิยามอัตลักษณ์อยู่ดังปรากฏในเรื่องสั้นของ ปราบดา หยุ่น ที่ตัวเอกออกเดินทางแสวงหาตัวตนในต่างพื้นที่ต่างประเทศ ต่างวัฒนธรรม แม้การเดินทางเช่นนี้มีกล่าวถึงในนวนิยายของมูราคามิและในเรื่องสั้นของ อนุสรณ์ ติปยานนท์ ด้วยเช่นกัน แต่ส่วนที่ ปราบดา หยุ่น เน้นให้เด่นขึ้นมาคือวัฒนธรรม ซึ่งกลายเป็นคุณสมบัติสังกัดอยู่ในต่างบริบทพื้นที่ ในประเทศหนึ่งก็มีวัฒนธรรมอย่างหนึ่ง แต่แล้วการรุกล้ำของโลกาภิวัตน์ได้นำพาเอาวัฒนธรรมอื่นเข้ามาแฝงรวมอยู่ในบริบทพื้นที่เดียวกันนั้นด้วย จนกระทั่งตัวละครซึ่งเดินทางมาเยือนยังพื้นที่แห่งนั้นไม่อาจนิยามอัตลักษณ์และรูปแบบปฏิสัมพันธ์ที่เขาสมควรจะแสดงออกเพื่อผูกพันกับคนอื่นๆในบริบททางสังคมนั้นซึ่งกลายเป็นภาพกำกวมไปเสียแล้วอย่างถูกต้องเหมาะสม หรือสอดคล้องเป็นหนึ่งเดียวกับนิยามของคนอื่นๆได้อีก ภาพความแปลกแยกของตัวละครจึงฉีกห่างออกจากสังคม

อภิญญา เฟื่องฟูสกุล (2546) ยังชี้ให้เห็นเกณฑ์แบ่งอัตลักษณ์ภายนอกและภายใน ที่เข้ามาตอกย้ำภาพความสับสนในการตระหนักรู้ของปัจเจกอีกด้วย เหตุเพราะความแปลกแยกจากสังคมของปัจเจกไม่ได้เป็นเพียงแต่ความแปลกแยกอีก เมื่อผู้เขียนได้นำเอาสื่ออินเทอร์เนตเข้ามาใช้ เพื่อสะท้อนให้เห็นถึงสังคมเสมือนอีกแห่งหนึ่งซึ่งดำรงอยู่อย่างเป็นจริงในการตระหนักรู้ของ

ปัจเจก มอบความผูกพัน สนิทแนบแน่น ทว่า เปราะบาง และสะเทือนความรู้สึกอันเกิดจากการมีปฏิสัมพันธ์เสมือนผ่านสื่อได้มาก ทั้งนี้ก็เพราะปัจเจกต่างเผชิญความขาด ปราศจากบุคคลให้ผูกพันใกล้ชิด จากครอบครัว จากเพื่อน และจากคนรัก ในทางสังคมความเป็นจริง กระทั่งว่าตัวละครกลายเป็นตัวตนที่ “กลวงเปล่า” จวนเจียนจะสูญหายไปจากการรับรู้ของสังคมได้ หรืออาจถูกผูกเข้ากับ “ความตาย” ก็ได้

2. การกอบกู้ “วิกฤตอัตลักษณ์” ด้วยเงื่อนไขแห่งจินตนาการ

ในเรื่องสั้นของ อนุสรณ์ ติปยานนท์ และนวนิยายของมูราคามินั้น เริ่มจะปลดเปลื้องตัวละครจากการดำรงตัวตนในโลกความเป็นจริง ลุล่วงเข้าสู่บริบทผิดเพี้ยนพิสดารเพื่อเป็นอุปมาของโลกภายใน “จิต” เพื่อเสนอความยอกย้อนเชิงอัตลักษณ์ให้แก่ตัวละคร สอดคล้องกับงานวิจัยของ กัญญา วัฒนกุล (2550) ซึ่งสรุปว่า นวนิยายเรื่อง คาฟกา ออน เดอะ ชอร์ (คาฟกา วิฬาร นาคาตะ) ที่เขียนในรูปแบบวรรณกรรมสัจนิยมมหัศจรรย์ อาศัยความมหัศจรรย์ภายในเรื่องส่งตัวเอกเข้าไปสังกัดอยู่ในโลกภายใน ที่ซึ่ง “จิต” ของตนมีอำนาจแข็งแกร่ง อันเป็นช่วงขณะที่ตัวเอกสามารถจะจัดระบบระเบียบอย่างใดภายในโลกนั้น เพื่อเอาชนะอุปสรรคที่ไม่อาจเอาชนะได้ภายใต้บริบททางสังคม ทว่า การกระทำของตัวเอกในโลกภายในนี้ยังสามารถส่งผลสืบเนื่องไปปรากฏผลเป็นรูปธรรมในโลกจริงได้อีกด้วย ในแง่นี้การตระหนักรู้ถึงพลังเชี่ยวกรากของจิตจึงบ่งถึงอัตลักษณ์ซึ่งเร้นลับอยู่ภายในตัวตนของตัวละคร และสามารถใช้อ้างอิงการดำรงอยู่ของเขาให้มีค่าและความหมายอย่างใดอย่างหนึ่งขึ้นมาได้

อีกทั้ง กัญญา วัฒนกุล (2550) ยังเสนอความเห็นไว้ว่า การแสวงหาของตัวละครในนวนิยายของมูราคามิมักดำเนินย้อนกลับคืนสู่อดีต ซึ่งตัวละครเชื่อว่าที่สุดปลายทางนั้นตนจะได้พบกับอัตลักษณ์ภายในตัวตนที่พลัดพรากจากกันไปนาน โดยอดีตนี้ยังเป็นชิ้นส่วนเลวร้ายสร้างความรู้สึกเจ็บปวดให้กับตัวละครเอง หากแต่ตัวละครก็ยังเลือกผูกติดกับอดีตไว้กับชีวิตตนมากกว่าการดำรงชีวิตอยู่ในสังคมบริโภคนิยมที่ไม่มีสิ่งใดให้ยึดเหนี่ยวเลย โดยวิธีการดำเนินย้อนกลับคืนสู่อดีตนี้ ตัวละครในนวนิยายของมูราคามิกระทำด้วยการพึ่งพิงอาศัย “เรื่องเล่า” ในการจำลองภาพอันสมบูรณ์ของอดีตขึ้นใหม่ ไม่ว่าจะเป็นเรื่องเล่าของตัวเอกเอง หรือเรื่องเล่าที่ตัวเอกรับฟังจากตัวละครอื่นๆอีกที ข้อจำกัดของเรื่องเล่าเกี่ยวกับอดีตเหล่านี้ จึงเป็นความจริงที่ถูกนำเสนอภายใต้มุมมองของแต่ละตัวละครนั่นเอง รอยทางการแสวงหาของตัวละครจึงบิดเบี้ยว สะเปะสะปะ ยาก

แก่การนำไปสู่เป้าหมายคืออัตลักษณ์ซึ่งสาบสูญได้ เช่นเดียวกับที่ อลิสา สันตสมบัติ (2552) เสนอว่า การเดินทางแสวงหาความจริงของตัวละครนักสืบในนวนิยายเรื่อง *บันทึกนกไขลาน* ของมูราคามิ ซึ่งนับเป็นนิยายแนวสืบสวนสอบสวนแบบหลังสมัยใหม่นี้ นักสืบคือผู้กำหนดเลือกว่าสิ่งใดเป็นหลักฐานของคดี และสิ่งใดไม่ใช่ อีกทั้งนักสืบยังเป็นผู้ประกอบสร้างเรื่องเล่าเพื่ออธิบายหลักฐานนั้นๆให้มีความเป็นเหตุเป็นผลเพื่อเชื่อมโยงไปสู่ความจริงเบื้องหลังรูปคดีด้วยตนเองเสียอีก บทสรุปของนวนิยายจึงปรากฏเป็นความล้มเหลวในการเข้าถึงความจริงของนักสืบอย่างไม่ต้องสงสัย ราวกับว่าการสืบเสาะค้นหาความจริงโดยตลอดทั้งเรื่องคือการที่นักสืบเดินทางหลงวกวนอยู่ภายในเขาวงกต โดยที่ไม่รู้ว่าต้นเหตุแห่งปมปริศนาหรือก็คือจุดศูนย์กลางของเขาวงกตอยู่ที่ใดกันแน่

อาจกล่าวได้ว่า บทบาทของตัวเอกในโลกของจิต หรือก็คือ บทบาทของจิตใต้สำนึกของตัวเอกนี้ เป็นชิ้นส่วนหนึ่งที่สังกัดอยู่ในอัตลักษณ์ของตัวละคร อีกทั้งการปรากฏขึ้นภายใต้การรับรู้โลกของตัวเอกแบบผุดโผล่อย่างเป็นอิสระ ไม่อาจกำหนดกะเกณฑ์ได้ ยังอธิบายถึงลักษณะของอัตลักษณ์ซึ่งตัวเอกปรารถนาให้ดำรงอยู่เป็นแก่นกลางภายในตัวตนในรูปแบบใหม่อีกด้วยว่าอัตลักษณ์นี้ไม่ได้ดำรงอยู่ในสถานะของแข็ง ไม่ได้มีรูปลักษณ์ตายตัว หยุดนิ่ง และที่ตัวละครในนวนิยายของมูราคามิรวมถึงคนในยุคร่วมสมัยเป็นกังวลว่า อัตลักษณ์นี้ได้สูญหายไป จึงไม่ใช่การสูญหายแท้จริง หากรูปแบบของอัตลักษณ์ไม่ใช่ภาพที่จะสามารถมองเห็นได้ครบถ้วนสมบูรณ์ทั้งภาพเท่านั้น การคลี่คลายวิกฤตอัตลักษณ์ที่นวนิยายนำเสนอ จึงเป็นวิธีการสร้างความหมายให้แก่ “อัตลักษณ์” เสียใหม่ หรือก็คือการนิยามว่าเป็น “อัตลักษณ์แบบหลังสมัยใหม่” ซึ่งคลี่คลายสภาวะวิกฤตของคนยุคร่วมสมัยในที่สุด

3. บริบทสังคมไทยกับการสื่อสาร “วิกฤตอัตลักษณ์” ผ่านงานเขียนของนักเขียน

การสื่อสาร “วิกฤตอัตลักษณ์” ในนวนิยายของ ฮารูกิ มูราคามิ และในเรื่องสั้นของกลุ่มนักเขียนชาวไทยปรากฏทิศทางที่แตกต่างกัน กล่าวคือ วิกฤตอัตลักษณ์ในนวนิยายของมูราคามิมักจะไม่มีโอกาสได้ลุล่วงเข้าสู่ภาพสมบูรณ์อันใด ทั้งยังตอกย้ำภาพความหดหู่มากขึ้นเสียด้วยซ้ำ ภายหลังความพยายามไร้สาระทั้งหมดทั้งสิ้นของตัวละคร นำไปสู่ความล้มเหลวที่จะยุติสภาวะวิกฤต แต่เรื่องสั้นของกลุ่มนักเขียนชาวไทยมีแนวโน้มที่จะทำให้ผู้อ่านคาดเดาถึงอนาคตซึ่งเลยไกลไปกว่าที่เนื้อเรื่องเสนอว่าสภาวะวิกฤตเชิงอัตลักษณ์สามารถจะดำเนินสู่สภาวะสมบูรณ์ได้ หรือ

อย่างน้อยที่สุดผู้เขียนได้สร้างทางออกให้แก่ตัวละครได้ผ่อนคลายความหดหู่ออกจากจิตใจ ดังเช่นเรื่องสั้นของ อนุสรณ์ ติปยานนท์ ที่จบเรื่องโดยการเปิดทางให้ตัวละครได้ดำเนินเข้าสู่เป้าหมายรักแท้ที่ตนแสวงหา หรือเรื่องสั้นของ ฟ้า พูลวรลักษณ์ ที่แม้จะเน้นถึงสภาวะวิกฤตว่าอัตลักษณ์ของตัวละครจำต้องมีการเปลี่ยนแปลงตลอดเวลา แต่การเปลี่ยนแปลงนี้มอบความรู้สึกอบอุ่นภายในใจให้แก่ตัวละครได้มาก สภาวะการเปลี่ยนแปลงเองที่ทำให้ตัวละครตระหนักว่าตัวตนของตนมีคุณค่าและความหมายดำรงอยู่ ส่วนเรื่องสั้นของ ปราบดา หยุ่น อาจจะไม่ได้ให้ทางออกที่ชัดเจนไว้ และผู้เขียนก็นิยมตัดเรื่องจบแบบรวดเร็วเกินกว่าผู้อ่านจะตั้งหลักได้ทันว่าจะจบเสียด้วย แต่กระนั้นด้วยกลวิธีการเขียน ลีลาภาษาที่หยอกเอินตัวละคร สร้างความขบขันให้ในการอ่านของผู้อ่าน จึงทำให้วิกฤตอัตลักษณ์กลายเป็นประเด็นที่ไม่ได้ทำให้ผู้อ่านรู้สึกหดหู่มากนัก ผู้วิจัยจึงเห็นว่าบริบทสังคมซึ่งหล่อหลอมทัศนคติของนักเขียนเองนั้นย่อมจะส่งผลบางประการต่องานเขียนของผู้เขียนด้วยเช่นกัน

หากพิจารณาดูบริบทสังคมไทย ซึ่งค่อนข้างเปิดกว้างให้แก่วัฒนธรรมหลากหลายสายอยู่แต่แรกแล้ว แม้ปัจจุบันจะอยู่ภายใต้บริบทสังคมหลังสมัยใหม่เช่นเดียวกัน แต่คนส่วนใหญ่ในสังคมไทยนั้นไม่ได้มีความรู้สึกคับข้องหมองใจต่อสภาวะที่ไม่อาจนิยามบทบาทหรืออัตลักษณ์ของตนเองได้ การนำเอาประเด็น “วิกฤตอัตลักษณ์” มาใช้สื่อสารกับผู้อ่านชาวไทยนั้นจึงยังไม่ใช่แนวทางหลักของผู้เขียน และความเป็นหลังสมัยใหม่ที่ผู้อ่านชาวไทยให้ความสนใจมากกว่าคือแง่ของรูปแบบ กลวิธีการเขียนมากกว่า ดังที่งานวิจัยของ การณิก ยิ้มพัฒน์ (2548) สรุปว่าสังคมไทยสนใจหลังสมัยใหม่ในแง่ของรสนิยมด้านศิลปะและรูปแบบเป็นหลัก แต่ทั้งนี้นวนิยายของมูราคามิที่ยังคงสามารถเข้าถึงกลุ่มผู้อ่านชาวไทยได้ ก็ไม่ใช่ด้วยเนื้อหาสลับซับซ้อนแต่อย่างใด หากเป็นการเชื่อมกันด้วยอารมณ์ความรู้สึกเสียมากกว่า ซึ่งเมื่อเปรียบเทียบกับเรื่องสั้นของกลุ่มนักเขียนไทยก็จะเห็นได้ชัดเจนขึ้นว่า การสื่อสาร “วิกฤตอัตลักษณ์” นั้นจำเป็นต้องกระทำควบคู่ไปกับการปลุกเร้าอารมณ์ความรู้สึกของผู้อ่านให้คล้อยตาม ไม่ว่าจะเป็นอารมณ์รัก เหงา หรืออารมณ์ขันก็ตาม หากงานเขียนนั้นสามารถดึงดูดผู้อ่านให้มีอารมณ์ร่วมได้แล้วก็จะกลายเป็นงานเขียนที่ได้รับความนิยมขึ้นมาได้นั่นเอง

4. นวนิยายของ ฮารูกิ มูราคามิ กับการครองใจนักอ่านด้วยเสน่ห์ในการชักจูงอารมณ์

การสร้างอารมณ์ความรู้สึกในขณะอ่านของนวนิยายของ ฮารูกิ มูราคามิ นั้น กล่าวได้ว่ามีลักษณะพิเศษบางประการที่น่าสนใจยิ่ง ผู้วิจัยตั้งข้อสังเกตถึงความรู้สึกหนึ่งที่ผู้อ่าน/ผู้วิจารณ์หนังสือของมูราคามิบางคนเลี่ยงที่จะบอกอย่างตรงไปตรงมาโดยการใช้คำอื่นๆ แทนความรู้สึก *"เบื่อ"* ในการอ่านหนังสือของมูราคามิให้จบในรวดเดียว ทั้งจากการอ่านของผู้วิจัยเองซึ่งเริ่มตั้งต้นจากนวนิยายเรื่อง *แดนฝันปลายขอบฟ้า* เป็นเรื่องแรกโดยที่ยังไม่เคยรู้จักชื่อ ฮารูกิ มูราคามิ มาก่อนเลยนั้น ความรู้สึกแวบแรกที่เกิดขึ้นในใจคือนวนิยายเรื่องนี้อ่านสนุก มีความตื่นเต้น ลึกลับ รอให้ค้นหาอยู่ โดยเฉพาะในเรื่องส่วนของบทคี่ที่เล่าถึงตัวเอก-แคลคิวเท็ก กับปฏิบัติการก่อนโลกแตกดับ จนกระทั่งผู้วิจัยอยากจะอ่านข้ามบทคู่ซึ่งเล่าถึงตัวเอก-นักอ่านความฝันเก่าในมหานครอย่างเรียบเรื่อย เอื่อยเชื่อย ไปเสียทีเดียว แต่ท้ายที่สุดผู้วิจัยก็เลือกจะอ่านไล่เรียงบทกันไปเช่นนั้นด้วยความเชื่อว่า หากอ่านแยกทีละฝั่งเรื่องอาจทำให้พลาดองค์ประกอบบางอย่างจากเรื่องสองฝั่งที่เชื่อมโยงต่อกันได้ แม้คุณนพดล เวชสวัสดิ์ จะเขียนในส่วนของคำนำผู้แปลนวนิยายเรื่องนี้ไว้ว่า *อ่านเว้นบรรทัดก็พอไหว อ่านบทเว้นบทก็ได้... ไหนๆ ก็เหลือเวลาของชีวิตอีกเพียงยี่สิบสี่ชั่วโมง!* ก็ตาม ผู้วิจัยยังเลือกเชื่อความคิดของตัวเองซึ่งเป็นข้อสันนิษฐานที่เกิดขึ้นในครั้งแรกเริ่มอ่านงานของผู้เขียนนี้มากกว่า กระนั้นก็ดี ผู้วิจัยอ่านนวนิยายเรื่องนี้แบบต่อเนื่องด้วยความกระตือรือร้นไปถึงกว่าครึ่งค่อนเล่มและจากนั้นกลับเกิดความรู้สึกว่าไม่อยากอ่านต่ออีกแล้ว จึงพักการอ่าน *แดนฝันปลายขอบฟ้า* ไปนานถึงกว่าสี่ปี โดยคิดอยู่ตลอดว่านวนิยายเรื่องนี้ มีบางอย่างรอให้ค้นหาอยู่ และสักวันหนึ่งจะกลับมาค้นหาจนกว่าจะพบ แต่สักวันหนึ่งย่อมมิใช่วันนี้ มิใช่เดี๋ยวนี้ มิหนำซ้ำเวลาที่ทิ้งช่วงห่างนานถึงสี่ปีนั้น ผู้วิจัยยังเลือกหยิบนวนิยายเรื่อง *คาฟกา วิฬาร นาคาตะ* ของมูราคามิขึ้นมาอ่านข้ามคืนจนกระทั่งจบในรวดเดียว กลายเป็นนวนิยายของมูราคามิเรื่องแรกที่อ่านจบอีกด้วย

หากวิเคราะห์ถึงปัจจัยที่ทำให้ผู้วิจัยมองพฤติกรรมการอ่านหนังสือของมูราคามิของตนเองว่า ประหลาด เช่นนี้ ผู้วิจัยเห็นว่าส่วนหนึ่งเป็นเพราะการเขียนของมูราคามิ วิธีการผูกเรื่องของเขา โดยเฉพาะกับเรื่อง *แดนฝันปลายขอบฟ้า* และเรื่อง *คาฟกา วิฬาร นาคาตะ* เริ่มต้นจากความตื่นเต้น มีปมปริศนาสลับซับซ้อน ให้ความรู้สึกคล้ายกับการอ่านนวนิยายแนวสืบสวนสอบสวน ทว่า ยิ่งตัวเอกของมูราคามิพยายามจะสืบหาความจริงก็ยิ่งพลาดเป้าและหลุดเข้าไปเจอกับปมปริศนาที่ซับซ้อนหนักไปกว่าเก่า นวนิยายทั้งสองเรื่องแบ่งเรื่องออกเป็นโลกคู่ขนานเช่นเดียวกัน แต่

ผู้วิจัยมีความรู้สึกส่วนตัวว่าเรื่อง *คาฟกา วิฟาร นาคาตะ* นั้น โลกทั้งสองเชื่อมโยงไปในจังหวะเดียวกันมากกว่า การเดินเรื่องค่อนข้างเร็วไปอย่างพร้อมเพรียงกัน หากไม่ใช่โดยความเคลื่อนไหวที่ปรากฏเป็นพฤติกรรมภายนอกของตัวละคร ก็จะเป็นข้อมูลปริศนาใหม่ที่ถูกส่งเข้ามาในเรื่อง คอยกระตุ้นความตื่นเต้นในการอ่านให้คงอยู่โดยตลอดจนไม่อาจวางหนังสือลงได้ แตกต่างจากเรื่อง *แดนฝันปลายขอบฟ้า* ที่มีจังหวะการเดินเรื่องของโลกสองฝั่งไม่สอดคล้องไปด้วยกัน อย่างที่กล่าวไปแล้วว่าการอ่านครั้งแรกนั้นผู้วิจัยไม่ใคร่ชอบเรื่องของตัวเอก-นักอ่านความฝันเก่านัก แต่สาเหตุที่ทำให้ผู้วิจัยถึงกับต้องวางหนังสือเรื่องนี้ลงกลับมาจากการเดินเรื่องของฝั่งตัวเอก-แคลคิวเท็ก อันเนื่องจากความตื่นเต้นในการอ่านเริ่มจะกลายเป็นความสับสนกับคลังข้อมูลปริศนาขนาดมหึมาที่ผู้เขียนใส่ให้กับเรื่องราวฝั่งนี้ เพื่ออธิบายกลไกการทำงานของสมองภายหลังการตัดแต่ง อันส่งผลไปสู่วิกฤตโลกแตกดับ ซึ่งผู้เขียนยัดเยียดข้อมูลรายละเอียดส่วนนี้ลงในนวนิยายเป็นจำนวนมากเกินกว่าผู้วิจัยจะสามารถอ่านจินตนาการตามได้ทันกับจังหวะการเล่าของตัวละคร ทั้งนี้ ผู้วิจัยยังพบว่ากลวิธีการยัดเยียดข้อมูลรายละเอียดมหาศาลในรวดเดียวนี้ ยังปรากฏในนวนิยายเรื่องอื่นๆ ของผู้เขียนด้วย ดังเช่น *แกะรอยแกะดาว บันทึกนกไขลาน* ซึ่งภายหลังจากคุ้นชินกับการอ่านหนังสือของมูราคามิในระดับหนึ่งแล้ว ผู้วิจัยจึงตระหนักว่าข้อมูลรายละเอียดเหล่านี้ ไม่ได้เรียกร้องให้ผู้อ่านเก็บทุกรายละเอียด หรือต้องทำความเข้าใจให้จงได้แต่อย่างใด อาจกล่าวได้ว่า เป็นกลวิธีการเขียนอย่างหนึ่งในแนวหลังสมัยใหม่ที่จงใจเสนอความไม่สอดคล้องต้องกันของข้อมูลจำนวนมหาศาลผ่านการเล่าของตัวละครนั่นเอง

อย่างไรก็ดี “ความเบื่อ” ที่อาจเกิดขึ้นกับผู้อ่านหนังสือของมูราคามิ เหมือนดังที่ผู้วิจัยพบในโลกเอื่อยเชื่อยฝั่งตัวเอก-นักอ่านความฝันเก่า ยังปรากฏในนวนิยายเรื่องอื่นๆ อาทิ *สดับลมขับขาน, พินบอล,1973, แกะรอยแกะดาว, ด้วยรัก ความตาย และหัวใจสลาย, บันทึกนกไขลาน* ฯลฯ ซึ่งหากจะว่ากันตามจริงก็สามารถจะพบได้จากในทุกเรื่อง แต่อาจมีมากบ้างน้อยบ้างต่างกันไป แต่ความเบื่อนี้ ยังเป็นความเบื่อที่ทำให้ผู้วิจัยรู้สึกประหลาดใจอีกเช่นกัน เพราะช่วงตอนที่ผู้วิจัยเคยอ่านในนวนิยายแต่ละเรื่องของมูราคามิแล้วรู้สึกว่า เบื่อ ก็ยังมีอะไรบางอย่างดึงดูดให้ไม่อาจเลิกอ่านกลางคันได้ ดังที่กล่าวแล้วว่า ผู้วิจัยไม่ได้เลิกอ่านนวนิยายเรื่อง *แดนฝันปลายขอบฟ้า* เพราะเรื่องฝั่งที่น่าเบื่อหน่าย อีกทั้งกลับกลายเป็นช่วงตอนน่าเบื่อหน่ายเหล่านี้เอง ที่เมื่อผู้วิจัยได้ตัดความคาดหวังหรือความกระหายใคร่รู้ถึงเงื่อนงำในนวนิยายออกไปจากการอ่านหมดเสียแล้ว จึงพบว่า ช่วงตอนเหล่านี้มีเสน่ห์สะกดใจเป็นอย่างมาก ในการดำเนินเรื่องไปอย่างเชื่องช้า และปล่อยให้เป็นหน้าที่ของความรู้สึกนึกคิดของตัวละครที่เคลือบแฝงด้วยความคลุมเครือ ไม่มีต้นสาย

ปลายเหตุ หากอ่านโดยเผชิญหน้ากับช่วงตอนเหล่านี้อย่างตรงไปตรงมา ผู้วิจัยจึงรู้สึกว่าความรู้สึกและอารมณ์ของตนเองสามารถเคลื่อนไปในจังหวะเดียวกับตัวละครได้ ดังที่แฟนหนังสือของมูราคามิท่านอื่นก็ให้ความเห็นไว้อย่างสอดคล้องต้องกัน ซึ่งเมื่ออ่านเรื่องราวในนวนิยายจนกระทั่งถึงจบแล้ว ความรู้สึกและอารมณ์ที่เคยเกิดขึ้นนี้กลับยังไม่จบ ยังสามารถตกค้างอยู่ในห้วงความรู้สึกและพาความคิดให้เตลิดไปกับเรื่องราวอื่นๆ ซึ่งขึ้นอยู่กับการเชื่อมโยงเข้าประสบการณ์ที่เป็นส่วนตัว เฉพาะตัวของผู้อ่านได้

จากนวนิยายทั้ง 10 เรื่องที่ผู้วิจัยนำมาศึกษาในครั้งนี้ เรื่องที่สามารถสั่นสะเทือนความรู้สึกของผู้วิจัยได้มากที่สุดคือ *พินบอล,1973* และสภาวะดังกล่าวนี้เกิดขึ้นในการอ่านรอบที่สาม เพราะการอ่านครั้งแรกนั้นผู้วิจัยไม่อาจตั้งหลักรับมือกับการเดินเรื่องแบบปราศจากโครงเรื่องของนวนิยายเรื่องนี้ได้ ซึ่งเป็นรูปแบบเดียวกับการเดินเรื่องของ *สดับลมขับขาน* เช่นกัน เป็นได้ว่าผู้อ่านจำนวนมากอาจมองว่านวนิยายเรื่องอื่นๆของมูราคามิเองก็ไม่ได้มีการปูโครงเรื่องเป็นอย่างใดอยู่แล้ว แต่ผู้วิจัยเห็นว่าหากนำมาเปรียบเทียบนวนิยายสองเรื่องนี้ ซึ่งไม่สามารถถ่ายทอดบอกเล่าต่อคนอื่นๆที่ยังไม่เคยอ่านได้เลยว่า เรื่องนี้เล่าถึงอะไร ยังนับว่านวนิยายเรื่องอื่นๆของมูราคามินั้นพอจะมีโครงเรื่องให้สรุปเรื่องราวได้อยู่ ความรู้สึกจากการอ่าน *พินบอล,1973* เป็นรอบที่สาม นวนิยายซึ่งผู้วิจัยไม่อาจสรุปเรื่องย่อได้นี้ มีความเพี้ยนบางอย่างของตัวละคร ทำให้การติดตามดูความเพี้ยนนั้นเป็นความน่าอภิรมย์อย่างหนึ่งในการอ่าน อ่านแล้วอมยิ้มได้ ขำได้ หมั่นไส้ตัวละครได้ แต่อีกความรู้สึกหนึ่งที่คืบเคลื่อนอยู่ข้างใต้ความน่าอภิรมย์เหล่านี้ กลายเป็นความรู้สึกหดหู่ ซึ่งเกาะติดอยู่ในหัวแม้ภายหลังวางหนังสือลงแล้วก็ตามที ความรู้สึกเช่นนี้ยังหวนเข้ามาได้ในอีกหลายครั้งหลายคราว แม้กระทั่งอาจทำให้น้ำตาซึมได้เมื่อรู้สึกว่ามีบางสิ่งบางอย่างในใจของตัวเองเป็นบางส่วนที่อ่อนไหว ซึ่งผู้วิจัยเองไม่สามารถจะอธิบายได้ว่าเป็นความหดหู่จากการผูกเข้ากับประสบการณ์ใดที่เป็นสาเหตุ ด้วยว่าสาเหตุนั้นไม่เคยหยุดนิ่งปักหลักอยู่กับที่ แต่เคลื่อนขยายไปได้อย่างไม่มีที่สิ้นสุดและวกกลับเข้าสู่เรื่องแคบๆ เรื่องเดิม เรื่องที่มีความเป็นส่วนตัวสูงมาก

ข้อจำกัดในการวิจัย

1. การวิจัยครั้งนี้สนใจการสื่อสาร “วิกฤตอัตลักษณ์” เป็นหลัก ซึ่งยังอยู่นอกเหนือความสนใจของกลุ่มผู้รับสาร/กลุ่มคนอ่านชาวไทยส่วนใหญ่ ทำให้ผลในส่วนมุมมองของผู้อ่านนั้นอาจไม่สอดคล้องกันนัก

2. การวิจัยครั้งนี้เทียบระหว่างนวนิยายของ ฮารูกิ มูราคามิ กับเรื่องสั้นของนักเขียนไทย ซึ่งแตกต่างกันเป็นอย่างมากในแง่ของขนาดความยาวของเนื้อเรื่อง แต่เนื่องจากผู้วิจัยเห็นว่านวนิยายของ ฮารูกิ มูราคามิ มีภาพรวมที่ชัดเจนกว่าสามารถใช้วิเคราะห์ได้ละเอียดกว่างานที่เป็นเรื่องสั้นของผู้เขียนนี้ แต่ในส่วนงานเขียนของกลุ่มนักเขียนไทยแทบจะไม่มีในประเภทของนวนิยายเลย หรือมีบ้างก็เป็นเพียงนวนิยายขนาดสั้นเท่านั้น ผู้วิจัยจึงต้องปรับมาศึกษาจากเรื่องสั้นของนักเขียนไทยแทน เพราะมีการรวบรวมตีพิมพ์เป็นเล่ม มีแก่นเรื่องของเล่มที่ชัดเจนสามารถใช้วิเคราะห์ร่วมกันได้

ข้อเสนอแนะทางวิชาการ

สำหรับข้อเสนอแนะต่อการทำการวิจัยในอนาคต มีประการต่างๆ ดังนี้

1. เนื่องจากการวิจัยนี้ยังไม่ได้ศึกษาเจาะลึกงานเขียนของไทยในประเด็นอื่นๆมากเท่าที่ควร แต่ผู้วิจัยเห็นว่างานเขียนของแต่ละคนมีจุดเด่นของตัวเอง ซึ่งสามารถนำมาศึกษาวิจัยต่อไปในอนาคต เพื่อให้เห็นถึงเอกลักษณ์ในงานของผู้เขียนแต่ละคนได้
2. ควรมีการศึกษาเจาะลึกกับกลุ่มผู้อ่านชาวไทยในแง่มุมมอง ความประทับใจ ที่มีต่อการอ่านวรรณกรรมยอดนิยม และวรรณกรรมแนวทดลอง ทั้งของต่างชาติและของไทย เพื่อให้ได้ภาพที่ชัดเจนว่าวรรณกรรมเรื่องหนึ่งๆเป็นที่นิยมในกลุ่มผู้อ่านชาวไทยได้เนื่องจากปัจจัยใด นอกเหนือไปจากความเห็นของนักวิชาการและผู้เชี่ยวชาญด้านวรรณกรรม ทั้งนี้เพื่อเอื้อประโยชน์ต่อนักเขียนไทยนำไปพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานวรรณกรรมซึ่งสามารถเข้าถึงกลุ่มผู้อ่านชาวไทยได้ในวงกว้างมากขึ้น
3. ในการศึกษาบันเทิงคดีแนวหลังสมัยใหม่ สามารถศึกษาได้ทั้งจากวรรณกรรมและสื่อบันเทิงคดีประเภทอื่นๆ ซึ่งได้แก่ สื่อด้านภาพและเสียงต่างๆ แนวทางในการศึกษาวรรณกรรมน่าจะขยายไปสู่การศึกษา”เรื่องเล่า” ประเภทอื่นๆ ทั้งในประเด็นวิกฤตอัตลักษณ์ และ/หรืออื่นๆ เพื่อขยายองค์ความรู้ให้กว้างและลึกยิ่งขึ้น

นอกจากนี้ยังมีข้อเสนอแนะทางวิชาการในแง่อื่นอีก ดังต่อไปนี้

1. การสร้างองค์ความรู้หรือฐานความรู้ใดๆ ในทางวิชาการ เช่นในทางสังคมวิทยาหรือนิเทศศาสตร์ ควรนำเอาผลการวิจัยจากเรื่องเล่าประเภทบันเทิงคดีไปเป็นแก่นสารทำความเข้าใจกับสังคม โดยเน้นไปที่การเรียนการสอนแบบอิงจากเรื่องเล่าเป็นฐาน (narrative-base approach) เพื่อการแลกเปลี่ยนความคิดเห็นกันและกันซึ่งจำเป็นยิ่ง และนำไปสู่ความรู้ความเข้าใจ
2. นักวิชาการสายมนุษยศาสตร์ นิเทศศาสตร์เชิงสุนทรียะ น่าจะได้มีการพัฒนาศาสตร์แห่งการเล่าเรื่องขึ้นใหม่ จากปรากฏการณ์การสื่อสารเรื่องเล่าแนวหลังสมัยใหม่ ทั้งจากงานวิจัยนี้และจากผลการวิจัยต่างๆ เนื่องจากโครงสร้างและองค์ประกอบของเรื่องเล่า ตลอดจนแนวคิดเกี่ยวกับพัฒนาการของโครงเรื่อง (plot development) ที่มีอยู่ในปัจจุบัน เป็นแนวคิดทฤษฎีที่อาจต้องมีการขยับปรับเปลี่ยนจากกระบวนทัศน์ใหม่ของสังคมและของนักเล่าเรื่องเอง

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

กรุงเทพธุรกิจออนไลน์. 1Q84 นิยายยอดฮิตของญี่ปุ่น. [ออนไลน์]. 2553. แหล่งที่มา: http://www.bangkokbiznews.com/home/details/business/ceo-blogs/panatda/20100510/114281/1Q84-นิยายยอดฮิตของญี่ปุ่น.html [2554, กันยายน 3]

กัญญา วัฒนกุล. สัจนิยมมหัศจรรย์และสหบทในนวนิยายเรื่อง คาฟกา ออน เดอะ ชอร์ ของ ฮารูกิ มูราคามิ, วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, ภาควิชาวรรณคดีเปรียบเทียบ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2550.

กาญจนา แก้วเทพ. เอกสารการสอนชุดวิชา 15234 การสร้างสารในงานนิเทศศาสตร์. นนทบุรี: มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, 2548.

กาญจนา แก้วเทพ. แนวพินิจใหม่ในสื่อสารศึกษา. กรุงเทพฯ: คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2553.

การณิก ยิ้มพัฒน์. นิตยสาร a day กับภาพสะท้อนของกลุ่มวัฒนธรรมย่อยแบบโพสต์โมเดิร์น, วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, ภาควิชาสารสนเทศ คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548.

แกรปปา. คาฟกา วิฟาร์ นาคาตะ การเดินทางข้ามสองโลก. [ออนไลน์]. 2549. แหล่งที่มา : http://www.bloggang.com/mainblog.php?id=a-wild-sheep-chase&month=02-05-2006&group=1&gblog=29 [2555, เมษายน 20]

ขวัญฤทัย จ่างจำรัส. การถูกลดทอนความเป็นมนุษย์และการตอบโต้โดยการสร้างอัตลักษณ์ใหม่ของสาวคาราโอเกะ, วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชามานุษยวิทยา ภาควิชาสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา คณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543.

ขอรบกวนทั้งชุดนอน. เขียนถึงญี่ปุ่น : คนไทยไม่รู้จักมุราคามิ ฮารูกิ (เขียนถึงญี่ปุ่น : ปราบดา หยุ่น (เขียน) : สำนักพิมพ์ใต้ฝุ่น). [ออนไลน์]. 2551. แหล่งที่มา : http://www.bloggang.com/mainblog.php?id=aspj&month=21-02-2008&group=50&gblog=46 [2554, กันยายน 3]

เขมิกา จินดาวงศ์. การวิเคราะห์โครงสร้างการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ของ อภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล, วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาสื่อศิลปะและการออกแบบสื่อ คณะศิลปศาตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2551.

จรูญพร ปรปักษ์ประลัย. อารมณ์ลึกปรารถนาล้ำ. [ออนไลน์]. 2552. แหล่งที่มา : http://www.artgazine.com/shoutouts/viewtopic.php?t=2313 [2555, เมษายน 20]

จิรัฏฐ์ สิริเฉลิมพงศ์. "สดับลมขับขาน" ปฐมตำนานมูราคามิ. [ออนไลน์]. 2555. แหล่งที่มา : http://theeleventhline.exteen.com/20120129/entry [2555, เมษายน 20]

ชูศักดิ์ ภัทรกุลวณิชย์. อ่าน(ไม่)เอาเรื่อง. กรุงเทพฯ: โครงการจัดพิมพ์คบไฟ, 2545.

ไชยันต์ ไชยพร. Postmodern in Japan. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ: โอเพ่นบุ๊คส์, 2550.

ดวงฤทัย เอสะนาซาตัง. สัมภาษณ์, 28 เมษายน 2555.

ดาริกามณี. นินทา มุราคามิ ฮารุกิ. [ออนไลน์]. 2550. แหล่งที่มา : http://www.bloggang.com/mainblog.php?id=arcturus&month=29-01-2007&group=4&gblog=2 [2555, เมษายน 20]

ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์. สัมภาษณ์, 16 พฤษภาคม 2555.

ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์ จิรายุทธ์ สินธุพันธ์, สุกัญญา สมไพบูลย์ และ ปรีดา อัครจันทรโชติ. สุนทรียนิเทศศาสตร์ การสื่อสารการแสดงและสื่อจินตคดี. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: จรัลสนิทวงศ์การพิมพ์, 2547.

ธนพล เชาวน์วานิชย์. สัมพันธลักษณ์ของการแสดงและพื้นที่ในภาพยนตร์ของไอ้หมิงเลี่ยง, วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552.

ธัญญา สังขพันธานนท์. วรรณกรรมวิจารณ์. ปทุมธานี: นาคร, 2539.

นพดล เวชสวัสดิ์. สัมภาษณ์, 19 เมษายน 2555.

นับทอง ทองใบ. นวลักษณ์ในการเล่าเรื่องและเอกลักษณ์ในภาพยนตร์แอนิเมชันของฮายาโอะ มิยาซากิ, วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาวาทวิทยา ภาควิชาวาทวิทยาและสื่อสารการแสดง คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548.

นัยนา จิตรรังสรรค์. การวิเคราะห์เนื้อหาวรรณกรรมญี่ปุ่นที่แปลเป็นภาษาไทย, วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาบรรณารักษศาตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2532.

นิรันดร์ศักดิ์ บุญจันทร์. 9 เล่มเข้ารอบซีไรต์ 2551. [ออนไลน์]. 2551. แหล่งที่มา : http://www.oknation.net/blog/print.php?id=283136 [2555, เมษายน 30]

นิธิ เอียวศรีวงศ์. บริโภค/โพสต์โมเดิร์น. กรุงเทพฯ: มติชน, 2547.

บอยด์ชาน. "กระทบไหล่เขา" : กระทบใจใคร?. [ออนไลน์]. 2551. แหล่งที่มา : http://www.boydchan.com/2008/10/กระทบไหล่เขา-กระทบใจใค/ [2554, กันยายน 3]

บุญชิต ฟักมี. นิมิตต์วิกาล - อนุสรณ์ ติปยานนท์. [ออนไลน์]. 2554. แหล่งที่มา : http://www.chezplayers.com/article.php?id=157 [2554, กันยายน 3]

ปราบดา หยุ่น. กระทบไหล่เขา. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ: ระหว่างบรรทัด, 2547.

ปราบดา หยุ่น. ดาวดึกดำบรรพ์. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ: สำนักหนังสือไต้ฝุ่น, 2554.

ปราบดา หยุ่น. นอนใต้ละอองหนาว. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ: สำนักหนังสือไต้ฝุ่น, 2549.

ปราบดา หยุ่น. แสงสลาย. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: สำนักหนังสือไต้ฝุ่น, 2553.

ปราย พันแสง. ศาสดาเบสต์เซลเลอร์. กรุงเทพฯ: พรีฟอร์มสำนักพิมพ์, 2550.

พัณณิดา มนยานนท์. สัมภาษณ์, 21 เมษายน 2555.

พิรฌาน. Haruki-Murakami. [ออนไลน์]. 2548. แหล่งที่มา : http://pirachan.exteen.com/category/Haruki-Murakami [2555, เมษายน 20]

พิสินี ฐิตวิริยะ. วรรณกรรมเยาวชนญี่ปุ่นกับสงครามโลกครั้งที่สอง, วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, ภาควิชาวรรณคดีเปรียบเทียบ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548.

ฟ้า พูลวรลักษณ์. 7 เรื่องสั้นของฟ้า. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: ใบไม้สีเขียว, 2553.

ฟ้า พูลวรลักษณ์. 24 เรื่องสั้นของฟ้า. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ: ใบไม้สีเขียว, 2553.

ฟ้า พูลวรลักษณ์. โรงเรียนที่เงียบที่สุดในโลก. เล่ม 1, พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ: ใบไม้สีเขียว, 2550.

ฟ้า พูลวรลักษณ์. โรงเรียนที่เงียบที่สุดในโลก. เล่ม 2, พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ: ใบไม้สีเขียว, 2550.

มณฑา พิมพ์ทอง. มองสังคมญี่ปุ่นหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 จากวรรณกรรม. กรุงเทพฯ: คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2539.

มูราคามิ, ฮารูกิ. การปรากฏตัวของหญิงสาวในคืนฝนตก. แปลโดย โตมร ศุขปรีชา. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ: กำมะหยี่, 2554.

มูราคามิ, ฮารูกิ. แกะรอยแกะดาว. แปลโดย นพดล เวชสวัสดิ์. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ: กำมะหยี่, 2551.

มูราคามิ, ฮารูกิ. คาฟกา วิฬาร นาคาตะ. แปลโดย นพดล เวชสวัสดิ์. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ: แม่ไก่ขยัน, 2549.

มูราคามิ, ฮารูกิ. ด้วยรัก ความตาย และหัวใจสลาย. แปลโดย นพดล เวชสวัสดิ์. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ: กำมะหยี่, 2551.

มูราคามิ, ฮารูกิ. แดนฝันปลายขอบฟ้า. แปลโดย นพดล เวชสวัสดิ์. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ: แม่ไก่ขยัน, 2547.

มูราคามิ, ฮารูกิ. บันทึกนกไขลาน. แปลโดย นพดล เวชสวัสดิ์. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ: แม่ไก่ขยัน, 2549.

มูราคามิ, ฮารูกิ. พินบอล,1973. แปลโดย นพดล เวชสวัสดิ์. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ: แม่ไก่ขยัน, 2545.

มูราคามิ, ฮารูกิ. ราตรีมหัศจรรย์. แปลโดย นพดล เวชสวัสดิ์. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: กำมะหยี่, 2554.

มูราคามิ, ฮารูกิ. เริงระบำแดนสนธยา. แปลโดย นพดล เวชสวัสดิ์. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ: แม่ไก่ขยัน, 2547.

มูราคามิ, ฮารูกิ. สดับลมขับขาน. แปลโดย นพดล เวชสวัสดิ์. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ: แม่ไก่ขยัน, 2545.

รื่นฤทัย สัจจพันธุ์. พลังการวิจารณ์: วรรณศิลป์. กรุงเทพฯ: ประพันธ์สาส์น, 2547.

เว็บบอร์ด ทีวีบูรพา จำกัด. [ออนไลน์]. 2553. แหล่งที่มา : http://www.tvburabha.com/invisionboard/upload/lofiversion/index.php?t15836.html [2554, กันยายน 3]

ศรัณย์ มหาสุภาพ. การสร้างอัตลักษณ์เกย์ในงานเขียนแนวอัตชีวประวัติเกย์ร่วมสมัย, วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, ภาควิชาวรรณคดีเปรียบเทียบ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551.

สุวพงศ์ จั่นฝังเพ็ชร. สัมพันธ์ แปลกแยก. มติชนสุดสัปดาห์ (มิถุนายน 2546).

สุริชัย หวันแก้ว. โลกกว้าง-จิตแคบ : สู่ทางเลือกทางวัฒนธรรมและความเป็นไทยในยุคโลกาภิวัตน์. กรุงเทพฯ : มูลนิธิเด็ก, 2545.

สำนักพิมพ์กำมะหยี่. การเสวนา “รวมพลคนอ่านและไม่อ่านงาน มูราคามิ”. [วิดีโอคลิป]. 2551. แหล่งที่มา : http://gammemagie.blogspot.com/2008/08/blog-post_27.html [2555, เมษายน 20]

สำนักพิมพ์กำมะหยี่. Haruki Murakami ได้รับรางวัล Premi Internacional Catalunya ปี 2554. [ออนไลน์]. แหล่งที่มา: http://gammemagie.blogspot.com/2011/03/haruki-murakami-premi-internacional.html [2554, กันยายน 3]

หมอเมฆ. หลงมนตร์... "มูราคามิ". [ออนไลน์]. 2553. แหล่งที่มา : http://www.mohanamai.com/UserFiles/File/mnm20-3-53/87.pdf [2554, กันยายน 3]

หยดฝน โรจน์คำลือ. สัมภาษณ์, 19 เมษายน 2555.

อนุสรณ์ ติปยานนท์. เคหวัตถุ. พิมพ์ครั้งที่ 1. นนทบุรี: เคหวัตถุ, 2550.

อนุสรณ์ ติปยานนท์. รวมเรื่องสั้น-นิมิตต์วิกาล. พิมพ์ครั้งที่ 1. นนทบุรี: เคหวัตถุ, 2554.

อนุสรณ์ ติปยานนท์. ลอนดอนกับความลับในรอยจูบ. พิมพ์ครั้งที่ 3. นนทบุรี: เคหวัตถุ, 2551.

อนุสรณ์ ติปยานนท์. H20 ปรากฏการณ์แตกตัวของน้ำบนแผ่นกระดาษ. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ: สุดสัปดาห์สำนักพิมพ์, 2548.

อธิชา มัญชุนากร กาบูล็อง. สัมภาษณ์, 19 เมษายน 2555.

อภิญญา เฟื่องฟูสกุล. อัตลักษณ์: ทบทวนทฤษฎีและกรอบแนวคิด. กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ, 2546.

อลิสา สันตสมบัติ. ความจริง อัตลักษณ์ เรื่องเล่า และเขาวงกต: การแสวงหาแบบหลังสมัยใหม่ในนวนิยายโต้ขนบสืบสวนสอบสวน, วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, ภาควิชาวรรณคดีเปรียบเทียบ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552.

อาทร ฟุ้งธรรมสาร. วิวัฒนาการวรรณกรรมญี่ปุ่นหลังสงคราม. กรุงเทพฯ: ศูนย์ญี่ปุ่นศึกษา สถาบันเอเชียตะวันออกศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2528.

อาทิตย์ วงศ์อทิติกุล. ชาวดอยไร้สัญชาติกับอัตลักษณ์: ศึกษากรณีกลุ่มชาติพันธุ์อาข่า หมู่บ้านพญาไพรเล่ามา จังหวัดเชียงราย, วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขามานุษยวิทยา ภาควิชาสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา คณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2549.

อิราวดี ไตลังคะ. ศาสตร์และศิลป์แห่งการเล่าเรื่อง. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, 2546.

อุรุ อุรุพงศ์. สัมภาษณ์, 20 เมษายน 2555.

ไอแอมวิกเตอร์. มรณสักขี : เรื้องสั้นเยียบเย็น จากอนุสรณ์ ติปยานนท์. [ออนไลน์]. 2553. แหล่งที่มา : http://www.bloggang.com/mainblog.php?id=my-codename-v&month=24-02-2010&group=1&gblog=12 [2554, กันยายน 3]

โฮเวลวิดีโอ. บันทึกนกไขลาน.[ออนไลน์]. 2553. แหล่งที่มา : http://hovelvideos.exteen.com/20100624/entry [2555, เมษายน 20]

ภาษาอังกฤษ

Crome, Keith and Williams, James. The Lyotard Reader & Guide. Edinburgh University Press, 2006.

Napier, Susan J. The fantastic in modern Japanese literature : the subversion of modernity. London: Routledge, 1996.

Sim, Stuart. Jean-Francois Lyotard. Great britain: Prentice Hall/Harvester Wheatsheaf, 1996.

ภาคผนวก

รวบรวมความเห็นของนักอ่านชาวไทยกล่าวถึง ฮารูกิ มูราคามิ

1. **สัมภาษณ์ คุณอธิชา มัญชุนากร กาบูล็อง นักแปลและบรรณาธิการ ผู้ก่อตั้งสำนักพิมพ์กำมะหยี่** เมื่อวันที่ 19 เมษายน 2555

1. หนังสือของมูราคามิเรื่องหนึ่งๆมียอดพิมพ์เท่าไหร่ / มีเรื่องใดยอดพิมพ์สูงเป็นพิเศษ เนื่องจากสาเหตุใด

ยอดพิมพ์ส่วนใหญ่ใกล้เคียงกันค่ะ คือ 3000 เล่ม ในการพิมพ์แต่ละครั้ง (ทุกเล่มมีการพิมพ์ซ้ำ) แต่ก็มีบางเล่มที่มองว่ามีเสียงเรียกร้องสูงและเนื้อเรื่องที่ผู้อ่านน่าจะชื่นชอบและเข้าใจได้ง่าย เช่น "*การปรากฏตัวของหญิงสาวในคืนฝนตก*" พิมพ์ 4000 จะมี 1Q84 ที่พิมพ์ครั้งแรก เล่มละ 5000 เล่ม ตามที่กำหนดในสัญญาลิขสิทธิ์ และต่อมาอีกสามเดือนก็ต้องพิมพ์ซ้ำอีก 1500 เล่ม เนื่องจากได้รับการต้อนรับอย่างดี ซึ่งเราก็ไม่ได้แปลกใจมาก เพราะเล่มนี้อ่านสนุก อ่านค่อนข้างง่าย ไม่ซับซ้อนมาก

2. กลุ่มคนอ่าน ผู้หญิง ผู้ชาย ประทับใจนวนิยายของมูราคามิในแง่มุมที่เหมือนหรือแตกต่างกันอย่างไร

คิดว่าไม่ต่างกัน งานของมูราคามิ ผู้หญิงอ่านได้ ผู้ชายอ่านดี ไม่สามารถกำหนดว่าเป็นงานสำหรับเพศใดเพศหนึ่ง

3. ตอนที่สำนักพิมพ์เปิดตัวนวนิยายสามเรื่องแรกของมูราคามิ *แกะรอยแกะดาว*, *ด้วยรัก ความตาย และหัวใจสลาย*, *ราตรีมหัศจรรย์* กระแสตอบรับจากกลุ่มคนอ่านเป็นอย่างไร เทียบกับเมื่อปี 2554 ที่ผ่านมา / ช่วงใดที่กลุ่มคนอ่านชาวไทยให้ความสนใจกับมูราคามิมากที่สุด และมีปัจจัยใดเป็นสาเหตุ

ช่วงแรกๆ การตอบรับไม่ได้หวือหวามาก เพราะคนอ่านยังเป็นคนอ่านกลุ่มเดิมจากการพิมพ์ครั้งก่อนๆ มี *แกะรอย แกะดาว* และ *ด้วยรัก ความตาย และหัวใจสลาย* กันแล้ว ส่วน *ราตรีมหัศจรรย์* ก็เป็นงานเล่มบางที่ไม่ได้โดดเด่นมาก แต่ก็ยังพอขายได้ อย่างไรก็ตามเล่มที่ขายดีที่สุดใน สามเล่มกลับเป็น *ด้วยรัก ความตาย และหัวใจสลาย* เพราะเป็นหนังสือที่โดดเด่น เป็นจุดเริ่มต้นของนักอ่านใหม่ๆ กระแสมากระเตื้องในช่วงปี 2553 ตอนที่มีภาพยนตร์ Norwegian Wood มาฉาย มีคนพูดถึงมูราคามิกันมากขึ้น เริ่มมีนักอ่านใหม่ที่สนใจอยากลองอ่านเพิ่มขึ้น ประกอบกับเราเริ่มทยอยพิมพ์ เล่มอื่นๆ คือ รวมเรื่องสั้นสามเล่ม (*เส้นแสงที่สูญหาย เราร้องไห้เงียบงัน, คำสาปร้านเบเกอรี และปีศาจแห่งเล็กซิงตัน*) *เกร็ดความคิดบนก้าววิ่ง*, *การปรากฏตัวของหญิงสาวในคืนฝนตก* และ *1Q84* ออกมา แล้วต่อด้วยไตรภาคมุสิก การออกงานสม่ำเสมอจะเปิดให้เราได้นักอ่านหน้าใหม่ที่ต่อมาจะมองหาหนังสือเล่มที่ออกก่อนหน้ามาอ่านด้วย

ช่วงที่คนสนใจมากที่สุด น่าจะเป็นช่วงที่ *1Q84* กำลังจะออก น่าจะเป็นกระแสที่รับมาจากฝั่งผู้อ่านภาษาอังกฤษ เพราะออกช่วงเดียวกับเล่มภาษาอังกฤษ นอกจากคนอ่านเดิมเริ่มอยากอ่านงานใหม่ของนักเขียนในดวงใจกันมาก นักอ่านใหม่พลอยตื่นเต้นไปด้วย

4. นอกเหนือจากกลุ่มลูกค้าหลักที่เป็นแฟนหนังสือมูราคามิและรอซื้อสะสมอยู่แล้ว ทางสำนักพิมพ์มีการโปรโมตหนังสือของมูราคามิให้กับกลุ่มที่ไม่รู้จักมูราคามิมาก่อนอย่างไร

เราพยายามสร้างความสัมพันธ์ สร้างความรู้สึกดีๆ กับผู้อ่าน ให้ผู้อ่านที่เป็นแฟนหนังสือรู้สึกว่าหนังสือของนักเขียนที่เขารักอยู่ในมือสำนักพิมพ์ที่เห็นคุณค่า เป็นแฟนหนังสือของนักเขียนคนเดียวกันและเอาใจใส่ดูแล

อย่างดี สื่อหลักของเราคือ Facebook Page ค่ะ นอกเหนือจากนั้นน่าจะเป็นเรื่องปากต่อปาก การออกแบบปกที่มีเอกลักษณ์ ไม่เหมือนใครอาจจะมีส่วนอยู่บ้าง แต่คิดว่าส่วนที่โปรโมตหนังสือจริงๆ คือตัวหนังสือเอง และชื่อเสียงของผู้เขียนค่ะ

5. ปัจจัยสำคัญใดทำให้กลุ่มคนอ่านชาวไทยสามารถเข้าถึงงานของมูราคามิได้

งานของมูราคามิเป็นงานที่อ่านได้ในระดับสากล ไม่จำเป็นต้องเป็นนักอ่านจากชาติใดชาติหนึ่ง เรื่องราวและความเหนือจริงที่แฝงอยู่อาจจะเป็นอุปสรรคสำหรับคนอ่านที่ไม่คุ้นชินบ้าง แต่เมื่อปล่อยตัวให้ผู้เขียนนำทางเข้าไปในโลกใบนั้นแล้ว จะพบความสนุกและแง่คิดดีๆ จากการอ่าน

6. เห็นด้วยกับสมมติฐานว่างานของมูราคามิมีการเสนอเรื่องความแปลกแยกทางตัวตนระหว่างปัจเจกกับสังคม ทำให้ผู้อ่านซึ่งอาจจะกำลังอยู่ในภาวะสับสนแสวงหาอัตลักษณ์ของตนเองท่ามกลางสังคมที่เปลี่ยนแปลงตลอดเวลา ถูกดึงดูดเข้ามาในการอ่านและรู้สึกร่วมไปกับตัวละครได้ หรือไม่ อย่างไร

มีความเป็นไปได้ในส่วนหนึ่งค่ะ แต่ไม่ใช่ทั้งหมด เพราะมีงานเขียนอื่นๆ จากนักเขียนอื่นๆ อีกมากมายตั้งแต่อดีตที่มีตัวละครที่มีลักษณะแปลกแยกแตกต่าง (ตั้งแต่ มาดามโบวารี คนนอก แฮรี พ็อตเตอร์ จนถึง ทไวไลท์) แต่ไม่สามารถจับจิตใจเราได้เท่ากับงานของมูราคามิ

อย่างไรก็ตามสมมติฐานนี้ก็ไม่ผิด เพราะจุดเด่นของงานเขียนของมูราคามิคือ รายละเอียดที่มูราคามิเขียนถึงเรื่องต่างๆ ทำให้เราหันมามองสิ่งต่างๆ รอบตัวโดยละเอียด และเห็นความแตกต่างของสิ่งต่างๆ และของคนแต่ละคน เมื่อเราสามารถเห็นความแตกต่างของคนอื่นๆ เราก็จะสามารถเห็นความแตกต่างของเราได้ ถ้าเป็นคนที่กำลังแสวงหาตัวตนอัตลักษณ์ก็เข้าทางพอดี

นอกจากเรื่องนั้น สิ่งที่ดึงดูดคนอ่านที่ไม่ว่าจะกำลังสับสนอยู่หรือไม่ นั่นคือ สิ่งเหนือจริงพิลึกเพี้ยนของเรื่องราวและตัวละครที่ดึงผู้อ่านออกจากความเป็นจริง เป็นโลกพิเศษที่ผู้อ่านจำต้องปล่อยตัวเองให้ไหลไปกับการชักจูงของผู้เขียนผู้มีความฉลาดเฉลียว มีไหวพริบ มีอารมณ์ขัน มีจินตนาการเพริดแพร้ว และมีข้อสังเกตในรายละเอียดเล็กๆ น้อยๆ ที่น่าสนใจ เป็นผู้เขียนที่ถ้าเรายอมให้เขาจูงมือไปครั้งหนึ่งแล้ว จะไม่สามารถปลดปล่อยตัวเองเป็นอิสระได้

ในความเห็นส่วนตัวของดิฉัน ความรู้สึกยอมสยบนี้นำมาซึ่งความหลงไหลคลั่งไคล้นักเขียนผู้นี้ทั่วโลก เป็นนักเขียนที่หากคนอ่านไม่เปิดใจรับ ไม่ปล่อยตัวเอง ก็จะไม่ชอบ แต่ถ้า "ตกหลุม" ไปแล้ว จะปีนขึ้นมายาก

2. สัมภาษณ์ คุณดวงฤทัย เอสะนาซาตัง บรรณาธิการรวมเรื่องสั้นชุดแฟนมูราคามิรวมหัว ผู้ก่อตั้งสำนักพิมพ์ระหว่างบรรทัด เมื่อวันที่ 28 เมษายน 2555

1. นวนิยายของมูราคามิมีความโดดเด่นอย่างไรจึงสะกดใจคนอ่านได้

ดิฉันคิดว่าเสน่ห์อย่างสำคัญในงานของมูราคามิ คือความคาดเดาไม่ได้ ความฟุ้งฝัน และความเหนือจริง โดยเฉพาะงานช่วงแรกๆ ของเขา อย่างเช่นเรื่อง แกะรอยแกะดาว แดนฝันปลายขอบฟ้า ตัวหนังสือของเขาพาเราไปไกลกว่าความเป็นจริงมากนัก มันทำให้ข้อจำกัดในชีวิตของเราหายไป เราสามารถท่องไปในดินแดน

เหนือจริงเหล่านั้นได้อย่างมีอรรถรส โรงแรมโลมา ในแกะรอยแกะดาว มนุษย์แกะอีก นับเป็นการสร้างตัวละครที่เหนือจริงได้อย่างมหัศจรรย์ยิ่ง

แต่เหนือสิ่งอื่นใดดิฉันคิดว่า เมื่อเราอ่านหนังสือของมูราคามิ เราจะพบว่า ตัวละครมีความ “เว้าแหว่ง” ตัวอย่างเช่น นาโอโกะ ในด้วยรัก ความตาย และหัวใจสลาย (Norwegian Wood) เป็นคนที่ไม่สมบูรณ์แบบอย่างสิ้นเชิง ทำให้คนอ่านรู้สึกว่าได้เยียวยาจิตใจจากในชีวิตจริงที่ต้องพบเจอการแข่งขันมากมาย ตัวละครที่ไม่สมบูรณ์แบบเหล่านั้นได้ทำให้คนอ่านได้พบ”เพื่อน” และเข้าใจว่าโลกแบบที่ไม่สมบูรณ์แบบนั้นมีอยู่ และเราสามารถลี้ภัยเข้าไปในโลกเหล่านั้นได้เมื่ออ่านนวนิยายของเขา

2. การผูกเรื่องจากตัวละครที่มีความแปลกแยกเชิงอัตลักษณ์ส่งผลต่อการตระหนักรู้ของผู้อ่านหรือไม่อย่างไร

ดิฉันคิดว่าผู้อ่านตระหนักรู้ ต่อการแปลกแยกเชิงอัตลักษณ์ของตัวละครนะคะ และการตระหนักรู้นี่เองที่ทำให้ผู้อ่านมักจะชื่นชอบ “โลกคู่ขนาน” ที่มักจะปรากฏเสมอในงานของมูราคามิอย่างเช่นนวนิยายเรื่องล่าสุด (1Q84) ของเขา มูราคามิบอกชัดเจนว่า มีโลกสองใบซ้อนกันอยู่

3. งานเขียนของมูราคามิเป็นที่นิยมในกลุ่มคนอ่านชาวไทย ตั้งแต่ช่วงปีไหน หรือพีคที่สุดในช่วงไหน

ช่วงพีค น่าจะเป็นสาม-สี่ปีมานี้นะคะ นวนิยายเล่มแรกที่ได้รับการแปลเป็นภาษาไทยคือเรื่อง สดับลมขับขาน พิมพ์เมื่อ 2545 คือ 10 ปีมาแล้ว แต่ดิฉันคิดว่าในตอนนั้นนวนิยายของมูราคามิยังไม่ได้รับความนิยม เมื่อสักสองสามปีมานี้ มีเรื่องสั้นของมูราคามิได้รับการแปลเป็นภาษาไทย (เส้นแสงที่สูญหาย เราร้องไห้เงียบงัน พิมพ์เมื่อปี 2552) หลังจากนั้น ก็มีเรื่องสั้นแปลออกมาอีกสองเล่ม และนวนิยายชุดไตรภาคของเขาก็ได้รับการตีพิมพ์ซ้ำหมดเลย จนถึงปีนี้ 2555 คนที่เป็นนักอ่านน้อยคนมากที่จะไม่รู้จักนักเขียนคนนี้ ดิฉันคิดว่าตั้งแต่ปี 2552 เป็นต้นมา มูราคามิก็เริ่มขึ้นสู่จุดพีคของนักอ่านชาวไทย

4. บริบทสังคมไทยมีปัจจัยใดเอื้อต่อการที่คนไทยสามารถรับงานของมูราคามิได้หรือไม่ อย่างไร

ดิฉันคิดว่าบริบทของสังคมไทย ไม่ค่อยมีปัจจัยต่อการอ่านงานมูราคามินะคะ งานของมูราคามิมีลักษณะความเป็นสากล ไม่ติดอยู่กับอัตลักษณ์ของประเทศใดประเทศหนึ่งโดยเฉพาะ เสน่ห์อย่างหนึ่งของงานมูราคามิ คือความแปลกแยกต่อสถานที่ ต่อเวลาในยุคร่วมสมัย ดิฉันคิดว่างานของมูราคามิไม่ขึ้นอยู่กับบริบทเลย คนทั่วโลกสามารถอ่านงานของมูราคามิได้อย่างเข้าถึงอรรถรสได้เหมือนกัน

5. การแปลงานของมูราคามิมาเป็นฉบับภาษาไทยส่งผลอย่างไรต่ออรรถรสในการอ่านของผู้อ่านชาวไทย

ส่งผลในสองสามด้านค่ะ ประการแรก นักอ่านบางคนติดใจสำนวนการแปลของผู้แปลที่แปลงานมูราคามิเป็นภาษาไทยคนแรกๆ คือ คุณนพดล เวชสวัสดิ์ ก็จะชื่นชอบสำนวนการแปลของนักแปลท่านนี้ (คุณนพดลแปลจากต้นฉบับภาษาอังกฤษ)

ส่วนในรวมเรื่องสั้น ซึ่งมีคนแปลหลายท่าน ก็จะได้อรรถรสที่แตกต่างกันไป มาเล่มล่าสุด คือ 1Q84 ซึ่งแปลจากต้นฉบับภาษาญี่ปุ่น อรรถรสในการอ่านก็แตกต่างกันไป โครงสร้างภาษาญี่ปุ่นกับภาษาอังกฤษแตกต่างกัน ภาษาญี่ปุ่นจะอธิบายได้ละเอียดกว่า อย่างเช่นการอธิบายฤดูกาล หรือต้นฉบับภาษาอังกฤษบางเรื่องก็ตัดให้สั้นกว่าต้นฉบับภาษาญี่ปุ่น เมื่อฉบับภาษาไทยที่แปลมาจากภาษาอังกฤษก็ถูกทำให้สั้นไปด้วย

การแปลจากภาษาอังกฤษเป็นการก้าวข้ามหลายภาษา ญี่ปุ่น-อังกฤษ-ไทย การแปลจากภาษาญี่ปุ่นแล้วมาภาษาไทยเลยย่อมได้อรรถรสกว่า และเข้าใจความคิดของมูราคามิได้มากกว่าด้วย

คัดลอกบางส่วนจากบลอกของ Grappa (ดวงฤทัย เอสะนาชาตัง)

http://www.bloggang.com/mainblog.php?id=a-wild-sheep-chase&month=02-05-2006&group=1&gblog=29

สิ่งหนึ่งที่มูราคามิสนใจอยู่เสมอ คือ ตัวละคร ของเขาไม่ได้เป็นตัวละครที่ "ปรกติ" ตรงกันข้าม ตัวละครของเขามักเป็นพวก "เว้าแหว่ง" คิดไม่เหมือนกับผู้คนส่วนใหญ่ในสังคมกระแสหลัก และไม่เป็นที่ปรารถนาของสังคม

มีหลายประโยคในหนังสือเล่มนี้ที่อ่านแล้ว" จี๊ด" อันนี้เป็นคำพูดของผู้การแซนเดอร์ส (ใช่แล้วค่ะ มีผู้การแซนเดอร์ส แห่ง kfc นั่นล่ะค่ะ)

"ฟังนะ วัตถุทุกอย่างแปรปรวน โลก เวลา สำนึก ความรัก ชีวิต ศรัทธา ความยุติธรรม ความชั่วร้าย... ทุกอย่างไหลแปรเปลี่ยนทั้งนั้น ไม่มีสิ่งใดคงรูปเดิมปักหลักมั่นที่เดิมชั่วกาลนาน จักรวาลไพศาลแทบจะเหมือนกล่องบรรจุสินค้าเฟ็ดเด็กซ์ " (ร้าย ไหมคะอารมณ์ขันของมูราคามิ โลกเหมือนกล่องสินค้าเฟ็ดเด็กซ์ ถูกส่งไปมา อารมณ์ขันร้าย จริงๆ)

คาฟกา วิฬาร นาคาตะ นี่ดูจะเป็นหนังสือเล่มแรกของมูราคามิ ที่ จขบ.อ่านแล้วพบว่ามูราคามิมี "ทางออก" ให้ตัวละคร เรื่องอื่นๆ ที่จขบ.เคยได้อ่านนั้น มูราคามิ มักปล่อยให้ผู้อ่านเคว้งคว้างไปกับชะตากรรมของตัวละครในเรื่อง แต่สำหรับนวนิยายเรื่องนี้ ราวกับมูราคามิจะบอกกับผู้อ่านว่า ชีวิตมีทางออกอยู่เสมอ ถ้าเรากล้ากลับไป "จัดการ" กับความเว้าแหว่งของชีวิตเราเอง

3. ความเห็นของ คุณนพดล เวชสวัสดิ์ ผู้แปลนวนิยายของ ฮารูกิ มูราคามิ ในฉบับภาษาไทย

เนื่องจากผู้แปลปฏิเสธการให้สัมภาษณ์ ผู้วิจัยจึงรวบรวมความเห็นจากบทความอื่นที่คุณนพดล เวชสวัสดิ์ เคยให้สัมภาษณ์ถึงการแปลงานของ ฮารูกิ มูราคามิ ไว้ก่อนแล้วมาประกอบแทน และสำหรับส่วนที่ลงไว้ในภาคผนวกนี้ผู้วิจัยคัดลอกมาเฉพาะบางส่วนจากบทความฉบับเต็มเท่านั้น

ติดต่อขอสัมภาษณ์ คุณนพดล เวชสวัสดิ์ เมื่อวันที่ 19 เมษายน 2555

ผู้วิจัย : คุณนพดลคะ คือหนูกำลังทำวิทยานิพนธ์งานของมูราคามิน่ะค่ะ อยากจะรบกวนขอสัมภาษณ์คุณนพดลในฐานะนักแปลที่ผลักดันงานเขียนชิ้นนี้ ให้เป็นที่รู้จักและนิยมในวงกว้างสำหรับกลุ่มนักอ่านชาวไทย ไม่ทราบว่าจะขอเบอร์โทรหรืออีเมลติดต่อได้หรือเปล่าคะ

คุณนพดล : ขอบคุณครับ แต่ขออภัย ผมไม่ให้สัมภาษณ์อีกแล้วครับ
การแปลหนังสือมานานหลายทศวรรษ ผมแปลตามต้นฉบับ ไม่มีส่วน "ผลักดันนักเขียนให้เป็นที่รู้จักและนิยมในวงกว้าง" เลยครับ ผมเป็นแต่เพียงผู้โดยสารผลงานอ่านสนุก เป็นฝีมือของนักเขียนโดยแท้ และการตัดสินใจเลือกหยิบไปอ่านของผู้อ่าน
ข้อมูลมูราคามิ สอบถามได้ที่มาดามมิว สำนักพิมพ์กำมะหยี่ครับ 1Q84 เล่ม 3 ใกล้จะวางแผง กำมะหยี่มีข้อมูลมูราคามิเบื้องลึก ครบถ้วนครับ

ผู้วิจัย : สอบถามไปทางสำนักพิมพ์กำมะหยี่แล้วเช่นกันค่ะ แต่รบกวนขอถามในส่วนความเห็นของคุณนพดลสักสองข้อ ได้หรือเปล่าคะ

1. ที่คุณนพดลมองว่าหากผลงานอ่านสนุก ก็จะส่งผลต่อการเลือกหยิบไปอ่านของผู้อ่านเองถ้าอย่างนั้นแล้ว ส่วนที่อ่านสนุกที่สุดของมูราคามิที่ทำให้คุณนพดลตัดสินใจแปลงานออกมาในภาษาไทยให้คนไทยได้อ่าน คือส่วนไหนคะ

2. โดยส่วนตัวแล้วคุณนพดลคิดว่าคนที่อ่านนิยายของมูราคามิฉบับภาษาไทย ประทับใจในสำนวนแปลของคุณนพดลด้วยหรือเปล่าคะ

คุณนพดล : 1. เนื้อเรื่องแปลก ตัวละครแปลก ที่สำคัญอ่านจบเล่มแล้ว เชื่อว่าแปลได้ ถึงรับงานนั้นมาทำครับ

2. ในการแปล ผมถอดทั้งเนื้อหาและอารมณ์ของหนังสือ หากผู้อ่านจะประทับใจผลงานของมูราคามิ ก็เพราะผู้เขียนกวนบาทาผู้อ่าน ผมเพียงเลือกคำที่เหมาะสมแทนที่

ผู้วิจัย : ขอบคุณที่สละเวลามาตอบให้นะคะ

คัดลอกบางส่วนจาก "วิถีเขียนของ ฮารูกิ มูราคามิ วิถีแปลของ นพดล เวชสวัสดิ์" บทความจากมติชน เมื่อวันที่ 21 เมษายน 2554

(http://www.sabuyjaishop.com/shop/thaibook/default.aspx?page=articledetail&url=thaibook&articleid=d1jeoxi52nvvnr55bqgy2120111228&lang=TH)

วิถีเขียนของ ฮารูกิ วิถีแปลของ นพดล เวชสวัสดิ์ วรรณกรรมร่วมสมัยของญี่ปุ่น ถือว่าไม่ห่างเหินกับสังคมนักอ่านชาวไทยไปเลยทีเดียว ยังมีการแปลมาให้อ่านกันประปราย แม้จะไม่มากมายนักก็ตาม เมื่อกระแสเอเชียกำลังมา โดยเฉพาะแฟชั่นญี่ปุ่น เพลงญี่ปุ่น ละครโทรทัศน์ญี่ปุ่น กำลังเป็นที่นิยม วรรณกรรมญี่ปุ่นก็เลยถูกนำมาแปลอย่างเพิ่มมากขึ้นไปตามโอกาส

ฮารูกิ มูราคามิ เป็นนักเขียนญี่ปุ่นคนหนึ่งที่มีชื่อเสียงในระดับโลก นวนิยายของเขานั้นได้รับการยอมรับและกล่าวขวัญ ขายดีทั้งในญี่ปุ่น และฉบับแปลเป็นภาษาอังกฤษก็ได้รับความสำเร็จทั่วโลกไม่แพ้กัน นพดล เวชสวัสดิ์ ก็เลยหยิบงานนวนิยาย 3 ชิ้นแรกของมูราคามิ มาแปลเป็นภาษาไทย ให้ได้อ่านกัน คือ "สดับลมขับขาน" (Hear the Wind Sing) "พินบอล 1973" (Pinball 1973) "แกะรอยแกะดาว" (A Wild Sheep Chase) "ที่เลือกแปลสามเล่มแรกของเขา เป็นไตรภาคของบุรุษ เพราะถ้าเลือกทำเรื่องที่ดังที่สุด คนอ่านก็จะตกใจว่าเขามีที่มาที่ไปอย่างไร เล่มแรก "สดับลมขับขาน" เล่มนั้นอาจจะไม่ขายดี แต่ถือว่า เขาสะท้อนลักษณะของปัจเจกได้ชัด เรื่องที่เหมือนกับเหลวไหล แต่ว่ายังมีแก่นสาระ ถ้าจะดูในแง่มุมหนึ่ง พ่อแม่ของมูราคามิ เป็นครูสอนวรรณคดีญี่ปุ่น แล้วลูกชายไม่อ่านวรรณคดีญี่ปุ่นเลย เป็นขบถก็ว่าได้ เขาอาจจะเห็นอย่างนี้มาตลอดชีวิตแล้วบอกไม่เอา เพราะอยากเล่าเรื่องตามวิธีและมุมมองของเขา ซึ่งก็ไม่ต่างกัน"

สารหรือหัวใจที่คนแปลจับได้จากนักเขียนที่เขาหยิบหนังสือมาแปล นพดลบอกว่า ไม่อยากจะแปลออกมาทีละเล่ม เพราะอยากให้คนอ่านแล้วเก็บไปคิด ไปทบทวนว่าเท่าที่อ่านผ่านมา เหมือนกับไม่ได้อะไรเลย แต่มีอะไรสักอย่างสะกิดเราอยู่ นี่คือเหตุผลที่เลือกมาแปล "คิดว่าถ้าเป็นเด็กวัยรุ่นอ่านน่าจะจับอารมณ์ได้เลย จริงๆ แล้วชีวิตเด็กวัยรุ่นของไทยในปัจจุบันก็ไม่ต่างกันเลย มันจะเป็นสากลมากคือ เด็กอายุ 18-19 ปี ความรู้ความชำนาญยังไม่เยอะ จะเป็นเด็กกลับไปหาพ่อแม่ก็ไม่ได้ ช่วงนี้จะเป็นช่วงที่อ้างว้าง เด็กก็ไม่ใช่ ผู้ใหญ่ก็ไม่เต็มที่" จากจุดนี้ นพดลมองว่า มูราคามิชี้ให้เห็นถึงความว่างเปล่า เขาจะคิดอะไร ทำอะไร หาที่ยึดเหนี่ยวตรงไหน

เป็นโลกใบเล็กของเด็กวัยรุ่น ส่วนใหญ่ถามว่า อ่านแล้วจับความได้หรือเปล่า งานของมูราคามิ เหตุและผลต้องหาเอาเอง "โดยสรุปแล้ว อ่านจบเล่ม จะต้องมีอะไรสักอย่างหนึ่ง เขียนถึงเรื่องความเหงาเขาก็ไม่ใช้คำว่า เหงา ทุกอย่างที่เขาสานมาให้เรา เมื่อเราอ่านจบแล้วก็เกิดความเหงาขึ้นมา เขาต้องการปลุกความเหงาขึ้นมา" นพดลก็ยังยืนยันว่า งานเขียนของมูราคามิเป็นการต้านสังคมเป็นการต้านฮีโร่ทั้งหลาย "จากจุดนี้ เด็กวัยรุ่นทั้งหลายไม่ใช่ว่าเขาไม่รับรู้โลก เขามองเห็น แต่ว่าส่วนใหญ่มักจะเลือกไม่ได้ต้องเข้าไปสู่ระบบ ต้องโดนกลืนเข้าไปสู่ระบบนั้น เพียงแต่ว่าเขาเลือกจะใช้ชีวิตของเขาเอง คนต้องอยู่ได้กับความเหงา แต่ความเหงาไม่ใช่ว่าจะไร้สาระ จะมีแก่นของมันเอง ความประทับใจเล็กๆ น้อยๆ ที่คนทั่วไปมองข้าม แล้วก็อยู่นานจนลืม คือคนที่ใช้ชีวิตของตัวเอง ไม่ได้ผูกติด ไม่ได้จำนนกับใคร ไม่ได้เรียกร้องหรือหวังอะไรจากใคร คือยังใช้ชีวิตของตัวเอง สุดท้ายก็มาปฏิเสธความยิ่งใหญ่ทั้งหมดของโลก" นพดลยังขยายความอารมณ์ของตัวเอง เมื่อได้แปลงานของมูราคามิว่า เมื่อไหร่ที่อ่านหนังสือ ใช่ว่าจะเอาแต่เนื้อหา บางทีก็ได้อารมณ์ อารมณ์นั้นคือความอ้างว้างที่นักเขียนเจาะเข้ามาหาเรา "เพียงแต่เขาเขียนง่ายๆ ในแต่ละฉากแต่ละย่อหน้า สานอารมณ์ออกมา ชีวิตที่อยู่ในเมืองใหญ่หาใครเป็นที่พึ่งไม่ได้ เป็นกระบอกเสียงให้กับคนหนุ่มสาวที่ค้นหาและยังอ้างว้างอยู่ เขากำลังบรรยายให้ฟัง แล้วเทียบเคียงดูว่าความคิดความรู้สึกของเรานั้นแตกต่างกันตรงไหน"

กับการทำงานแปลมาถึง 20 ปีเต็ม นพดลมองทะลุว่า มูราคามิเป็นนักเขียนที่มีฝีมือไม่โฉ่งฉ่าง ตอนที่ตัวเขาเองแปลก็ทำหน้าที่เหมือนคนอ่าน อ่านแล้วไม่สนุกก็จะไม่แปล เพราะต้องทำงานตั้งแต่ตัวแรกจนถึงตัวสุดท้าย "ตอนแปลก็ไม่อยากให้จบ ความรู้สึกยังโหยหาอยู่ เป็นเรื่องไร้สาระ แต่เป็นความเคยชินที่ทำให้เรารู้สึกไปทีละนิด แต่ก็คงเขียนออกมายาก เพราะเป็นบรรยายเรื่องเดิมสั้นๆ ถ้าเขียนไม่ดีก็น่าเบื่อ เขาเขียนเรื่องเรื่อยๆ เฉื่อยๆ อย่างนี้ แต่จุดเด่นคือ มีบทคมๆ แทรกมา เพื่อจะเบรกการบรรยาย แล้วเอาการต่อปากต่อคำเข้ามา"

นพดลมองว่า นวนิยายสามเล่มแรกคือ "สดับลมขับขาน" "พินบอล 1973" และ "แกะรอยแกะดาว" นั้นเหมาะกับวัยรุ่น แต่ชุดถัดไป "นอร์วีเจี้ยน วู้ด" "แด๊นซ์ แด๊นซ์ แด๊นซ์" และ "สปุตนิก สวีตฮาร์ต" ที่จะแปลออกมาจะเล่นลงลึก เล่าความผูกพันระหว่างผู้หญิงกับผู้ชาย แล้วก็มีความตาย ถือว่าเป็นเรื่องสวยงาม "ชุดสองจะเป็นเรื่องรัก ผู้หญิง และความตาย ชุดที่สามที่ยังไม่ได้เริ่มต้นแปล จะพาท่องไปในโลกแฟนตาซี เป็นดินแดนที่เขาวาดขึ้นมา ที่ผมทำงานแปลของมูราคามิออกมา ขอให้มีคนอ่าน ถ้าอ่านงานของเขาแล้วจับความได้ ก็เหมือนกับการที่ได้รู้จักเขา ว่าเขาคิดของเขาแบบนี้ แล้วไม่ได้สนใจใคร" ใจจริงของคนแปลงานอย่าง นพดลอยากให้ลองอ่านงานชุดแรกก่อน แล้วจะเกิดความรู้สึกว่าชุดที่สองต้องอ่าน จะซึมซับได้ถึงความไร้สาระที่ว่า มันมีอะไรสักอย่างหนึ่งให้ค้นหา "ชุดที่สองจะเป็นการแนะนำความตายให้เด็กวัยรุ่นที่ไม่คิดถึงความตาย จะเข้าใจชีวิตได้ลึกทันทีหลังจากที่เจอพวกนี้ ความตายที่ว่านั้นเป็นความตายของคนในวัยเดียวกัน ความตายที่อยู่ใกล้ตัวเอามาขยายให้ดูว่าจะวิเคราะห์ให้เห็นว่าแต่ละรายเจออะไรมากขนาดไหนถึงขั้นที่จะต้องตาย สามเล่มหลังที่จะออกมาจะเป็นเรื่องรักตามวิธีของมูราคามิ"

สำหรับ "นอร์วีเจี้ยน วู้ด" ที่จะเป็นนวนิยายแปลเป็นภาษาไทยของมูราคามิเล่มที่ 4 จะออกมาในเดือนมิถุนายนที่จะถึงนี้ ซึ่งนวนิยายเรื่องนี้ได้ทำให้ชีวิตนักเขียนของมูราคามิขยับก้าวขึ้นสู่ระดับอินเตอร์อย่างแท้จริง สามารถขายได้ 1 700 000 เล่มในปีเดียว และแปลเป็นภาษาอังกฤษขายดีทั่วโลก

ถึงเวลาหรือยังที่นักอ่านไทยลิ้มลองอ่านงาน ของมูราคามิว่า ทำไมเขาจึงเป็นนักเขียนเอเชียที่โด่งดังและขายดีระดับโลก

คัดลอกบางส่วนจาก "นพดล เวชสวัสดิ์ หลักไมล์นักแปล" บทสัมภาษณ์ นพดล เวชสวัสดิ์ โดย เพ็ญลักษณ์ ภักดีเจริญ

ใน จุดประกาย วรรณกรรม ปีที่ 16 ฉบับที่ 6267 วันอาทิตย์ที่ 12 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2549 (http://www.bangkokbiznews.com/jud/wan/20060202/news.php?news=column_19854096.html)

ทำไมวรรณกรรมต่างชาติที่แปลออกมาจึงได้รับความนิยมมากกว่าวรรณกรรมไทย?

คนไทยใจกว้าง รับภาษาจากทุกแหล่ง ไม่ว่าจะเป็นบาลี สันสกฤต ภาษาจีน หรือแม้แต่ภาษาอังกฤษที่เป็นศัพท์คอมพิวเตอร์ในปัจจุบัน ใช้กันแพร่หลายจนรู้สึกว่าเป็นคำไทยไปหมดแล้ว อีกจุดหนึ่งก็คือภาษาไทยมีศักดิ์ของคำ จะหยาบคายหรือสุภาพ จะภาษาปากหรือภาษาเป็นทางการ จะร้อยแก้วหรือร้อยกรอง รวมไปถึงกลภาษา ภาษาไทยถ่ายทอดได้เกือบทั้งหมด งานแปลออกมาเป็นภาษาไทยถ่ายทอดได้ทั้งเนื้อหาและถอดอารมณ์ออกมาได้ เราสนใจงานเขียนต่างประเทศอย่างในญี่ปุ่น เกาหลี ยุโรปมากกว่าวรรณกรรมไทย อาจเป็นเพราะอยากรู้ว่าพวกเขาเสพอะไรอยู่

คุณสนใจนักเขียนคนไหนเป็นพิเศษ?

ตอนหลังผมช่วยคัดหนังสือให้สำนักพิมพ์ พออ่านเสร็จแล้ว ผมจะเขียนรายงานให้ เพื่อบอกว่าเรื่องนี้น่าสนใจอย่างไร เท่าที่อ่านมามีนักเขียนหน้าใหม่น่าสนใจหลายคน อย่างนักเขียนหญิงชาวอเมริกันชื่อ Lori Armstrong คนยังไม่ค่อยรู้จัก เธอเขียนเรื่อง Bloodtie แนวอาชญากรรม เวลาคัดหนังสือเราจะดูที่เนื้อหาและจังหวะการเขียน ผมจะดูว่า เรื่องนั้นๆ มีความเข้มข้นพอจะเสียเวลาอ่านไหม เราคิดถึงจุดบั้นปลายว่า ถ้าแปลออกมาแล้ว คนอ่านได้ประโยชน์ไหม ถ้าไม่มีประโยชน์กับคนอ่าน เราก็ไม่ทำ อ่านแล้วน่าจะคุ้มค่า เราคิดแค่ว่าคนอ่านต้องไม่เสียเวลาเปล่าๆ

ในทัศนะของคุณ งานเขียนของ 'ฮารูกิ มูราคามิ' ที่คุณแปลทั้งหมดเป็นอย่างไรบ้าง?

จริงๆ แล้วหนังสือของ 'มูราคามิ' มีคนด่ามาก คนที่ด่าอาจไม่ชอบ เพราะไม่เหมือนที่เขาคิด หลายคนคิดว่า แนวโรแมนติกต้องบรรยายไว้สวยงาม แต่เวลาอ่านงานนักเขียนคนนี้ ตัวละครเด่นๆ จะเหงาท่ามกลางสังคมใหญ่ คือ คนๆนั้น ต้องเพี้ยนถึงอยู่ได้ คนเขียนไม่ได้คิดเหมือนคนทั่วไป สำนวนก็ไม่เหมือนคนอื่น ผมแปลมูราคามิให้ทางมติชนประมาณ 10 เล่ม (สดับลมขับขาน, เกาะรอยเกาะดาว ฯลฯ) เราเสนอว่านักเขียนคนนี้น่าอ่าน ทางสำนักพิมพ์ก็เลยหยิบมาพิมพ์ทั้งชุด ผลงานของนักเขียนคนนี้เป็นที่รู้จัก เพราะว่าสังคมไทยกำลังเป็นแบบนั้น เพียงแต่ไม่มีใครชี้ให้เห็น อย่างหนังสือเล่มนี้สะกดให้เราคิดว่า ที่เราทำงานมาห้าปีสิบปี เราได้อะไร มูราคามิจะเขียนเรื่องความเหงา โดยไม่ใช้คำว่า 'เหงา' เรื่องของมูราคามิดังที่สุดในรัสเซีย เพราะคนรัสเซียเข้าใจความเหงาที่ไม่ได้เจอใครกลางฤดูหนาว เหมือนไม่มีเพื่อนหรือเจอใครที่คุยกันรู้เรื่อง

นี่คือจุดเด่นมูราคามิ?

คนเขียนลูกเล่นเยอะ มีเทคนิคการเล่าเรื่อง เหมือนเขาเขียนบันทึกประจำวัน แต่ทุกอย่างที่เขาเขียนแปลเป็นความเหงาได้ คนทั่วไปเวลาเหงาไปถึงจุดหนึ่งจะเริ่มท้อ แต่คนเขียนพอเหงาไปถึงจุดหนึ่งแล้ว ใกล้จะถึงจุดแตกหักก็จะหันไปจุดอื่น เพราะเขาไม่ได้สนใจตัวเอง

ทำไมคุณเน้นว่าสังคมไทยกำลังเหงาเหมือนวรรณกรรมของมูราคามิ?

สังคมไทยเริ่มเห็นตัวตนที่แท้จริงของเขา แต่ก็มีคนไม่ชอบสำนวน งานของมูราคามิบางคนบอกว่าอ่านไม่ค่อยรู้เรื่อง คนญี่ปุ่นจะนำเรื่องความตายมาเกี่ยวข้อง ซึ่งความคิดแบบนี้ลึกซึ้งมาก เพราะคนญี่ปุ่นมอง

ความตายเป็นเรื่องธรรมดา ผมคิดว่า มูราคามิเอาปรัชญามาล้อเลียน แต่ไม่เขียนปรัชญาตรงๆ ยกตัวอย่าง แม่น้ำที่มองเห็น ไม่ใช่แม่น้ำสายเก่า

4. ถอดเทปการเสวนาบางส่วนจากงาน "รวมพลคนอ่านและไม่อ่านงานมูราคามิ"

โดย สำนักพิมพ์กำมะหยี่ 18 สิงหาคม 2008 ร้าน parking toys ถ.เกษตร-นวมินทร์

ดูคลิปวิดีโอฉบับเต็มที่เว็บไซต์ : http://gammemagie.blogspot.com/2008/08/blog-post_27.html

พิธีกร : คมสัน นันทจิต และ เอก-วิชัย จงประสิทธิ์พร

จุดเริ่มต้นของการพิมพ์งาน "มูราคามิ"

อธิชา : เล่มที่สอง พนดลก็ติดต่อเข้ามาว่า สนใจจะทำ After dark มั้ย เพราะว่าทางมติชนเค้าไม่เซ็นสัญญา ซึ่งทางสำนักพิมพ์เราก็ไม่คิดว่าจะได้ทำงานใหญ่ขนาดนี้

พิธีกร : คือต้องบอกก่อนว่าคุณนพดล คือผู้แปลงานหลักๆของมูราคามิ แล้ว After dark ก็เป็นนิยายเล่มล่าสุดของเค้า ถึงมาได้กำเนิดงานแปล แล้วทำไมถึงได้สัญญาสองเล่มที่เคยแปลมาแล้ว

อธิชา : คือว่าสัญญาสองเล่มนี้หมดแล้ว ทางเราจะตั้งใจออกทีเดียวสามเล่ม เพื่อให้สนใจ มีแฟนๆ อีเมลสอบถามเข้ามาเยอะมากว่าเล่มนี้ขาดตลาด หาที่ไหนก็ไม่เจอ ร้านหนังสือเก่าก็ไม่เจอ เมื่อไหร่จะพิมพ์ คุณนพดลก็ตอบไม่ได้เพราะต้องขึ้นอยู่กับทางมติชน คือเล่มแรกที่คุณนพดลเสนอมานะคะ ที่ให้ความไว้วางใจกับเราที่จะทำเล่มแรกเราก็ปลาบปลื้มมากแล้ว ถ้าท่านไว้ใจเราก็จะทำ ส่วนสองเล่มหลังที่เสนอมาให้ทำทีแรกเราก็ลังเล เพราะว่าในเมืองไทยไม่เคยมีสำนักพิมพ์ไหนที่ไปเอางานจากสำนักพิมพ์อื่นที่เค้าเคยแปลพิมพ์แล้วมาพิมพ์ซ้ำ แม้ว่าสัญญาจะขาดช่วงไป อาจจะเป็นด้วยมารยาทรึเปล่าดิฉันก็ไม่รู้

Norwegian wood เล่มเด่นที่สุดของมูราคามิที่ทำให้เค้าได้มีชื่อเสียงโด่งดังไปทั่วโลก แล้วพอดีขายหมดด้วยมั้งคะ มีคนตามกันเยอะมาก เป็นเล่มที่อ่านง่ายที่สุด ตอนนี้ออกมาถ้าเป็นนักอ่านที่เมื่อห้าปีที่แล้วพลาดไปเนี่ยก็ยังได้เริ่มต้นกับงานที่อ่านง่าย แล้วก็นำไปสู่การอ่านเล่มอื่นๆที่มีความซับซ้อนต่อไป เพราะถ้าเล่มนี้ขาดตลาดหายไปเลยงานของมูราคามิเล่มอื่นๆที่มีความซับซ้อน เป็นจุดเริ่มต้นที่ดีที่คนอ่านจะได้รู้จักเล่มนี้ก่อนกระโดดไปอ่านเล่มอื่นที่มันซับซ้อนกว่า

"มูราคามิ มีอะไร! ให้พูดถึง" โดย อนุสรณ์ ติปยานนท์, พอล เฮง และ ดวงฤทัย เอสะนาชาตัง

พิธีกร : แปลว่าจะมีการเสวนาเกิดขึ้น ท่านแรกเลยนะครับ เป็นนักเขียนเรื่องสั้นที่มีหนังสือเข้ารอบซีไรต์ปีนี้นะครับ กับเรื่องสั้นเคหวัตถุ คุณอนุสรณ์ ติปยานท์ ครับ อาจารย์ต้น ท่านที่สองนะครับเป็นนักวิจารณ์เพลงนะครับ เป็นหัวหน้าบรรณาธิการนิตยสาร Way ด้วย คุณพอล เฮง หรือคุณตู่นะครับ ท่านที่สามนะครับคือคุณแป๊ด เป็นหนึ่งในแฟนนานุแฟนของมูราคามิ

เขียนบลอกเกี่ยวกับหนังสือของ มูราคามิหลายๆเล่มบรรยายได้น่าอ่านมากๆเลย ฟี่แป๊ด ดวงฤทัย เอสะนาชาตัง นะครับ

ทำไมมูราคามิถึงมีชื่อเสียงมากนักทั้งในญี่ปุ่นและในประเทศไทย

อนุสรณ์ : คมสันถามคำถามแบบเชิงวิเคราะห์มากเลย ผมว่ามูราคามิดังที่สุดตอนนี้น่าจะเป็นรัสเซีย คือดังพอๆกับงานหนังของ เป็นเอก คือมูราคามิมันวิเคราะห์แบบเป็นเล่มๆได้เลย ผมคิดว่าแต่ละคนแต่ละชาติก็ชอบงานมูราคามิเล่มที่ต่างกันไป ผมพบว่าในฝรั่งส่วนใหญ่จะชอบ Hard-boiled wonderlandฯ (แดนฝันปลายขอบฟ้า) คือมันจะมีความเป็น sci-fi ใช่มั้ยครับ แดนสนธยาอะไร แต่ถ้าถามคนญี่ปุ่นก็จะมี Norwegian wood (ด้วยรัก ความตาย และหัวใจสลาย) คือมันมีความบอบบางของคนญี่ปุ่น ถามโดยรอบๆเนี่ย ผมว่า South of the borderฯ (การปรากฏตัวของหญิงสาวในคืนฝนตก) หรือ Sputnik sweetheart ซึ่งเป็นง่ายชิ้นที่เข้าถึงได้ง่ายที่สุดของมูราคามิ ก็จะเป็นคนที่คนให้ความนิยมชมชอบ เพราะงั้นป๊อบปูล่าร์ของมูราคามิมันเป็นตัวสร้างโดยทั้งหมดของหนังสือเค้าแต่ละเรื่อง คือเวลาเราอ่านงานมูราคามิเราจะรู้สึกว่ามันมีบางอย่าง ที่ผมชอบคุยเล่นๆว่า สมมติเราบอกว่าในยุคสมัยที่เรามีความอ่อนแอเปราะบาง ถ้าตอนต้นวรรณกรรมต้นๆยี่สิบ เรายกย่อง จอยซ์ คาฟคา ครุ้ย เป็นต้นๆ ของการนำโมเดิร์นเนเจอร์ พวกที่นำโลกเข้าสู่เปราะบางก็มีสามคนคือ หว่อง กาไว คนนึง เดวิด บรุยซ์ จากอเมริกา แล้วก็มูราคามิ คุณจะเห็นว่ามันมีคำพูดที่เชื่อมโยงกันมากมายเลย อย่างเช่น หว่อง กาไว สามเซนติเมตรที่ผมเฉียดใกล้ผู้หญิงคนนี้ หรือของมูราคามิที่ว่าผมรู้สึกประทับใจกลิ่นหอมของเธอมากเลย มันเป็นนัยยะของสังคมที่บอกว่าบางทีเราอาจจะไม่สนใจเรื่องราวอะไรมากมายเท่ากับสิ่งที่มันกระทบจิตใจเรา แล้วใช้สิ่งที่มันกระทบจิตใจเราเนี่ยทำชีวิตให้เราเดินหน้าต่อไปได้ ผมจำเรื่องตัวละครชายที่เป็นเจ้าของบาร์แจ๊ซใน South of the borderฯ ได้คือชีวิตเค้าเนี่ยจะเป็นเดินเป็นปกติเป็นเวลานาน จนกระทั่งเจอผู้หญิงขาเสียคนนึงที่นำเค้ากลับไปในวัยเด็ก จนกระทั่งพยายามจะค้นหาผู้หญิงคนนั้นแล้วนับจากที่เขาเจอผู้หญิงคนนั้นอีกครั้งนึง นี่เป็นปัญหา

พิธีกร : แต่ว่ามูราคามิเค้ามีงานหลายๆเล่ม แล้วงานแต่ละเล่มก็โดนจุดสนใจของแต่ละคนได้

อนุสรณ์ : ผมว่าสังคมทุกยุคมันต้องการนักเขียน ผู้กำกับ หรือสำนักพิมพ์มาอธิบายความเป็นไปของสังคม แล้วผมอาจจะรู้สึกว่ามูราคามินักเขียน อธิบายสิ่งที่เป็นไปของสังคมร่วมสมัยได้ดีที่สุด ดีใกล้เคียงกับสิ่งที่มันเคลื่อนที่จริงๆ ก็เลยมีคนรู้สึกว่า เฮ้ย มันมีคนที่เป็นกระบอกเสียงของตัวเขา ที่ฝรั่งชอบบอกว่ามูราคามิเป็นกระบอกเสียงของยุคสมัย

พิธีกร : คือมันเป็นภาพอันนึงที่เป็นภาพรวมกันของโลกในช่วงที่ผ่านมา คือผมเคยไปดูหนังที่เทศกาลหนังแล้วก็แทบไม่รู้จักมูราคามิ หนังทุกเรื่องมันจะออกมาช้าๆ พวกเงียบเหงา เหม่อมอง

อนุสรณ์ : คือคมสันวิเคราะห์ง่ายๆเลยว่าในช่วงห้าหกปีหลังมันแทบจะไม่มีคำอธิบายสำเร็จรูปของการเกิดของปรากฏการณ์สังคม ยกตัวอย่างเหตุการณ์ 9/11 ตึกเวิลด์เทรดที่มันอยู่กลางนิวยอร์ก มันเป็นสถานที่ที่เซฟที่สุดแล้วในโลกนี้ที่จะเกิดวินาศกรรม แล้วมันก็เกิดได้ หรืออย่างจะบอกว่าทุกวันนี้ไม่น่าเกิดสงครามแล้ว แต่จู่ๆจอร์เจียก็รบกับรัสเซีย เพราะงั้นจะเห็นว่ามันไม่มี

ชุดคำอธิบายสำเร็จรูป พอมันไม่มีทุกอย่างก็เกิดความรู้สึกว่ามันไม่มีอะไรแน่นอนที่เราจะยึดถือเป็นมาตรฐานได้ในโลกนี้ มนุษย์เราก็เหลือแต่อะไรที่อธิบายได้ ณ ช่วงเวลานั้นๆ อาทิ ความรู้สึกเหงา ความรู้สึกหดหู่ ความรู้สึกอยาก โดยเฉพาะใน After dark (ราตรีมหัศจรรย์) เราจะเห็นว่าตัวละครแต่ละตัวมันไม่มีที่ไป อย่างมาริที่มานั่งอ่านหนังสือในร้านเพื่อรอให้พระอาทิตย์มาถึง หรือทากาฮาชิ ชีวิตก็คือการซ้อมดนตรีไปวันๆในช่วงเวลาพระอาทิตย์ตกดิน จริงๆมันไม่มีคำอธิบายอะไรเลยนอกจากการปล่อยชีวิตให้ไหลไป แล้วรอบางสิ่งซึ่งมากระทบ ทำให้เราเดินหน้าต่อได้

พิธีกร : คือตอนนี้เราให้คนอ่านมูราคามิแล้วรู้สึกประทับใจ คุณตู่ล่ะครับประทับใจอะไรในนักเขียนที่มีชื่อว่า ฮารูกิ มูราคามิ

พอล : ผมเห็นด้วยกับอาจารย์ต้นทุกอย่าง ผมว่ามูราคามิคือเสียงก้องภายในของคนอ่านครับ ผมว่ามนุษย์ทุกคนมีพื้นที่ความเพี้ยนของตนอยู่มาก พิลึกพิลั่นด้วยซ้ำครับ บางทีนักเขียนหลายคนพยายามบอกชุดความคิดของตัวเอง บอกลักษณะงานทางศิลปะที่สำคัญ บอกสกุลความคิด แต่มูราคามิไม่ใช่ มูราคามิเขียนแบบให้คืบเคลื่อนไปเรื่อยๆ แล้วมันตอบเสียงก้องของคนอ่านได้ด้วย เสียงก้องในความเพี้ยน ความพิลึกกึกกือ คือผมว่าทุกคนมีพื้นที่ส่วนตัวเวลาอยู่คนเดียว ไม่มีใครมองหรือกูไม่ต้องรักษาภาพของตัวเอง ผมว่าทุกคนเป็นดั่งตัวละครของมูราคามิ ไม่ว่าภาวะกึ่งฝันกึ่งจริง ภาวะเพี้ยนต่างๆ ผมว่ามูราคามิเขียนตรงนี้ทุกอย่างได้โดนใจ สิ่งที่ผมชอบ ผมชอบเรื่องแรกของมูราคามิ ผมเห็นถึงความสด สดับลมขับขาน ผมรู้สึกว่ามันบอกถึงความสด บอกถึงภาวะการแสวงหาอะไรบางสิ่งบางอย่าง บอกถึงภาวะของโลกทุนของตะวันออกซึ่งรับความเป็นทุนนิยมเข้ามาอย่างญี่ปุ่น และทุกๆประเทศในเอเชียที่อยู่ในยุคสงครามเย็นที่แบ่งข้างเป็นเสรีนิยม วัยรุ่นในยุคนั้นจะเจอปรากฏการณ์อย่างนี้มากมาย แต่สกุลงานเขียนบ้านเรามันจะเป็นศิลปะเพื่อชีวิต หรือถ้าซ้ายหน่อย แดงเถือก ก็ศิลปะชีวิตเพื่อประชาชน พูดถึงปัญหาคนทุกข์ยาก แต่ผมว่ามูราคามิเค้าข้ามไกลไปถึงตัวตนของคนที่กำลังโดนแรงบีบของทุกตะวันออกตามรอยอเมริกา

พิธีกร : เป็นสภาพสังคมของทุกวันนี้

พอล : ใช่ครับ เกิดภาวะตกตะกอนอะไรบางสิ่งบางอย่างของคนที่เติบโตมา

พิธีกร : คือมูราคามิเนี่ยมีชื่อเสียง แต่ทำไมมีอยู่ช่วงนึงที่เขาอยู่ญี่ปุ่นไม่ได้ครับอาจารย์ต้น เขาดังขนาดนี้ เขาเป็นขวัญใจ เขานั่งในใจคนขนาดนี้ แต่ทำไมมีพักนึงเค้าไปอยู่ในกรีซ ในอเมริกา

อนุสรณ์ คือตอบมากๆ ผมเริ่มกลายเป็นโฆษกส่วนตัว ผมก็ไม่รู้ว่าเค้าไปทำไม 100% นะครับ ซึ่งจริงๆ เจย์ รูบิน คนที่แปล After dark เนี่ยเขียนอธิบายมูราคามิ ผมเข้าใจว่าเหตุนึงที่มูราคามิไปต้องไปอยู่กรีซก่อน เข้าใจว่าเป็นเพราะนอร์เวย์เจี้ยนวู้ดนี่แหละที่ทำให้เค้าอยู่ไม่ได้ ด้วยรักๆ คือผมอ่านเนี่ยมันไม่ได้เป็นเล่มแบบนี้นะ มันจะเป็นเล่มแดงเขียวอยู่ในบ๊อกสีทอง ซีกนึงเป็นโลกของผู้ชาย ซีกนึงเป็นโลกของผู้หญิง ตอนที่เค้าขายนอร์เวย์เจี้ยนวู้ดเนี่ยมันขายได้ล้านเล่มก่อน แล้วก็เป็นสองล้าน แล้วสี่ล้านเล่มในที่สุด แล้วผมก็เห็นผลสองอย่างอย่างที่ เจย์ รูบิน พูด คืองานสามเล่มแรก ไม่ว่าจะเป็น Hear the wind sing (สดับลมขับขาน) หรือ Pinball

จนมาถึง A wild sheep chase (แกะรอยแกะดาว) เค้าเป็นงานอ่านใต้ดินนะ มีคนอ่านน้อยๆ เหมือนงานผมเนี่ย คนไม่ได้อ่านเยอะนะในประเทศ

พิธีกร : แสดงว่าอาจารย์กำลังจะต้องพิมพ์เป็นล้านเหมือนกันนะเนี่ย

อนุสรณ์ : สมพรปาก แต่ว่านอร์เวเจี้ยนวู้ดเนี่ยมันทำให้เค้าขึ้นมา พูดง่ายๆจากพวกที่เป็นอินดี้ไปเป็นเมนสตรีม พอเป็นเมนสตรีมปุ๊บ คนก็รู้สึกเหมือนถูกแย่ง แบบ เฮ้ย มึงมาจากไหนเนี่ย เราสนับสนุนมาตั้งแต่แรกมาตั้งนาน คุณมาบอกว่ามูราคามิเป็นของพวกคุณ ที่ร้านในญี่ปุ่นเค้ามีทำต้นไม้ขึ้นมาเลยนะ สีแดงสีเขียวช่วงคริสมาต์ แล้วแทนที่จะแขวนอย่างอื่น เค้าแขวนหนังสือของมูราคามิ คือเค้ากลายเป็นเมนสตรีมที่ใหญ่มาก แล้วคนส่วนใหญ่ที่เป็นแฟนกลุ่มแรก เค้ารู้สึกเหมือนเค้าถูกแย่งไป แล้วมูราคามิเองก็รับความสำเร็จซึ่งมันถาโถมไม่ได้ เค้าก็เลยหนีไปอยู่กรีซ ไปอยู่อเมริกา ในอเมริกามีครั้งนึงเค้าไปในบาร์แจ๊ซกับเพื่อน แล้วผู้หญิงญี่ปุ่นคนนึงเจอเค้า จ้องหน้าเค้า แล้วก็เดินเข้ามาหามาถามเค้าว่าคือมูราคามิมั้ย แล้วก็เป็นลมเลย คือมัน effect มาก คือผู้หญิงคนนั้นเหมือนจะไม่มีแรงคุยต่อ แล้วตัวเค้าบอกว่าเค้าไม่คิดว่าตัวเองเป็นไอดอล ทนรับความสำเร็จนี้ไม่ได้ ก็ลี้ออกไป แต่การลี้ออกไปมันก็มีข้อดี คือ เค้าได้ไปเป็นอาจารย์ที่พรินซ์ตัน ได้ใช้เวลาเงียบๆ เขียนเรื่อง Wind-up birdฯ (บันทึกนกไขลาน) ซึ่งเป็นเรื่องสงครามโลก ผมว่ามันก็เป็นช่วงที่นักเขียนต้องจัดการกับความสำเร็จอะไรก็แล้วแต่เพื่อไม่ให้หลงไปเลยการเกิดขึ้นแบบไม่ทันตั้งตัว ซึ่งผมก็ชื่นชม แล้วอีกอย่างก็คือหลังจากเริ่มประสบความสำเร็จกับ A wild sheep chase ใช่มั้ยครับ ซึ่งก็ผมก็ชื่นชมว่าสำนักพิมพ์ฉลาดที่เลือกพิมพ์สองเล่มนี้ เพราะมันเป็น turning point ของเค้า ที่มูราคามิเริ่มขายบาร์ของเขา เปลี่ยนมาเขียนหนังสืออย่างจริงจัง เลิกสูบบุหรี่ หันมาวิ่งมาราธอน เพราะงั้น A wild sheep chase เป็นจุดเปลี่ยนในการเขียนหนังสือ ขณะที่ Norwegian wood เป็นการขยับจากอินดี้มาเมนสตรีม เพราะงั้นรวมกับ After dark พอคุณอ่านสามเล่มนี้ คุณจะเห็นจุดเด่นที่ชัดเจน

พิธีกร : ถึง Norwegian wood ละ เป็นเล่มที่ โห ขายถล่มทลายมากเลยในญี่ปุ่น คุณตู่อ่าน ด้วยรักฯ รู้สึกยังไงกับหนังสือเล่มนี้ครับ

พอล : รู้สึกเหมือนความดำมืดมันแผ่คลุมครับ ผมไม่ชอบตอนจบ
มันอ่านไปเรื่อยๆแล้ววิ่งไปสู่ความหดหู่ ยิ่งตอนจบ ซึ่งในความรู้สึกของผมไม่อยากให้มันจบอย่างนั้นน่ะครับ ผมค้านแย้งในใจ

พิธีกร : ชอบตรงไหนของ Norwegian wood

พอล : คือผมอ่านด้วยความรื่นรมย์แต่ความมืดมันแผ่ปกคลุม คือผมจะบอกยังไงดี

พิธีกร : ความมืดนี่ หมายถึงสังคมไทยหรือหนังสือ เดี๋ยวจะต้องมีเรื่องหนีประเทศ เปลี่ยนประเทศไปอยู่ประเทศอื่นเหมือนมูราคามิอีกเหมือนกัน

พอล : มันอธิบายยากครับ มันค่อยๆซึมเข้าไป ผมอ่านงานมูราคามิแล้วรู้สึกว่ามันกลืนกลายตั้งแต่เล่มแรกไปจนถึงเล่มสุดท้ายที่อ่านรวมเรื่องสั้นเรื่องเชื่องช้า ผมรู้สึกว่าคนคนเดียวพาตระเวนไปในหลายที่หลายทาง หลายต่อหลาย…

พิธีกร : นี่พูดถึงภาพรวมเลย

พอล : ครับ หลายต่อหลายอารมณ์น่ะครับ

พิธีกร : มีโลกแปลกๆหลายโลกที่พาเราเข้าไปทำความรู้จัก

พอล : ใช่ครับ แต่ผมไม่ชอบเป็นพิเศษสำหรับ Norwegian wood เพราะผมไม่ชอบตอนจบ

คมสัน : แต่ชอบเป็นพิเศษสำหรับสดับลมขับขาน

พอล : ครับ

คมสัน : แล้วสำหรับ A wild sheep chase ล่ะครับ แกะรอยแกะดาว

พอล : โอ้ ผมชอบมาก ผมชอบมนุษย์แกะ

พิธีกร : ทำไมครับ

พอล : ผมว่ามันมีคนเพี้ยนอย่างนี้อยู่ในโลกนี้แน่นอนอ่ะครับ

พิธีกร : คือตู่กำลังจะบอกว่าอยู่ในบ้าน ตู่ก็หยิบชุดแกะอย่างนี้ออกมาใส่ แล้วก็พูดจาไม่มีเว้นวรรค

พอล : ผมชอบมาก ชอบมนุษย์แกะคนนี้มาก มันเป็นความศิวิไลซ์ในด้านความเพี้ยนที่แบบมันมากเลยครับ

พิธีกร : แต่คนที่หลงรักมูราคามิก็จะหลงรักในความแปลกประหลาดบางอย่าง แบบมูราคามิก็จะปรากฏตัวขึ้นมาซะอย่างนั้น ไม่มีปี่ไม่มีขลุ่ย จากเรื่องที่อยู่ดีๆ ก็มีตัวละครแปลกประหลาดอย่างเช่น โรงแรมโลมา ศาตราจารย์แกะ มนุษย์แกะ อะไรอย่างนี้ใช่มั้ย

พอล : ใช่ เมื่อตะกี้ยังคุยกับอาจารย์ต้นว่ามูราคามิเป็นนักเขียนที่เก่งมาก ที่แบบดูเหมือนว่าเขียนจากสิ่งที่ไปถึงทางตัน แต่สามารถพลิกพลิ้วแบบซีดานได้ หาทางออกที่สวยงามให้กับเหตุการณ์ให้กับตัวละคร บางทีเราแบบมันจะไปไหนต่อ มันจะไปไหนได้ ไปเจอกำแพงแล้วแต่พอกำแพงนี้ไปลูบๆมันโป่งๆมาให้เปิดได้

พิธีกร : ฟังพี่ตู่เล่าแล้วนึกถึงเมื่อหลายปีที่แล้วที่เคยนั่งคุยกันเรื่องมูราคามิ คุณปราย พันแสง แล้วคุณโตมร เหมือนกับตัวละครของมูราคามิเนี่ย มักจะติดกับดักของทุนนิยมด้วยสภาพเศรษฐกิจของปัจจุบัน คนโหยหาอะไรบางอย่าง ผมเคยได้ยินมาว่าวรรณกรรมของมูราคามิเนี่ยโดนใจคนญี่ปุ่นเพราะว่ามันเหมือนเป็นอิสระเสรีบางอย่างซึ่งสภาพสังคมญี่ปุ่นทำให้เหมือนจะไม่เป็นเช่นนั้น แล้วนี่เป็นเหตุหนึ่งที่ทำให้มูราคามิเค้าขัดแย้งกับนักเขียนรุ่นใหญ่ๆด้วย อาจารย์ลองขยายเรื่องนี้ให้ฟังได้มั้ยครับ

อนุสรณ์ : ผมจำได้แค่ว่ามูราคามิขัดแย้งกับ เคนซาบุโร่ โอเอะ ค่อนข้างมาก แต่แล้วสุดท้าย เคนซาบุโร่ โอเอะ เขาให้รางวัลมูราคามิแล้วจับมือกัน ชื่นชมกันมากด้วยซ้ำ ทีจริงอันนี้เป็นเรื่องขัดแย้งมันก็เป็นทุกที่ พื้นที่วรรณกรรมไหนก็แล้วแต่ ชุดคำอธิบายใหม่ๆมันก็ต้องถูกตรวจสอบ ถูกตั้งคำถาม ผมว่าอันนี้กลับไปตอบคำถามที่คมสันถามว่า ทำไมคนญี่ปุ่นถึงรู้สึกว่างานมูราคามิมันตอบความรู้สึกที่ไม่มีใครพูด ผมก็นึกถึงตัวละครแบบนึงที่มูราคามิชอบใช้คือ ผู้ชายที่ล้มเหลว ในเรื่อง Wind-up bird เงี้ย ผู้ชายที่ตกงานแล้วก็นั่งทำสปาเกตตี้กิน คือในสังคมญี่ปุ่น งานมูราคามิมันตอบที่ว่างของคนชายขอบมากๆเลยนะ เช่น ผู้ชายที่อาจจะไม่อยากไปเป็นหัวหน้าครอบครัว แต่วรรณกรรม มันมีแต่แบบที่วรรณกรรมมันโชว์มากเลย ที่แบบมัน

ปล่อยให้ผู้หญิงอยู่กับบ้าน แต่ตัวละครมูราคามิมันล้มเหลวมากเลยที่แบบผู้ชายไปนั่งนับคนหัวล้านที่สถานีรถไฟว่ามีจำนวนเท่าไหร่ กับมีเด็กผู้หญิงตัวเล็กๆคนนึงในภาคสองของเรื่องนี้ ตัวละครก็ไปกับเด็กหญิงเล็กๆคนนี้ คือเหมือนกับว่ามันไม่มีที่ทางเป็นหลักให้ยึดได้เลยแบบที่ฮีโร่แบบญี่ปุ่นจะนึกถึงตัวละครแบบผู้ชาย มันล้มเหลว เปลืองเปล่า ล่องลอย แล้วแต่คุณจะให้สามานยานามกับผู้ชายเหล่านี้ซึ่งผมรู้สึกมันเปิดที่ว่างให้กับคนไทยว่า คือคุณไม่ต้องเป็นฮีโร่ก็ได้นะ

พิธีกร : คือมันโดนเลยที่ทำให้มูราคามิมีชื่อเสียงขึ้นมาในฉับพลัน

อนุสรณ์ : อื้ม ใช่ครับ ผมว่ามันเป็นคำอธิบายที่ใกล้เคียง

พิธีกร : ตู่เห็นด้วยมั้ยครับ

พอล : เห็นด้วยทั้งหมดครับ

พิธีกร : จริงๆ Norwegian wood ต้องให้พี่แป๊ดพูด ถึงหนังสือสองเล่มนี้นะ Norwegian wood กับแกะรอยแกะดาว

ดวงฤทัย : อ่านไปได้สักครั้งนึง คือหนังสือของมูราคามิจะมีช่วงนึงที่แบบอ่านต่อไม่ไหวแล้วอ่ะ ต้องพักพี่ก็พักไปนานมากจนคุณนพดลมาแปลพี่ก็อ่านจนจบ แล้วก็ เฮ้ย ทำไมพี่ไม่เคยเจอหนังสือแบบนี้มาก่อน แบบที่พี่ตู่พูด พออ่านแล้วเราจะหายไปเลย จมไปในหนังสือ เหมือนเราถูกดูดเข้าไปหมดเลย แล้วก็จะหมดแรงไปสามสี่วัน อันนี้คือความรู้สึกตอนที่ได้อ่านแกะรอยแกะดาว แต่พี่ไม่เคยเจอหนังสือที่ทำให้พี่รู้สึกแบบนี้มานานมากแล้วนะ ก่อนหน้านี้ก็จะหมั่นไส้คนที่อ่านว่าพวกเธอแหละ อินเว่อร์ แต่พออ่านเองแล้ว อ๋อ เข้าใจแล้ว

พิธีกร : อะไรที่ทำให้พี่ถูกดึงเข้าไป หายไป เวลาได้ถูกหยุดนิ่งแบบชั่วขณะล่ะครับ

ดวงฤทัย : คือจริงๆแล้วพี่ก็ไม่เข้าใจนะว่าทำไมคนอายุก่อนหน้าเรา แล้วก็เด็กหลังยุคเราก็ชอบอ่านได้ คนรุ่นเราก็ชอบอ่าน เหมือนมันเป็นอะไรที่บางอย่างร่วมสมัยที่พูดไม่ได้แต่เรารู้สึกได้ ว่ามีอะไรที่ขาดหายไป มันพูดยากมากเลยนะมูราคามิ เวลาจะบอกว่าทำไมเราชอบอย่างเงี้ยทำให้เราลืมไปได้หมดเลยเวลาเราอ่านหนังสือเล่มนี้

พอล : เหมือนไอ้ตัวละครตัวนึงของมูราคามิไปนั่งดูลึงค์ปลาวาฬน่ะครับ A wild sheep chase ที่ถูกสต๊าฟไว้ในพิพิธภัณฑ์

พิธีกร : เหมือนที่พี่แป๊ดบอกมันคือ มันหายเข้าไปในอยู่ในโลกใบนี้ แล้วมันมีอยู่จุดนึงเนี่ย ผมเปิดเผยไม่ได้จริงๆนะ เพราะมันเป็นจุดที่ยิ่งใหญ่มากของหนังสือ จุดพลิกผันอยู่ ผมนอนอ่านอยู่ที่บ้านผมถึงกับลุกขึ้นมาแล้วพูดกับตัวเองว่า เชี่ย อะไรวะ แล้วตอนนั้นคุณแม่อยู่ด้วย แม่ก็เดินออกมาดู

5. **สัมภาษณ์คุณหยดฝน โรจน์คำลือ แฟนหนังสือมูราคามิ**

เมื่อวันที่ 19 เมษายน 2555

1. ทำไมคุณจึงเริ่มอ่านงานของมูราคามิ และเริ่มอ่านจากฉบับภาษาอะไร

เพื่อนสนิทและอาจารย์ที่ปรึกษาชมรมในมหาลัยแนะนำค่ะ (สองคนนี้ไม่รู้จักกันแต่ดันแนะนำนักเขียนคนเดียวกันแล้วก็ต่างเป็นหนอนหนังสือเลยคิดว่าต้องทำความรู้จักซะแล้ว!)

2. คุณชอบอ่านนวนิยายเรื่องใดของมูราคามิมากที่สุด เพราะอะไร

(ตอบยาก) Kafka on the shore เพราะอยากเป็นเด็กอายุยี่สิบสี่ที่แข็งแกร่งที่สุดในโลกมั้งคะ แล้วก็ชอบบุคลิกและการใช้ชีวิต+วิธีคิดของคุณตานาคาตะด้วย

3. คุณคิดว่าตัวละครของมูราคามิ สามารถจำกัดความว่าเป็นผู้ประสบ "วิกฤตอัตลักษณ์" ได้หรือไม่อย่างไร (กรณีที่เห็นด้วย คำว่า "วิกฤตอัตลักษณ์" ในทัศนะของคุณนิยามไว้อย่างไร)

ขอโทษจริงๆค่ะ ไม่รู้จัก วิกฤตอัตลักษณ์

4. หากเปรียบเทียบตัวเองเป็นตัวละครหนึ่งในนวนิยายของมูราคามิ คุณคิดว่าตัวเองใกล้เคียงกับใครมากที่สุด เพราะอะไร

วาตานาเบะคุงค่ะ ไม่รู้เหมือนกัน แค่คิดว่าถ้าเป็นตัวเองก็คงทำเหมือนกับที่วาตานาเบะคุงทำ ชอบเยียวยาตัวเองด้วยการเดินทาง(หรือหนี?) แล้วก็ชอบตอนที่ว่านึกถึงสตอมทรูเปอแต่ก็มีความสุขกับการอยู่คนเดียวมากกว่า, ชอบเขียนจดหมายและบางทีก็กำหนดวันเวลาเขียนจดหมายที่แน่นอนด้วยค่ะ

อาจเป็นคำตอบที่เอาไปใช้ประโยชน์ได้ไม่มาก แต่ก็สู้ๆนะคะ เป็นกำลังใจให้ อยากอ่านวิทยานิพนธ์เรื่องนี้ฉบับสมบูรณ์เร็วๆค่ะ

ผู้วิจัย : ถามต่ออีกนิดนะคะ เวลาที่อ่านเรื่องของมูราคามิมีความรู้สึกยังไงหรือคะ มีตอนไหนเป็นพิเศษหรือเปล่าคะที่อ่านแล้วรู้สึกว่ากระทบใจอย่างแรง อาจจะทำให้รู้สึกหดหู่หรือสะเทือนใจมาก หรือว่าอาจจะเป็นอีกด้านนึง คืออ่านแล้วอมยิ้ม รู้สึกอบอุ่นใจเลย <--เท่าที่ดูจากที่ตอบสี่ข้อแรกมา เหมือนจะชอบแบบหลังด้วยรึเปล่าคะ

หยดฝน: รู้สึกว่ามูราคามิเขียนอะไรแทนความรู้สึกเรา เหมือนกับว่า เฮ้ยเราก็คิดแบบนี้แหละทำไมรู้ล่ะ แล้วก็มีหลายๆบุคลิกของตัวละครที่ค่อยๆซึมเข้ามาในตัว อย่างเช่น กลายเป็นว่า เวลามีเรื่องไม่สบายใจจะชอบรีดผ้าเหมือนมิสเตอร์นกไขลาน เรื่องคนรักจะทำตัวเหมือนนาโอโกะ ดำรงชีวิตอยู่เหมือนคุณตานาคาตะ-อิ่มเอมสุขสมไปกับทุกอย่างที่ผ่านเข้ามาในชีวิต แล้วก็ชอบเรื่องข้อเลิศของทีวี ที่ว่า เปิด-ปิดเมื่อไหร่ก็ได้ หรือไม่ต้องเปิดแต่แรกก็ยังได้ บางทีก็อยากเป็นบรรณารักษ์หรือสนใจเรื่องแกะขึ้นมา ล่าสุดก็ชอบทั้งอาโอมาเมะและเท็งโกะคุงมากเลยค่ะ เหมือนจะตอบไม่ตรงคำถาม ขอคิดนานๆอีกรอบละกัน แฮ่

ผู้วิจัย : ไม่เป็นไรค่ะ คิดว่าพอเข้าใจที่ตอบมานะคะ ตามสมมติฐานของเรานะคะ เป็นไปได้หรือเปล่าว่าบางทีคนเรามีประสบการณ์บางอย่าง เกิดความรู้สึกบางอย่าง แต่ไม่สามารถอธิบายความรู้สึกของตัวเองออกมาได้ว่าเป็นอย่างไร แต่พออ่านเรื่องของมูราคามิ บางทีก็จะเจอว่า

สิ่งที่อยู่ในนั้น อาจเป็นความคิด หรือการกระทำของตัวละคร ดันมาอธิบายความรู้สึกคลุมเครือของเราได้ซะอย่างนั้น เลยทำให้อินกับเรื่องกับตัวละครได้มาก

หยดฝน : ถูกค่ะ (ถ้าเป็นตัวละครของมูราคามิจะตอบว่า เรื่องนี้ จริงแท้) 55

ผู้วิจัย : ขอบคุณที่สละเวลามาตอบให้นะคะ

6. สัมภาษณ์ Uru Urupong (นามแฝงเฟสบุค) แฟนหนังสือมูราคามิ

เมื่อวันที่ 20 เมษายน 2555

1. ทำไมคุณจึงเริ่มอ่านงานของมูราคามิ และเริ่มอ่านจากฉบับภาษาอะไร
   อยากลองอ่าน และอ่านแบบที่แปลเป็นภาษาไทยเท่านั้นครับ
2. คุณชอบอ่านนวนิยายเรื่องใดของมูราคามิมากที่สุด เพราะอะไร
   ชอบเรื่อง "คาฟกา วิฟาร์ นาคาตะ" ครับ เพราะเนื้อหาสนุกหลุดโลกดี
3. คุณคิดว่าตัวละครของมูราคามิ สามารถจำกัดความว่าเป็นผู้ประสบ "วิกฤตอัตลักษณ์" ได้หรือไม่อย่างไร (กรณีที่เห็นด้วย คำว่า "วิกฤตอัตลักษณ์" ในทัศนะของคุณนิยามไว้อย่างไร)
   ...ไม่ค่อยเข้าใจนะครับ
4. หากเปรียบเทียบตัวเองเป็นตัวละครหนึ่งในนวนิยายของมูราคามิ คุณคิดว่าตัวเองใกล้เคียงกับใครมากที่สุด เพราะอะไร
   ไม่ค่อยใกล้เคียงกับใครเลยครับ (ตัวละครเขาป่วยๆ และไม่ค่อยมีญาติ หมายถึงโดยรวมๆ)
   ไม่ทราบว่าช่วยได้ไหมนะครับ

ผู้วิจัย : ขอโทษที่ถามงงๆกับข้อสามค่ะ คือหมายถึงตัวละครที่รู้สึกแปลกแยกกับสังคม หรืออาจจะแปลกแยกกับตัวเอง (ไม่ชอบสิ่งที่ตัวเองเป็นอยู่ แต่ก็ไม่รู้ว่าตัวเองอยากจะเปลี่ยนไปยังไง จะเปลี่ยนเป็นใครได้) พอจะนึกถึงตัวละครไหนในเรื่องใดที่มีลักษณะแบบดังกล่าวนี้บ้างมั้ยคะ

Uru : ก็จำกัดความได้ว่าเป็นแบบนั้นนะครับ เท่าที่นึกออก ก็น่าจะเรื่อง 'บันทึกนกไขลาน' เขาไปกับโลกทุนนิยมไม่ค่อยได้ จับทิศทางตัวเองไม่ถูก

ผู้วิจัย : แล้วรู้สึกอินกับตัวละครแบบนี้มั้ยคะ หรือว่าไม่สนใจเลย
ขออีกคำถามนะคะ สุดท้ายแล้ว ที่บอกว่าชอบเรื่อง คาฟกา วิฟาร นาคาตะ น่ะค่ะ ชอบตอนจบของเรื่องรึเปล่าคะ หรือถ้าเลือกได้ อยากให้จบแบบอื่นรึเปล่า

Uru : ครับ โดยส่วนตัวนะครับ ผมชอบเวลาเขาใช้ภาษาอุปมาถึงโน่นนี่นั่นน่ะครับ มันอ่านแล้วสนุกมาก แล้วก็ไม่ได้อินกับตัวละครมากครับ จริงอยู่ว่าน่าสนใจ แต่โดยความเป็นไทยแล้วก็ไม่ได้อินนักครับ ส่วนตอนจบ ยังไงก็ได้นะครับ ญี่ปุ่นก็ประมาณนี้แหละ สนุกมาตลอดเล่มแล้วบางทียังแอบลุ้นลึกๆ ว่าจะจบแบบกระชากใจได้แค่ไหนเลย ขอบคุณครับ ^^

ผู้วิจัย : ขอบคุณที่สละเวลามาตอบให้นะคะ

7. สัมภาษณ์คุณพัณณิดา มนยานนท์ แฟนหนังสือมูราคามิ

เมื่อวันที่ 21 เมษายน 2555 (kazahara@gmail.com)

1. ทำไมคุณจึงเริ่มอ่านงานของมูราคามิ และเริ่มอ่านจากฉบับภาษาอะไร

เจอในร้านหนังสือ อ่านเพราะคำโปรยหลังเล่มน่าอ่าน เล่มแรกที่อ่านคือพินบอล ภาษาไทย

2. คุณชอบอ่านนวนิยายเรื่องใดของมูราคามิมากที่สุด เพราะอะไร

เรื่อง The Wind-up Bird Chronicle เพราะชอบการดำเนินเรื่องของโทรุ และ ชอบนิสัยของเมย์ คาซาฮาระ

3. คุณคิดว่าตัวละครของมูราคามิ สามารถจำกัดความว่าเป็นผู้ประสบ "วิกฤตอัตลักษณ์" ได้หรือไม่อย่างไร (กรณีที่เห็นด้วย คำว่า "วิกฤตอัตลักษณ์" ในทัศนะของคุณนิยามไว้อย่างไร)

นิยามว่าเป็นความสับสนในตนเอง ตัวละครของมูราคามิมีความสับสนในตนเองสูง แต่ก็ไม่ได้เดือดเนื้อร้อนใจอะไร ปล่อยไปตามธรรมชาติ ก่อให้เกิดเป็นเรื่องราวต่างๆ

4. หากเปรียบเทียบตัวเองเป็นตัวละครหนึ่งในนวนิยายของมูราคามิ คุณคิดว่าตัวเองใกล้เคียงกับใครมากที่สุด เพราะอะไร

ไม่เหมือนใครเลย แต่ถ้าหากถามว่าชอบใคร ชอบโทรุ วาตานาเบะ เนื่องจากเป็นผู้ชาย ที่มีความเอื่อยเฉื่อยสบายๆ แต่ก็มีบางอย่างน่าค้นหา

8. พิรฌาน (พิเชษฐ์ ชาญธีระประวัติ) บลอกเกอร์ปริทัศน์หนังสือ

http://pirachan.exteen.com/category/Haruki-Murakami

นิยายของ 'ฮารูกิ มูราคามิ' ประดุจเพลงเมดเล่ย์ที่มีท่อนฮุกซ้ำกันเป็นช่วงๆ ตัวละครไม่สมประกอบ พิการ-โรคจิต โผล่เข้ามาในฉากแล้วก็ล่องหนไปไม่มีปี่มีขลุ่ย ตอนปรากฏตัวนั้นสุดแสนจะมีชีวิตชีวาโดดเด่นจนลืมความอาภัพอัปลักษณ์ ท่วงทำนองเพลงส่วนใหญ่เศร้าจับใจ บางท่อนเร่งเร้าพอจะขยับเท้าเต้นตามได้จู่ๆ ก็เปลี่ยนเป็นจังหวะสโลว์ชบเนิ่นนาน

ฮารูกิ มูราคามิ แทบไม่ได้วางพล็อตเรื่องล่วงหน้า ปล่อยตัวละครดำเนินไปตามชะตากรรม ระหว่างทางได้สอดแทรกสิ่งละอันพันละน้อยชวนให้พิศวงยากแก่การคาดเดา ตัวอักษรเดินบ้างวิ่งบ้างหรือไม่ก็นอนมาเข้าแถวถักทอเรื่องราวชวนโหยไห้รำพันตอนจบ

งานเขียนของ ฮารูกิ มูราคามิ สะท้อนถึงความเปล่าเปลี่ยวอ้างว้าง การพลัดพราก และ ความตายภายใต้สภาวะแวดล้อมของสังคมญี่ปุ่นช่วงก้าวเป็นมหาอำนาจทางเศรษฐกิจหลังแพ้สงครามไม่กี่สิบปี วิถีชีวิตอันคร่ำเคร่งกับการทำงานหนัก อดทน และ ประหยัด การแข่งขันช่วงชิงสูงเพื่อดำรงชีวิตที่ดีกว่า นำไปสู่สภาวะเคว้งคว้าง ขาดหลักยึดมั่นของผู้คน ชัยชนะของทุนนิยม และ ความพ่ายแพ้ของจริยธรรม คือความขัดแย้งฝังลึกจนเกิดวิกฤตสังคม อัตราการฆ่าตัวตายของคนสูงยิ่งขึ้นทุกปี โดยเฉพาะในหมู่วัยรุ่น

9. **hovelvideo** บลอกเกอร์ปริทัศน์หนังสือ

http://hovelvideos.exteen.com/20100624/entry

ผมชอบการเดินทางและความสัมพันธ์ของตัวละครในหนังสือเล่มนี้ (*บันทึกนกไขลาน*) มาก ตัวละครทั้งหมดมีการเชื่อมโยงโดยเส้นใยที่มองไม่เห็น จากอดีตมาสู่ปัจจุบัน เปรียบดั่งกับกงกรรมกงเกวียน ที่ตัวละครเคยกระทำร่วมกันมาในชาติปางก่อน ผู้ประพันธ์สามารถดึงคนอ่านเข้าไปมีส่วนร่วมกับตัวละครเปรียบดั่งว่าเป็นพยานในการคงอยู่ของพวกเขา ผ่านจดหมายของหนูน้อยวัยรุ่น เนื้อเรื่องดูกระจัดกระจาย เหมือนจะให้คนอ่านได้เอาเรื่องทั้งหมดมารวมกันแล้ว เอาไปยำในหัวเพื่อทำความเข้าใจเองอีกที ผมชอบเพราะมันแปลก มันน่าสนใจที่จะติดตาม และคิดต่อโดยสร้างเรื่องในหัวของตัวเราเองได้ และมีความหลากหลายอยู่ในตัวมัน

10. **ดาริกามณี** บลอกเกอร์ปริทัศน์หนังสือ

http://www.bloggang.com/mainblog.php?id=arcturus&month=29-01-2007&group=4&gblog=2

ไม่แน่ใจนัก ว่าชอบงานเขียนของนักเขียนคนนี้หรือไม่ หลังจากที่คืนวานที่ผ่านมา "ตะบัน" อ่าน "ครึ่งหลัง" ของ "Kafca on the shore" (*คาฟกา วิฬาร นาคาตะ*) ไปสามชั่วโมงรวด จากห้าทุ่มถึงตีสอง ด้วยความ "สงสัยใครรู้" มากกว่าที่จะเอารส เอาเรื่อง...

โดยส่วนตัว ไม่ชอบอ่านอะไรที่เยิ่นเย้อ ยืดยาด ยาวเหยียดพรรณนา และบรรยาย โดยที่จินตนาการภาพ และเรื่องตาม ไม่ออก ในเล่มนี้... หลายจังหวะของเรื่องเป็นแบบนั้น แต่หลายเล่มของนักเขียนคนนี้ อีกเหมือนกัน ที่อ่าน...อ่านโดยไม่รู้เป้าประสงค์ของตัวเอง ว่าอ่านไปทำไม เพราะตอบคำถามตัวเองไม่ได้ ว่า "ชอบ" หรือ "ไม่ชอบ" แต่ก็อ่าน เพราะอยากรู้ว่าทำไมใครๆ ถึงอ่าน, ทำไมนักเขียนคนนี้จึงเป็น pop idol ของคนอ่านบางกลุ่ม ใน generation นี้... มีอะไรเป็น พลัง ดึงใจคนอ่าน กระนั้นหรือ? พูดง่ายๆ คือ มีดีอะไร นั่นแหละ....

* ยังไม่มีข้อสรุปให้กับตัวเอง ว่าชอบ งานเขียนของ ฮารุกิ มุราคามิ หรือไม่ *

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

นางสาววัชรี เกวลกุล เกิดวันที่ 28 พฤษภาคม 2531 ที่จังหวัดกรุงเทพฯ สำเร็จการศึกษาปริญญาตรีนิเทศศาสตรบัณฑิต เกียรตินิยมอันดับหนึ่ง เหรียญทอง จากสาขาวิชาวาทวิทยา ภาควิชาวาทวิทยาและสื่อสารการแสดง จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เมื่อปี พ.ศ. 2553 และเข้าศึกษาต่อในกลุ่มวิชาการสื่อสารเชิงสุนทรียะและบันเทิงคดี หลักสูตรนิเทศศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในปีเดียวกัน