แนวทางการแปลนวนิยายหลังสมัยใหม่
เรื่อง Middlesex

นางสาวสิริมา สุนาวิน

สารนิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาการแปล ศูนย์การแปลและการล่ามเฉลิมพระเกียรติ
คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2549

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.

An Approach to the Translation of Postmodern Novel *Middlesex*

Miss Sirima Sunavin

A Special Research Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for the Degree of Master of Arts in Translation

Chalermprakiat Center of Translation and Interpretation

Faculty of Art, Chulalongkorn University

Academic Year 2006

บทคัดย่อ

สารนิพนธ์ฉบับนี้มุ่งวิเคราะห์เพื่อหาแนวทางและรูปแบบการแปลนวนิยายเรื่อง *Middlesex* ของ Jeffrey Eugenides ซึ่งจัดเป็นนวนิยายหลังสมัยใหม่ รวมทั้งเสนอแนวทางแก้ไขปัญหาในการแปล เพื่อให้ได้บทแปลที่มีอรรถรสเทียบเท่าต้นฉบับและถ่ายทอดสารที่อยู่ในนวนิยายเรื่องนี้ได้อย่างครบถ้วน

แนวคิดและทฤษฎีที่นำมาใช้เป็นกรอบในการแปล ตลอดจนแก้ไขปัญหาที่พบในการแปลตัวบท ได้แก่ ทฤษฎีวาทกรรมวิเคราะห์ ทฤษฎีการแปลแบบตีความและยึดความหมาย ทฤษฎี Scenes-and-Frames Semantics ทฤษฎีการแปลวรรณกรรมของวัลยา วิวัฒน์ศร และแนวคิดหลังสมัยใหม่

รูปแบบการแปลสำหรับนวนิยายเรื่องนี้ คือ การแปลที่รักษาทั้งความหมายและรูปแบบ เนื่องจากวรรณกรรมหลังสมัยใหม่มีลักษณะเด่นที่รูปแบบการเขียนมักสอดคล้องกับเนื้อหาที่นำเสนอเสมอ งานวิจัยนี้พบว่า ทฤษฎีการแปลแบบตีความและยึดความหมายช่วยให้ผู้วิจัยสามารถถ่ายทอดวัจนลีลาและความหมายได้อย่างมีประสิทธิภาพ แต่ต้องอาศัยแนวคิดหลังสมัยใหม่เป็นพื้นฐานในการทำความเข้าใจเนื้อหาของตัวบท นอกจากนี้ การวิเคราะห์ตัวบทอย่างละเอียดและการทำความเข้าใจตัวบทอย่างถ่องแท้ทำให้ผู้วิจัยสามารถแก้ปัญหาต่างๆ ที่พบในการแปลได้อย่างเหมาะสม

Abstract

This special research aims to study the translation approach most suitable to *Middlesex*, a postmodern novel by Jeffrey Eugenides, and to find solutions to relevant translation problems in order to render an equivalent aesthetic value and convey all messages of the original text.

The concepts and theories used in the translation process and in solving translation problems are Discourse Analysis, Interpretative Theory, Scenes-and-Frames Semantics Theory, Walaya Wiwatsorn's literary translation theory and postmodern concepts.

The translation approach for this novel is an approach focusing on keeping both meanings and forms due to the unique characteristic of postmodern literature whose forms are always in accordance with contents. This research has found that Interpretative Theory can be effectively used in conveying styles and meanings. However, this theory must be used in conjunction with postmodern concepts in order to understand the contents of the text. In addition, as a result of thorough analysis and clear understanding of the source text, other unexpected translating problems can be solved appropriately.

กิตติกรรมประกาศ

สารนิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงได้ด้วยความกรุณาของอาจารย์ ดร. ชุติมา ประกาศวุฒิสาร อาจารย์ที่ปรึกษาสารนิพนธ์ ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณอาจารย์ที่ได้สละเวลาให้คำปรึกษาและคำแนะนำในเรื่องแนวคิดหลังสมัยใหม่ รวมทั้งให้ข้อคิดเห็นที่เป็นประโยชน์ในการจัดทำสารนิพนธ์ฉบับนี้

กราบขอบพระคุณอาจารย์สุเบญจา เผ่าเหลืองทอง ที่กรุณาสละเวลาเพื่ออ่าน ตรวจสอบและให้คำแนะนำในการปรับแก้สารนิพนธ์ฉบับนี้จนเสร็จสมบูรณ์ และกราบขอบพระคุณผู้ช่วยศาสตราจารย์ปรีมา มัลลิกะมาส ที่กรุณาช่วยเหลือผู้วิจัยในการจัดทำสารนิพนธ์ฉบับนี้

กราบขอบพระคุณคณาจารย์ทุกท่าน ที่ให้ความรู้อันเป็นประโยชน์แก่ผู้วิจัยตลอดระยะเวลาที่ศึกษาในหลักสูตรการแปลนี้

กราบขอบพระคุณ คุณรัชนีกร สรสิริ ผู้อำนวยการสำนักการต่างประเทศ สำนักงาน ป.ป.ส. และคุณจริยา สินพัฒนานนท์ หัวหน้างาน ผู้กรุณาให้โอกาสและสนับสนุนผู้วิจัยในการศึกษาและจัดทำสารนิพนธ์ควบคู่ไปกับการทำงาน และขอขอบคุณเพื่อนร่วมงานทุกท่าน ที่ช่วยเหลือและรับผิดชอบงานในหน้าที่แทนผู้วิจัยระหว่างที่จัดทำสารนิพนธ์ฉบับนี้

ขอบคุณเพื่อนร่วมรุ่นที่ช่วยเหลือ ให้ข้อแนะนำ และเป็นกำลังใจตลอดมา จนผู้วิจัยสามารถทำสารนิพนธ์ฉบับนี้จนสำเร็จได้

สุดท้ายนี้ ขอกราบขอบพระคุณบิดา มารดา ญาติพี่น้อง และคนใกล้ตัวที่คอยสนับสนุน รับฟังปัญหา และเป็นกำลังใจอย่างดีเยี่ยมให้แก่ผู้วิจัยเสมอมา

สารบัญ

	หน้า
บทคัดย่อภาษาไทย	ก
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ	ข
กิตติกรรมประกาศ	ค
สารบัญ	ง
บทที่ 1 บทนำ	1
1.1 ความเป็นมาและปัญหา	1
1.2 วัตถุประสงค์	2
1.3 สมมติฐานของการวิจัย	3
1.4 ขอบเขตการวิจัย	3
1.5 ขั้นตอนการศึกษา	3
1.6 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ	4
บทที่ 2 กรอบทฤษฎีและแนวคิดที่เกี่ยวข้อง	5
2.1 ทฤษฎีวาทกรรมวิเคราะห์	5
2.2 ทฤษฎีการแปลแบบตีความและยึดความหมาย	6
2.3 ทฤษฎี Scenes-and-Frames Semantics	8
2.4 ทฤษฎีการแปลวรรณกรรมของวัลยา วิวัฒน์ศร	10
2.5 ทฤษฎีเกี่ยวกับแนวคิดหลังสมัยใหม่และวรรณกรรมหลังสมัยใหม่	11
2.5.1 คำจำกัดความของแนวคิดหลังสมัยใหม่ (Postmodernism)	11
2.5.2 วรรณกรรมหลังสมัยใหม่	13
2.5.3 แนวคิดหลังสมัยใหม่กับประเด็นที่เกี่ยวข้อง	17
บทที่ 3 การวิเคราะห์ต้นฉบับ	22
3.1 การวิเคราะห์ประเภทของตัวบท (Text Type)	22
3.2 การวิเคราะห์องค์ประกอบภายในตัวบท	24
3.2.1 โครงเรื่องและโครงสร้าง (Plot and Structure)	24
3.2.2 ตัวละครและการสร้างตัวละคร (Character and Characterization)	26
3.2.3 แก่นเรื่อง (Theme)	30
3.2.4 มุมมองการเล่าเรื่อง (Point of View)	30
3.2.5 ฉาก (Setting)	33

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

3.2.6 วัจนลีลา (Style) 35

3.2.6.1 การใช้เครื่องหมายวรรคตอน 37

3.2.6.2 การใช้ความเปรียบ 38

3.2.6.3 การเล่นคำ 39

3.2.6.4 การใช้ตัวบทประเภทอื่นและสัมพันธบท 40

3.3 การวิเคราะห์บริบทการสื่อสาร (Situational Context) 41

3.3.1 ผู้ส่งสาร 41

3.3.2 ผู้รับสาร 41

3.3.3 สาร 42

3.3.4 วัตถุประสงค์ในการส่งสาร 42

3.3.5 ฉากในการสื่อสาร 42

3.4 การวิเคราะห์บริบททางสังคมวัฒนธรรม (Socio-cultural Context) 42

บทที่ 4 การวางแผนการแปลและแนวทางการแก้ไขปัญหาในการแปล 45

4.1 การเลือกรูปแบบการแปล 45

4.1.1 ทฤษฎีการแปลแบบตีความและยึดความหมาย 45

4.1.2 ทฤษฎี Scenes-and-Frames Semantics 47

4.1.3 ทฤษฎีการแปลวรรณกรรมของวัลยา วิวัฒน์ศร 49

4.1.3.1 การเลือกระดับภาษา 49

4.1.3.2 การเลือกระบบสรรพนาม 49

4.1.4 แนวคิดหลังสมัยใหม่และประเด็นที่เกี่ยวข้อง 51

4.2 ปัญหาที่พบและแนวทางการแก้ไข 53

4.2.1 ปัญหาด้านวัจนลีลา 53

4.2.1.1 การแปลคำสรรพนามของผู้เล่าเรื่อง 53

4.2.1.2 การแปลภาษาภาพพจน์ 56

4.2.1.3 การถ่ายทอดการใช้เครื่องหมายวรรคตอน 59

4.2.1.3.1 เครื่องหมายยัติภาค 60

4.2.1.3.2 เครื่องหมายจุดไข่ปลา 61

4.2.1.3.3 เครื่องหมายทวิภาค 63

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

4.2.1.4 การแปลการเล่นคำ 64

4.2.1.5 การแปลตัวบทประเภทอื่น 64

4.2.2 ปัญหาด้านการใช้ภาษา 66

4.2.2.1 การแปลภาษาต่างประเทศ 66

4.2.2.2 การแปลชื่อเฉพาะ 67

4.2.2.3 การแปลคำศัพท์เฉพาะทาง 69

4.2.2.4 การแปลคำสร้างใหม่ (Neologism) 70

4.2.3 ปัญหาการถ่ายทอดวัฒนธรรม 70

4.2.3.1 คำศัพท์หรือสำนวนเฉพาะวัฒนธรรม 71

4.2.3.2 การแปลชื่อบุคคลต่าง ๆ 72

บทที่ 5 ต้นฉบับและบทแปล 74

บท Matchmaking 75

บท Looking Myself Up in Webster's 99

บทที่ 6 บทสรุป 118

รายการอ้างอิง 120

ประวัติผู้วิจัย 125

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความเป็นมาและปัญหา

นวนิยายในปัจจุบันจำนวนมากมีลักษณะการเขียนแตกต่างจากขนบของนวนิยายแบบเดิม นวนิยายลักษณะนี้เรียกกันว่า วรรณกรรมในกลุ่ม Postmodernism นวนิยายเรื่องหนึ่งที่ได้รับความสนใจในฐานะนวนิยายหลังสมัยใหม่ คือ *Middlesex* ของ Jeffrey Eugenides ซึ่งได้รับรางวัล Pulitzer ในปี ค.ศ. 2003

Postmodernism เริ่มขึ้นประมาณกลางศตวรรษที่ 20 แต่เส้นแบ่งระหว่าง modernism กับ postmodernism ที่ยึดถือกันโดยทั่วไป คือ จุดสิ้นสุดของสงครามโลกครั้งที่สอง ซึ่งมีการวิพากษ์วิจารณ์เรื่องสิทธิมนุษยชนจากการใช้ระเบิดปรมาณูที่ฮิโรชิม่าและนางาซากิ การฆ่าล้างเผ่าพันธุ์ชาวยิว และการกักขังชาวอเมริกันเชื้อสายญี่ปุ่น ซึ่งช่วงเวลานี้ตรงกับสงครามเย็นที่เพิ่งเริ่มขึ้น ขบวนการเรียกร้องสิทธิพลเมืองในสหรัฐฯ และขบวนการอื่นๆ ที่เรียกร้องให้หยุดลัทธิอาณานิคม

งานวรรณกรรมในกลุ่ม Postmodernism มีลักษณะเด่นคือ รูปแบบของนวนิยายจะต้องเข้ากับสิ่งที่นวนิยายเรื่องนั้นนำเสนอ โดยเน้นที่การปฏิเสธสิ่งที่เรียกว่า ความจริงที่เป็นหนึ่งเดียว (Universal Truth) ตามแนวคิดสมัยใหม่หรือยุค Enlightenment ดังนั้น วรรณกรรมในกลุ่ม Postmodernism จึงมีลักษณะไม่ต่อเนื่อง แยกเป็นส่วน หรือเกิดจากการนำสิ่งต่างๆ มาผสมกัน รวมทั้งมีความเป็น Popular Culture ซึ่งใช้รูปแบบศิลปะที่เป็นการต่อต้านแนวคิดยุค Enlightenment เพื่อแสดงให้เห็นว่าความจริงตามแนวคิด Postmodernism นั้นประกอบด้วยหลายส่วนที่แตกต่างกัน นอกจากนี้ แนวคิด Postmodernism ยังกล่าวถึงเรื่องเพศสภาพ (gender) ในฐานะที่เป็นสิ่งสร้างทางสังคม (social constructivism) โดยมองอัตลักษณ์รวมถึงอัตลักษณ์ทางเพศ (gender identity) ว่าเป็นผลของกระบวนการสร้าง ซึ่งต่างจากแนวคิดแบบสารัตถนิยม (Essentialism) ที่เชื่อว่าอัตลักษณ์ซึ่งหมายรวมถึงอัตลักษณ์ทางเพศเป็นสิ่งที่ถูกกำหนดตายตัวไว้แล้วในทางชีววิทยา ทางจิต และทางสังคม (โพคาและไรท์, 2548: 10) เพศสภาพ/เพศวิถีจึงมีเพียงชายกับหญิงเท่านั้น ขณะที่เพศสภาพหรือเพศวิถีแบบอื่นๆ ถูกมองว่า “ไม่ปกติ” ความเชื่อเช่นนี้ตรงกันข้ามกับ Postmodernism ที่มองว่าความแตกต่างระหว่างเพศถูกสร้างขึ้นโดยสังคมไม่ใช่ธรรมชาติ

Middlesex สะท้อนถึงแนวคิดเรื่องเพศของ Postmodernism ดังกล่าวข้างต้น เพราะเป็นเรื่องราวการหาตัวตนทางเพศของกะเทยคนหนึ่งที่ชื่อว่า Cal หรือ Calliope ซึ่งเกิดมามีสองเพศ ผู้เล่าเรื่องในนวนิยายเรื่องนี้ คือ Cal ซึ่งโตเป็นผู้ใหญ่และใช้ชีวิตแบบผู้ชาย Cal เล่าถึง

ความผิดปกติในยีนที่ทำให้ตนเองเกิดมาผิดปกติ โดยเล่าย้อนไปชีวิตของปู่และย่า ซึ่งเป็นชาวกรีกที่อาศัยอยู่ในตุรกีและอพยพมาที่อเมริกา เพราะยีนที่ผิดปกตินี้เกิดจากการที่ปู่และย่าซึ่งเป็นพี่น้องกันมาแต่งงานกันเอง จากนั้น Cal ก็เล่าถึงชีวิตของพ่อและแม่ซึ่งรับยีนที่ผิดปกติมาและถ่ายทอดให้กับตน หลังจากนั้นก็เล่าถึงชีวิตของตนซึ่งถูกเลี้ยงดูมาแบบเด็กผู้หญิงโดยมีชื่อว่า Calliope จนกระทั่งเข้าสู่วัยรุ่น จึงเริ่มสงสัยเมื่อสังเกตเห็นว่าร่างกายของตนไม่มีการเปลี่ยนแปลงเหมือนเด็กผู้หญิงคนอื่น พ่อแม่ของ Calliope ได้พาเธอไปพบผู้เชี่ยวชาญ ซึ่งทำให้ Calliope รู้ว่าแท้จริงแล้วตนเป็นผู้หญิงหรือผู้ชาย

รูปแบบของนวนิยายเรื่อง *Middlesex* สอดคล้องกับเนื้อหาของเรื่องดังที่กล่าวไว้ข้างต้นว่าลักษณะอย่างหนึ่งของนวนิยายกลุ่ม Postmodernism คือ รูปแบบของนวนิยายจะเข้ากับสิ่งที่นวนิยายเรื่องนั้นนำเสนอ ดังนั้น รูปแบบของนวนิยายเรื่องนี้จึงมีลักษณะผสมผสานเหมือนกับผู้เล่าเรื่องซึ่งเป็นคนสองเพศ คือ เป็นการผสมผสานกลวิธีการเขียนหลายแบบเข้าด้วยกัน โดยผู้เขียนเองก็ได้กล่าวไว้ว่านวนิยายเรื่องนี้เริ่มต้นด้วยการบรรยายเรื่องแบบมหากาพย์ และกลายเป็นเรื่องที่สมจริงมากขึ้นเมื่อเรื่องราวดำเนินต่อไป อย่างไรก็ตาม หากวิเคราะห์โดยละเอียดแล้ว อาจกล่าวได้ว่ากลวิธีการเขียนที่ใช้ในนวนิยายเรื่องนี้ ได้แก่ มหากาพย์ (Epic) นิยายซากาครอบครัว (Family Saga) บันทึกความทรงจำ (Memoirs) และวรรณกรรมผู้ย้ายถิ่น (Migrant Literature) โดยมีการใช้มุมมองการเล่าเรื่องแบบบุรุษที่ 1 และบุรุษที่ 3 ผสมกัน ลักษณะเฉพาะของผู้เล่าเรื่องซึ่งเป็นทั้งบุรุษที่ 3 และบุรุษที่ 1 และเป็นบุคคลที่มีสองเพศนี้ ทำให้เกิดปัญหาในการเลือกใช้คำสรรพนามและคำนามที่ใช้แทนคำสรรพนามในบทแปล สิ่งที่เป็นปัญหาสำคัญในการแปลนวนิยายเรื่องนี้อีกประการหนึ่ง คือ การถ่ายทอดวัจนลีลาของเรื่อง ซึ่งผู้เขียนได้เลือกใช้คำ วิธีการนำเสนอแบบต่างๆ ตลอดจนโครงสร้างประโยคที่ซับซ้อน เพื่อสร้างน้ำเสียงที่โดดเด่น ซึ่งบางครั้งขัดแย้งกับเนื้อหาและเป็นการประชดประชัน นอกจากนี้ ยังมีปัญหาด้านวัฒนธรรม เนื่องจากเรื่องนี้เป็นนวนิยาย กรีก-อเมริกัน ซึ่งมีการใช้ประวัติศาสตร์เป็นพื้นหลังในการดำเนินเรื่องบางส่วน และมีการใช้คำภาษาต่างประเทศด้วย

1.2 วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาตัวบทและวิเคราะห์ปัญหาการถ่ายทอดวัจนลีลาในการแปลนวนิยายเรื่อง *Middlesex*
2. เพื่อเสนอบทแปลจากการศึกษาวิเคราะห์เบื้องต้น โดยรักษาความหมายและอรรถรสให้มากที่สุด
3. เพื่อวิเคราะห์ปัญหาที่พบในการแปลและเสนอแนวทางแก้ไข

1.3 สมมติฐานของการวิจัย

นอกเหนือจากทฤษฎีการแปลพื้นฐาน เช่น ทฤษฎีวาทกรรมวิเคราะห์แล้ว การแปลตัวบทเรื่อง *Middlesex* ให้ได้อรรถรสเท่ากับต้นฉบับ สามารถทำได้โดยใช้ทฤษฎีการแปลแบบตีความและยึดความหมาย ทฤษฎี Scenes-and-Frames Semantics ทฤษฎีการแปลวรรณกรรมของวัลยา วิวัฒน์ศร ร่วมกับทฤษฎีเกี่ยวกับแนวคิดหลังสมัยใหม่

1.4 ขอบเขตการวิจัย

นวนิยายเรื่อง *Middlesex* ตีพิมพ์เมื่อปี ค.ศ. 2002 มีทั้งหมด 596 หน้า โดยแบ่งออกเป็น 4 ส่วน ดังนี้

Book 1 เรื่องเริ่มจากเล่าถึงชีวิตโดยย่อของผู้เล่าเรื่องในบทแรก จากนั้นก็ย้อนเล่าถึงเรื่องราวของ Desdemona และ Lefty ซึ่งเป็นปู่และย่าของผู้เล่าเรื่อง

Book 2 เป็นเรื่องราวของ Milton และ Tessie ซึ่งเป็นพ่อและแม่ของผู้เล่าเรื่อง

Book 3 เป็นเรื่องราวตั้งแต่ Calliope เกิด

Book 4 เป็นเรื่องราวตั้งแต่ Calliope รู้ว่าตนเองผิดปกติ

ในแต่ละส่วนดังกล่าว มีการแบ่งย่อยออกเป็นอีกหลายบท สำหรับการศึกษาตัวบทผู้วิจัยเลือกบท Matchmaking ใน Book 1 (หน้า 21-44) และบท Looking Myself Up in Webster's ใน Book 4 (หน้า 477 - 495) รวมทั้งหมด 41 หน้า เนื่องจากบท Matchmaking มีตัวอย่างการใช้โครงสร้างประโยคที่ซับซ้อน มีการใช้ภาษาภาพพจน์ และมีคำภาษากรีกแทรกอยู่มาก ส่วนบท Looking Myself Up in Webster's เป็นบทที่สะท้อนลักษณะการเขียนนวนิยายแบบใหม่ โดยมีการใช้ตัวบทหลายประเภทในการเล่าเรื่อง มีตัวบทที่เน้นรูปแบบภาษา และมีการใช้คำศัพท์เฉพาะด้าน

1.5 ขั้นตอนการศึกษา

1. อ่านและศึกษาต้นฉบับ
2. ศึกษาข้อมูลต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับตัวบท
3. ศึกษาทบทวนหลักทฤษฎีการแปลและแนวคิดต่างๆ ที่จะนำมาปรับใช้กับตัวบท
4. วิเคราะห์ต้นฉบับตามทฤษฎีวาทกรรมวิเคราะห์
5. เลือกรูปแบบการแปล
6. ลงมือแปลโดยใช้รูปแบบการแปลที่เลือกไว้
7. ตรวจแก้งานแปล
8. วิเคราะห์ปัญหาในการแปลและเสนอแนวทางแก้ไข

9. สรุปผลการวิจัยโดยเทียบกับสมมติฐานการวิจัยที่ตั้งไว้

1.6 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ได้บทแปลเบื้องต้นของนวนิยายเรื่องนี้
2. ได้เรียนรู้ปัญหาและแนวทางแก้ไขในการแปลนวนิยายที่มีการใช้รูปแบบการเขียนหลายแบบผสมกัน
3. เป็นแนวทางแก่การศึกษาและการแปลตัวบทนวนิยายที่มีลักษณะใกล้เคียงกัน

บทที่ 2
กรอบทฤษฎีและแนวคิดที่เกี่ยวข้อง

ในการหาแนวทางการแปลนวนิยายเรื่อง *Middlesex* ผู้วิจัยเลือกศึกษาวาทกรรมวิเคราะห์ เพื่อใช้ในการวิเคราะห์ต้นฉบับ ศึกษาทฤษฎีการแปลแบบตีความและยึดความหมาย ทฤษฎี Scenes-and-Frames Semantics และทฤษฎีการแปลวรรณกรรมของวัลยา วิวัฒน์ศร เพื่อใช้ในการแก้ปัญหาและวางแผนการแปล รวมทั้งศึกษาแนวคิดหลังสมัยใหม่ (Postmodernism) โดยเฉพาะประเด็นเรื่องเพศและเพศวิถี เนื่องจากนวนิยายเรื่อง *Middlesex* มีเนื้อหาเกี่ยวกับเพศสถานะที่กำกวมและการแสวงหาอัตลักษณ์ทางเพศของตัวละครเอก การศึกษาแนวคิดและประเด็นดังกล่าวจะช่วยให้ผู้แปลสามารถทำความเข้าใจและตีความตัวบทได้ดีขึ้น

2.1 ทฤษฎีวาทกรรมวิเคราะห์

Jeremy Munday (2001: 89) กล่าวว่า การวิเคราะห์วาทกรรมเป็นการศึกษาวิธีการที่ภาษาสื่อสารความหมายและความสัมพันธ์ทางสังคมและอำนาจ กล่าวคือ วาทกรรมทำหน้าที่นำเสนอสิ่งต่างๆ หรือความคิดที่อยู่นอกเหนือจากตัวภาษาและมักถูกกำหนดโดยผู้ที่มีอำนาจในสังคม การวิเคราะห์วาทกรรมเริ่มเข้ามามีบทบาทในการศึกษาด้านการแปลตั้งแต่ทศวรรษที่ 90 ในขณะที่การวิเคราะห์ตัวบทในขณะนั้นเป็นเพียงการวิเคราะห์ในระดับภาษา เช่น การวิเคราะห์โครงสร้างประโยค

ความสัมพันธ์ระหว่างภาษากับความหมายเบื้องหลังที่ภาษานั้นนำเสนอ สามารถพิจารณาได้จากแบบจำลอง Organon ของ Karl Bürler (อ้างถึงใน Renkema, 1993: 7) ซึ่งกล่าวว่าเสียงที่เปล่งออกมาจะเป็นสัญลักษณ์ทางภาษาได้ต่อเมื่อเสียงนั้นมีความสัมพันธ์กับผู้ส่งสาร ผู้รับสาร และสารที่ถูกส่ง และสัญลักษณ์ทางภาษานั้นมีหน้าที่สามประการ ดังนี้

- Symptom เป็นการบ่งบอกลักษณะหรือความตั้งใจของผู้ส่งสาร
- Symbol เป็นการบ่งบอกถึงวัตถุหรือเรื่องราวที่เกิดขึ้นในโลกแห่งความเป็นจริง
- Signal เนื่องจากผู้รับสารจะต้องตีความสัญลักษณ์ทางภาษานั้นหรือมีปฏิกิริยาตอบโต้กับถ้อยคำนั้น

องค์ประกอบทั้ง 3 ประการตามแบบจำลอง Organon นี้ สอดคล้องกับความเห็นของ Danika Séleskovitch และ M. Lederer (อ้างถึงในจิรพรรษ์ บุณยะเกียรติและคณะ, 2540) ผู้นำกลุ่มก่อตั้งทฤษฎีการแปลแนวใหม่ที่ว่า วาทกรรม คือ ข้อความที่มนุษย์สร้างขึ้นด้วยถ้อยคำเพื่อสื่อความหมายถึงกัน ซึ่งสัมพันธ์กับเจตนาของผู้สร้างข้อความ การตีความของผู้รับ และความรู้

ความเข้าใจเกี่ยวกับโลกของความเป็นจริงที่ถ้อยคำนั้นพาดพิงถึง ดังนั้น กระบวนการแปลจึงเกี่ยวโยงกับบริบทของถ้อยคำหรือตัวบท (Text) นั้น ซึ่งประกอบขึ้นเป็นความหมายทางวาทกรรม (Discourse) และผู้แปลมีหน้าที่ถ่ายทอดความหมายนั้นออกมาโดยใช้รูปภาษา

สำหรับความแตกต่างระหว่าง ตัวบท (Text) กับ วาทกรรม (Discourse) Mary M. Talbot (1995: 24) ให้ความเห็นว่า ตัวบท (Text) หมายถึง วัตถุทางวัฒนธรรม ซึ่งเป็นผลผลิตของการปฏิสัมพันธ์ที่มองเห็นได้ กล่าวอีกนัยหนึ่ง คือ ตัวบท หมายถึง ประโยคต่างๆ ที่เรียงร้อยเข้าด้วยกันเพื่อบรรลุวัตถุประสงค์บางอย่าง เช่น การให้ข้อมูล การโต้แย้ง เป็นต้น ส่วนวาทกรรม (Discourse) หมายถึง กิจกรรมทางวัฒนธรรมซึ่งเป็นกระบวนการปฏิสัมพันธ์ วาทกรรมไม่ใช่ผลผลิตแต่เป็นกระบวนการ และในการวิเคราะห์วาทกรรมจะต้องดูทั้งตัวบทและปฏิสัมพันธ์ซึ่งอยู่ในตัวบทนั้น ทั้งนี้ เนื่องจากตัวบทเป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการทางวาทกรรม การพิจารณาตัวบทสามารถทำได้โดยใช้เกณฑ์ 7 ประการสำหรับตัวบทที่เสนอโดย Jan Renkema (1993: 34-37) ดังนี้

1. Cohesion คือ ความเชื่อมโยงที่เกิดขึ้นระหว่างองค์ประกอบต่างๆ ในตัวบท
2. Coherence คือ ความเชื่อมโยงที่เกิดจากปัจจัยนอกตัวบท ซึ่งมักเป็นความรู้ที่ผู้อ่านมีอยู่แล้ว M. Baker (อ้างถึงใน Munday, 2001: 97) กล่าวว่า Coherence นี้ขึ้นอยู่กับความคาดหวังหรือประสบการณ์เกี่ยวกับโลกของผู้รับสาร
3. Intentionality คือ ความตั้งใจของผู้เขียนหรือผู้พูดที่ต้องการบรรลุวัตถุประสงค์บางอย่าง
4. Acceptability คือ การที่ผู้อ่านยอมรับกลุ่มประโยคนั้น
5. Informativeness คือ การที่ตัวบทมีข้อมูลใหม่ๆ ซึ่งผู้อ่านไม่รู้มาก่อน แต่สามารถทำความเข้าใจข้อมูลนั้นได้
6. Situationality คือ สถานการณ์ที่ตัวบทนั้นเกิดขึ้น
7. Intertexuality คือ การที่กลุ่มประโยคนั้นเชื่อมโยงทางด้านรูปแบบหรือความหมายกับกลุ่มประโยคอื่นๆ

ทฤษฎีวาทกรรมวิเคราะห์นี้ถือเป็นทฤษฎีพื้นฐานในการวิเคราะห์ตัวบทในขั้นตอนแรกของกระบวนการแปล เนื่องจากจะช่วยให้ผู้แปลวิเคราะห์ตัวบทได้อย่างเป็นระบบและวางแผนการแปลได้ดียิ่งขึ้น

2.2 ทฤษฎีการแปลแบบตีความและยึดความหมาย

ทฤษฎีการแปลแบบตีความและยึดความหมายเป็นทฤษฎีการแปลที่คิดขึ้นโดยสถาบัน ESIT (Ecole Supérieur d'Interprétariat et de Traduction) ในประเทศฝรั่งเศส โดยพัฒนามาจากหลักการแปลล่ามในการประชุม โดยทฤษฎีนี้อยู่บนพื้นฐานของความแตกต่างระหว่างความหมายตามระบบภาษา กับความหมายตามระดับวาทกรรม Danika Séleskovitch (อ้างถึงในจิรพรรษ์ บุณยะเกียรติและคณะ, 2540) กล่าวว่า ภาษาเป็นเครื่องมือของวาทกรรมและหัวใจของการแปลอยู่ในสิ่งที่ถ่ายทอด มิใช่อยู่ในเครื่องมือที่ใช้ถ่ายทอด และในระดับของวาทกรรมแล้ว ภาษาทุกภาษาสามารถใช้สื่อความคิดได้อย่างมีประสิทธิภาพเท่าเทียมกัน การที่ถ้อยคำกินความไม่ตรงกันในระดับภาษาต่อภาษา จึงเป็นปัญหาที่ไม่เกี่ยวข้องกับกระบวนการแปลแต่อย่างใด

สมมติฐานของทฤษฎีนี้ คือ ความคิดของมนุษย์เป็นอิสระจากความหมายประจำทางภาษา แต่จะใช้ความหมายประจำทางภาษาบางส่วนในการสื่อความคิดและความหมายของตนเองให้ผู้อื่นเข้าใจ นอกจากนี้ ความหมายมักมีหลายนัย ผู้แปลจึงต้องอาศัยความรอบรู้ โดยนำความรู้ที่สะสมเอาไว้ (cognitive) มาประมวลเพื่อทำความเข้าใจสารนั้นได้อย่างชัดเจน

กระบวนการแปลตามทฤษฎีการแปลแบบตีความและยึดความหมาย ซึ่งเสนอโดย Jean Delisle (1988: 53-70) สามารถสรุปได้ดังนี้

1. การทำความเข้าใจต้นฉบับ (Comprehension)

   ขั้นตอนนี้เป็นการสกัดเอาความหมายทางวาทกรรมออกจากตัวบทต้นฉบับโดยอาศัยการตีความ การทำความเข้าใจนี้เกิดขึ้นใน 2 ระดับ คือ ระดับคำ และระดับความหมาย ซึ่งเกิดขึ้นพร้อมกันและทับซ้อนกัน แม้ว่าการทำความเข้าใจในระดับภาษาเป็นสิ่งจำเป็น แต่ก็ไม่อาจทำให้เข้าใจถ้อยคำในสารได้ ผู้แปลจำเป็นต้องดึงความคิดออกมาจากรูปภาษา และเชื่อมโยงความคิดนั้นกับประสบการณ์ที่เกิดขึ้นโดยใช้ความรู้ที่ไม่เกี่ยวกับภาษา ดังนั้น จึงกล่าวได้ว่า การตีความ คือ การค้นพบความสัมพันธ์ระหว่างความหมายอ้างอิงและสัญลักษณ์ทางภาษาซึ่งรวมอยู่ในสารนั้น

2. การถ่ายทอดความหมาย (Reformulation)

   ขั้นตอนนี้เป็นการถ่ายทอดความหมายที่ได้จากการทำความเข้าใจต้นฉบับใหม่โดยใช้รูปภาษาของอีกภาษาหนึ่ง เป็นกระบวนการที่เกิดขึ้นภายในใจ ซึ่งผู้แปลจะกลับไปกลับมาระหว่างการถอดความหมายและการหารูปแบบภาษาที่จะถ่ายทอดความหมายนั้นได้ กระบวนการนี้จะหยุดลงต่อเมื่อได้รูปแบบภาษาที่เป็นที่พอใจแล้ว

วิธีการที่ผู้แปลใช้ในการถอดความหมายและถ่ายทอดใหม่ คือ การเปรียบเทียบโดยตรวจสอบคำในภาษาปลายทางผ่านการเชื่อมโยง (association) การอนุมาน (deduction) หรือ การสรุป (inference) และความหมายที่ได้จะถูกถ่ายทอดโดยใช้ความคิด ไม่ใช่รูปภาษา

3. การตรวจสอบ (Verification)

วัตถุประสงค์ของการตรวจสอบ ซึ่งเป็นขั้นตอนสุดท้ายของกระบวนการแปล คือ การตรวจสอบความถูกต้องของการถ่ายทอดความหมายว่ามีความหมายครบถ้วนสมบูรณ์เท่าต้นฉบับหรือไม่

การตรวจสอบนี้เป็นการตีความครั้งที่สอง การตีความครั้งแรกเกิดขึ้นหลังจากผู้แปลทำความเข้าใจความหมายและก่อนที่จะถ่ายทอดความหมาย วัตถุประสงค์ของการตีความครั้งแรก คือ การดึงความคิดออกจากสารต้นฉบับ ส่วนการตีความครั้งที่สองเกิดขึ้นหลังการถ่ายทอดความหมายและก่อนการตัดสินใจเลือกข้อความแปลสุดท้าย วัตถุประสงค์ คือ เพื่อยืนยันว่าข้อความแปลชั่วคราวนั้นถ่ายทอดความหมายได้อย่างถูกต้อง

ทฤษฎีการแปลแบบตีความและยึดความหมายนี้ ทำให้ผู้แปลตระหนักอยู่เสมอว่าการแปลเป็นการถ่ายทอดความหมายไม่ใช่การถ่ายทอดภาษา ดังนั้น ผู้แปลจึงต้องทำความเข้าใจตัวบทให้ถ่องแท้ เพื่อที่จะได้ถ่ายทอดความหมายไปสู่บทแปลได้อย่างครบถ้วน ทั้งนี้ ในการทำความเข้าใจตัวบทนั้น ผู้แปลจะต้องใช้ทั้งความรู้ด้านภาษาและความรู้นอกเหนือจากภาษา จึงจะสามารถตีความตัวบทนั้นได้อย่างถูกต้อง

2.3 ทฤษฎี Scenes-and-Frames Semantics

ทฤษฎี Scenes-and-Frames Semantics เป็นการเน้นความสำคัญของการสร้างรูปภาษาใหม่ในภาษาปลายทาง ซึ่งต่างจากทฤษฎีการแปลอื่นๆ ที่มักเน้นที่การวิเคราะห์ตัวบท

Charles J. Fillmore (อ้างถึงใน วรรณา แสงอร่ามเรือง, 2545: 54-57) ได้สร้างทฤษฎี Scenes-and-Frames Semantics ขึ้น โดยเสนอให้มีการพิจารณาภาพรวมของโครงสร้างภาษา การใช้ภาษา ความเข้าใจภาษา การเปลี่ยนแปลงของภาษา และการเรียนรู้ภาษา

Fillmore กล่าวว่า ความรู้ต้นแบบของคนแต่ละคนสร้างมาจากประสบการณ์ของคนๆ นั้น โดยเริ่มจากการเรียนรู้ความหมายจากภาพรวมของสถานการณ์ในขณะนั้น และพยายามทำให้เป็นนามธรรมเพื่อจะนำไปใช้ในสถานการณ์ใหม่ โดยพิจารณาว่าคำศัพท์ที่เรียนรู้มาจาก

สถานการณ์ในขณะนั้น สามารถนำไปใช้เรียกสถานการณ์ใหม่ได้หรือไม่ ประสบการณ์หรือสถานการณ์ที่ผู้นั้นประสบ เรียกว่า scene ส่วนคำหรือรูปแบบทางภาษาที่ใช้เรียกสถานการณ์นั้นเรียกว่า frame

รูปแบบทางภาษาที่ปรากฏในตัวบท หรือ frames จะกระตุ้นให้ผู้อ่านเกิดจินตภาพ หรือ scene ตามประสบการณ์ของตน และจินตภาพนี้จะไปกระตุ้นรูปแบบภาษาอื่นๆ หรือจินตภาพอื่นๆ ต่อเนื่องกันไป สิ่งสำคัญ คือ ในการทำความเข้าใจเหตุการณ์หรือปะติปะต่อเหตุการณ์ต่างๆ ผู้อ่านจะใช้พื้นฐานจากประสบการณ์ของตนเอง ดังนั้น คนแต่ละคนจึงตีความสถานการณ์ต่างๆ แตกต่างกันออกไปได้หลายรูปแบบ

ในกระบวนการแปล เมื่ออ่านตัวบท ผู้แปลจะทำความเข้าใจตัวบทได้โดยอาศัย frames หรือรูปแบบทางภาษาที่มีในตัวบท ตัวบทนั้นเกิดจากประสบการณ์ของผู้แต่งคนหนึ่ง frames ทั้งหมดในตัวบทนั้นจะทำให้เกิด scenes หรือภาพเหตุการณ์ขึ้นในสมองของผู้แปล ทั้งนี้ การที่ผู้แปลจะเข้าใจจุดมุ่งหมายของผู้แต่งได้ถูกต้องหรือไม่นั้น ขึ้นอยู่กับความสามารถทางภาษาของทั้งผู้แปลและผู้แต่ง เพราะความสามารถทางภาษาของผู้แต่งเป็นตัวกำหนดว่าผู้แต่งสามารถสื่อให้ผู้แปลและผู้อ่านเข้าใจได้มากน้อยเพียงใด

ขณะอ่านตัวบท ผู้แปลจะสร้างจินตภาพ หรือ scenes ขึ้นโดยอาศัยภาพต้นแบบต่างๆ ที่ตนสะสมไว้ จากนั้นผู้แปลจะต้องพยายามเลือกสรร frames ในภาษาปลายทางที่เหมาะสมโดยคำนึงถึง scenes ที่ตนต้องการให้เกิดขึ้นในจินตภาพของผู้อ่านงานแปลเป็นหลัก ดังนั้น frames ที่เหมาะสมในภาษาปลายทางจึงเป็นเกณฑ์สำคัญในการตัดสินใจของผู้แปล และผู้แปลจะต้องตรวจสอบให้แน่ใจว่า frames ที่ใช้ในภาษาปลายทางนั้นดีที่สุดสำหรับ scenes ที่เขาต้องการสื่อจากการอ่าน frames ในต้นฉบับ จากกระบวนการแปลดังกล่าว การแปลจึงไม่ใช่การถอดรหัสเดิมแล้วใส่รหัสใหม่ แต่เป็นกระบวนการเข้าใจและถ่ายความให้ถูกต้อง

ทฤษฎี Scenes-and-Frames Semantics นี้คล้ายกับทฤษฎีการแปลแบบตีความและยึดความหมายในแง่ที่ว่าการแปลไม่ใช่การถ่ายทอดภาษาหรือการถอดรหัส แต่ต้องใช้ความเข้าใจในตัวบทเป็นหลัก อย่างไรก็ตาม ในขณะที่ทฤษฎีการแปลแบบตีความและยึดความหมายเน้นที่การตีความครั้งแรกเพื่อทำความเข้าใจตัวบท ทฤษฎี Scenes-and-Frames Semantics จะเน้นที่การตีความครั้งที่สองตามทฤษฎีการแปลแบบตีความและยึดความหมาย โดยเสนอวิธีการที่เป็นรูปธรรมในการถ่ายทอดความหมายของต้นฉบับมาเป็นภาษาปลายทาง นอกจากนี้ ทฤษฎี Scenes-and-Frames Semantics ยังมีประโยชน์มากในการแปลตัวบทที่แสดงให้เห็นภาพหรือเหตุการณ์ เพราะผู้แปลจะแปลโดยพยายามให้ frames ในภาษาปลายทางตรงกับ scenes ที่ได้จากการอ่านต้นฉบับมากที่สุด เช่น การแปลตัวบทที่ใช้ภาพพจน์ ส่วนทฤษฎีการแปลแบบ

ตีความและยึดความหมายจะมีประโยชน์มากในการแปลคำศัพท์หรือสำนวนซึ่งความหมายในบริบทนั้นไม่มีในพจนานุกรม

2.4 ทฤษฎีการแปลวรรณกรรมของวัลยา วิวัฒน์ศร

ในการแปลตัวบทที่เป็นวรรณกรมหรือนวนิยาย จำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องศึกษาทฤษฎีการแปลวรรณกรรม เนื่องจากวรรณกรรมเป็นตัวบทที่มีความหลากหลายและซับซ้อน การศึกษาทฤษฎีการแปลวรรณกรรมจะช่วยให้ผู้แปลมีหลักในการแก้ปัญหาที่เกิดในการแปลและวางแผนการแปลได้อย่างเหมาะสม โดยในการศึกษานวนิยายเรื่อง *Middlesex* ผู้วิจัยจะใช้ทฤษฎีการแปลวรรณกรรมของวัลยา วิวัฒน์ศร

วัลยา วิวัฒน์ศร (2547: 137-156) กล่าวว่า การแปลวรรณกรรม คือ การถ่ายทอดความหมายและวรรณศิลป์จากตัวบทภาษาหนึ่ง ไปเป็นตัวบทอีกภาษาหนึ่ง ถึงระดับการสร้างสรรค์ของนักประพันธ์ โดยยังรักษาบริบททางวัฒนธรรมในต้นฉบับภาษาเดิมและคำนึงถึงผู้อ่านฉบับแปลเสมอกัน

วัลยา วิวัฒน์ศร ได้เสนอขั้นตอนการทำงานแปลที่ได้จากประสบการณ์การทำงานแปล 4 ขั้นตอน ดังนี้

1. การทำความเข้าใจต้นฉบับ
   การทำความเข้าใจต้นฉบับวรรณกรรม จะต้องอาศัยความรู้ทั้งในและนอกตัวบท โดยผู้แปลจะต้องรู้จักนักประพันธ์ รู้ว่านักประพันธ์ดังกล่าวมีวิวัฒนาการทางความคิด กลวิธีการแต่งและลีลาการเขียนอย่างไร รวมทั้งต้องรู้จักวรรณกรรมที่จะแปลอย่างละเอียด เช่น รู้บริบททางวรรณกรรม วัฒนธรรม และสังคมที่เป็นฉากในเรื่อง วิเคราะห์โครงเรื่อง แก่นเรื่อง และความหมายของเรื่อง

2. การถ่ายทอดความหมาย/ การแปล
   ในการถ่ายทอดความหมาย สิ่งที่ผู้แปลจะต้องพิจารณา ได้แก่
   - การใช้ภาษาเดิมและภาษาแปล เช่น ความเก่า-ใหม่ของภาษา ภาษาเขียน-ภาษาปาก ภาษาวรรณคดี และเสียงในต้นฉบับ
   - บริบททางวัฒนธรรม ผู้แปลจะต้องรักษาบริบททางวัฒนธรรมที่อยู่ในต้นฉบับไว้และหาวิธีถ่ายทอดให้ผู้อ่านเข้าใจ ทั้งนี้ เนื่องจากการอ่านวรรณกรรมเป็นการขยายขอบเขตความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับวัฒนธรรมอื่น

- การคำนึงถึงผู้อ่าน ผู้แปลต้องคำนึงถึงบริบททางวัฒนธรรมของผู้อ่านด้วย โดยเฉพาะอย่างยิ่ง รูปประโยคภาษาไทยที่ใช้ถ่ายทอดบทแปลควรมีโครงสร้างตามหลักไวยากรณ์ไทย

3. การตรวจสอบและการแก้ไขโดยผู้แปล
ผู้แปลควรตรวจสอบบทแปลของตนเองเพื่อให้แน่ใจว่าบทแปลนั้นสื่อความหมายตามที่ผู้แปลตั้งใจไว้และตรงตามต้นฉบับเดิม วิธีการแก้ไขอาจทำได้โดยการเทียบเคียงกับต้นฉบับ ตรวจสอบการใช้คำและรูปประโยค และการเกลาสำนวนภาษา

4. การตรวจแก้โดยบรรณาธิการต้นฉบับแปล
บรรณาธิการต้นฉบับแปลมีความสำคัญมาก เพราะเป็นผู้ที่จะสื่อสารและโต้แย้งกับผู้แปล เพื่อให้ผู้แปลตระหนักว่าตัวบทแปลนั้นสื่อความหมายตามที่ผู้ประพันธ์ต้องการหรือไม่ นอกจากนี้ บรรณาธิการต้นฉบับแปลยังเป็นผู้ที่ตรวจแก้โครงสร้างประโยคให้ถูกต้องตามหลักภาษาไทยได้ดี เนื่องจากไม่ติดกับโครงสร้างประโยคของภาษาต้นฉบับ

ทฤษฎีการแปลวรรณกรรมของวัลยา วิวัฒน์ศรนี้ มีประโยชน์มาก เนื่องจากเป็นทฤษฎีที่ได้มาจากประสบการณ์ทำงานแปลจริง จึงมีขั้นตอนที่ผู้แปลสามารถนำไปปฏิบัติได้ทันที นอกจากนี้ ยังทำให้ผู้แปลตระหนักด้วยว่า การแปลมิใช่เป็นเพียงการถ่ายทอดความหมายเท่านั้น แต่ยังเป็นการถ่ายทอดวัฒนธรรมอีกด้วย อย่างไรก็ตาม ข้อจำกัดของผู้วิจัยที่ไม่อาจทำงานแปลตามขั้นตอนที่วัลยา วิวัฒน์ศรเสนอ คือ ผู้วิจัยไม่สามารถนำต้นฉบับแปลไปให้บรรณาธิการตรวจแก้ได้

2.5 ทฤษฎีเกี่ยวกับแนวคิดหลังสมัยใหม่ (Postmodernism) และวรรณกรรมหลังสมัยใหม่

2.5.1 คำจำกัดความของแนวคิดหลังสมัยใหม่ (Postmodernism)

Postmodernism เป็นคำที่เกิดขึ้นในวงวิชาการตั้งแต่กลางทศวรรษที่ 1980 Mary Klages [1] กล่าวว่าแนวคิดหลังสมัยใหม่มีคำจำกัดความที่ค่อนข้างยุ่งยาก เพราะเป็นแนวคิดที่ปรากฏในแขนงวิชาการหลายด้าน ได้แก่ ศิลปะ สถาปัตยกรรม ดนตรี ภาพยนตร์ วรรณคดี สังคมวิทยา สื่อสารมวลชน แฟชั่น และเทคโนโลยี ซึ่งไม่อาจระบุช่วงเวลาแน่ชัดที่แนวคิดนี้

[1]Mary Klages, ***Postmodernism***, available from; http://pioneer.chula.ac.th/~yongyudh/papers/postmodern.htm; accessed 28 August 2006.

เกิดขึ้นได้ อย่างไรก็ตาม อาจสรุปได้ว่า แนวคิดหลังสมัยใหม่เป็นแนวคิดที่เกิดขึ้นเพื่อวิพากษ์แนวคิดสมัยใหม่ (Modernism) ในยุค Enlightenment ซึ่งเชื่อว่าโลกถูกสร้างขึ้นบนพื้นฐานของเหตุผล ความจริง และความยุติธรรม (Lyotard อ้างถึงใน Mepham, 1991: 138) แนวคิดในยุค Enlightenment มองว่าโลกเป็นภววิสัย (Objective) คือ มีความแน่นอนตายตัว ไม่ขึ้นอยู่กับผู้ค้นหา และมีความจริงอันเป็นหนึ่งเดียว (Universal Truth) ที่รอให้มนุษย์ซึ่งเป็นผู้มีเหตุผลและมีความรู้ (Enlightenment Self) เข้าไปค้นพบ ความจริงหนึ่งเดียวนี้ Postmodernism เรียกว่า “อภิมหาปรัชญา” (Grand Narrative หรือ Metanarrative) อันได้แก่ ความเชื่อในบาปกำเนิดและการไถ่บาปของชาวคริสต์ ความเชื่อว่าความคิดที่เป็นเหตุเป็นผลซึ่งเกี่ยวโยงกับวิทยาศาสตร์จะทำให้เกิดความก้าวหน้าของมนุษย์ และความเชื่อแบบมาร์กซิสต์ที่ว่าจะมีการปฏิวัติที่นำไปสู่สังคมนิยมสากลในที่สุด เป็นต้น (Grenz, 1996: 45)

ผู้ที่ต่อต้านความคิดในยุค Enlightenment มักโจมตีแนวคิดเรื่องความจริงอันเป็นหนึ่งเดียว เช่น ในปลายศตวรรษที่ 19 Friedrich Nietzsche (อ้างถึงใน Grenz, 1996: 89) มองว่าโลกไม่ได้เป็นหนึ่งเดียว แต่สร้างขึ้นจากส่วนต่างๆ ซึ่งแตกต่างโดยสิ้นเชิง การมองว่าโลกเป็นหนึ่งเดียวจะทำให้เรามองไม่เห็นความหลากหลายที่มีอยู่และจะทำลายประสบการณ์ที่สำคัญยิ่งของมนุษย์ แนวคิดของ Nietzsche นับเป็นแนวคิดแรกๆ ที่เกิดขึ้นมาต่อต้านแนวคิดยุค Enlightenment โดยเน้นที่ความแตกต่าง ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดของ Jean-Fransçois Lyotard นักคิดในยุคต่อมาที่กล่าวว่า Postmodern คือ ‘ความไม่เชื่อในอภิมหาปรัชญา’ (incredulity towards metanarratives) (อ้างถึงใน Gregson, 2004: 7) โดย Lyotard ได้ยกตัวอย่างเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ที่ทำลายความน่าเชื่อถือของอภิมหาปรัชญา โดยเฉพาะการฆ่าล้างเผ่าพันธุ์ชาวยิวที่ค่าย Auschwitz ในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 ซึ่งได้ทำลายความเชื่อในความก้าวหน้าที่เป็นเหตุเป็นผลของมนุษย์อันเกิดจากความรู้ที่เพิ่มมากขึ้น (Gregson, 2004: 8) การต่อต้านความเชื่อในความจริงหนึ่งเดียวของยุค Enlightenment ถูกทำให้ชัดเจนขึ้นโดยแนวคิดของ Michel Foucault ซึ่งโจมตีความคิดเรื่องตัวตน (Self) และความเป็นอัตวิสัย (Subjectivity) ของมนุษย์ โดยมองว่าความเป็นอัตวิสัยของมนุษย์ถูกสร้างขึ้นโดยปัจจัยทางสังคมและประวัติศาสตร์ซึ่งมนุษย์ได้หล่อหลอมเข้าไปในตัวเองโดยไม่รู้ตัว ไม่ได้เกิดจากการแสวงหาความรู้อย่างมีเหตุผลอย่างที่แนวคิดในยุค Enlightenment เชื่อ นอกจากนี้ Foucault ยังปฏิเสธความจริง (Truth) โดยกล่าวว่า ความจริงคือสิ่งที่สร้างขึ้นโดยอำนาจที่ผูกติดกับความรู้ ซึ่ง Foucault ใช้คำว่า “วาทกรรม” (Discourse) (อ้างถึงใน Grenz, 1996: 127-133) คำว่าวาทกรรมนี้ หมายถึง ระบบและกระบวนการในการสร้าง/ผลิต อัตลักษณ์และความหมายให้กับสิ่งต่างๆ ในสังคม โดยอาศัยกฎเกณฑ์ชุดหนึ่งในการจัดประเภทหรือควบคุมสิ่งต่างๆ กฎเกณฑ์ดังกล่าวต้องมีอำนาจมารองรับเพื่อจะได้บังคับให้เป็นไปตามวาทกรรมชุดหนึ่ง และปิดกั้นสิ่งที่แตกต่างไปจากอัตลักษณ์และความหมายที่วาทกรรมนั้นสร้าง อำนาจนั้นอยู่ในรูปของความรู้

(Knowledge) ที่เป็นความเชี่ยวชาญเฉพาะด้าน เช่น วิทยาศาสตร์ ชีววิทยา แพทย์ศาสตร์ เป็นต้น (ไชยรัตน์ เจริญสินโอพาร, 2543: 19-26)

ดังนั้น จึงสรุปได้ว่า ในแนวคิดหลังสมัยใหม่ ไม่มีสิ่งที่เป็นความจริงแท้ในโลกที่เป็นหนึ่งเดียวตามที่เชื่อกันในยุค Enlightenment เพราะโลกไม่ได้มีสภาพเป็นภววิสัย แต่เป็นไปตามการรับรู้ของมนุษย์ ซึ่งมนุษย์ก็รับรู้ผ่านวาทกรรมต่างๆ ซึ่งสร้างความหมายโดยอาศัยความรู้ (Knowledge) ผู้ที่มีความรู้จึงมีอำนาจในการสร้างความหมายหรือความจริงให้ผู้อื่นยึดถือตามได้

2.5.2 วรรณกรรมหลังสมัยใหม่

ตามที่ได้กล่าวมาแล้วว่า พื้นฐานของแนวคิดหลังสมัยใหม่ คือ การปฏิเสธความจริงที่เป็นหนึ่งเดียว ดังนั้น วรรณกรรมหลังสมัยใหม่จึงสะท้อนพื้นฐานความคิดดังกล่าว ดังที่ Patricia Waugh กล่าวไว้ว่า วรรณกรรมหลังสมัยใหม่เป็นนวนิยายที่มุ่งตั้งคำถามกับความเป็นจริง โดยสั่นคลอนความรู้สึกถึง “ความเป็นจริง” ของผู้อ่าน เป็นการเคลื่อนออกจากความเข้าใจว่าโลกถูกสร้างขึ้นจากอัตวิสัย ไปสู่ความเข้าใจว่าโลกถูกสร้างขึ้นโดยใช้ภาษา (อ้างถึงใน Mepham, 1991: 141) เนื่องจากภาษาเป็นส่วนหนึ่งหรือเป็นเครื่องมือที่ใช้สร้างวาทกรรมนั่นเอง

นอกจากนี้ วรรณกรรมหลังสมัยใหม่ยังเชื่อมโยงกับ Popular Culture โดยใช้รูปแบบทางศิลปะแบบต่ำ (low art) เช่น นวนิยายแนวตื่นเต้น สืบสวนสอบสวน และเพ้อฝัน และสามารถลอกเลียนหรือล้อขนบที่เคยมีมา การที่วรรณกรรมหลังสมัยใหม่ให้ความสำคัญแก่ Popular Culture ถือได้ว่าเป็นการต่อต้าน High Culture ของชนชั้นนำ เนื่องจาก High Culture นั้นเกี่ยวโยงกับแนวคิดในยุค Enlightenment ซึ่งเชื่อว่าความรู้จะทำให้มนุษย์สามารถความเข้าใจชีวิตได้อย่างลึกซึ้งและกว้างขวาง (Bertens, 1991: 132) ลักษณะที่สำคัญอีกประการของวรรณกรรมหลังสมัยใหม่ คือ การใช้รูปแบบที่ตรงข้ามกัน ซึ่งสะท้อนแนวคิดหลังสมัยใหม่ที่ตั้งคำถามว่า ความจริงหลายอย่างที่แตกต่างกันจะสามารถมาอยู่ร่วมกันและเชื่อมโยงได้อย่างไร (Grenz, 1996: 29)

ลักษณะเด่นที่สำคัญของวรรณกรรมหลังสมัยใหม่มีดังนี้

- Temporal Disorder
  เป็นการบิดเบือนด้านเวลาเพื่อปฏิเสธความจริงหนึ่งเดียวที่ไม่เปลี่ยนแปลงไปตามกาลเวลาตามแนวคิดสมัยใหม่ นักเขียนหลังสมัยใหม่ใช้การบิดเบือนด้านเวลาเพื่อทำให้ผู้อ่านเข้าไปอยู่ในโลกที่ปราศจากความจริงที่เป็นแก่นแท้ (Grenz, 1996: 29) ซึ่งก็คือความจริงที่เป็นหนึ่งเดียว การบิดเบือนด้านเวลานี้มักกระทำโดยการบิดเบือน

ประวัติศาสตร์อย่างจงใจด้วยวิธีการต่างๆ ได้แก่ Apocryphal history ซึ่งเป็นการดัดแปลงเหตุการณ์ที่เป็นที่รู้จักต่างๆ Anachronism ซึ่งแสดงรายละเอียดหรือฉากที่ขัดแย้งกันอย่างเห็นได้ชัด และการผสมประวัติศาสตร์เข้ากับจินตนาการ (Lewis, 2005: 113-114) การบิดเบือนประวัติศาสตร์เช่นนี้สะท้อนถึงมุมมองที่ว่าประวัติศาสตร์คือวาทกรรมอย่างหนึ่ง ดังที่ Foucault กล่าวว่า ประวัติศาสตร์ไม่ใช่เรื่องของอดีตเพียงอย่างเดียว แต่เป็นเหมือนเรื่องแต่งซึ่งใช้เพื่อสร้างมายาคติ (อ้างถึงใน Grenz, 1996: 137-138)

- Pastiche

เป็นการนำกลวิธีการเขียนแบบต่างๆ ที่มีอยู่แล้วมาผสมกัน เช่น เรื่องแนวเวสเทิร์น แนววิทยาศาสตร์ และแนวสืบสวนสอบสวน โดยเกิดจากข้อจำกัดที่ว่าลีลาที่เป็นแบบเฉพาะต่างๆ มีผู้อื่นคิดขึ้นหมดแล้ว ทางเลือกเดียวที่เหลืออยู่สำหรับนักเขียนหลังสมัยใหม่ คือ การเลียนแบบและการนำลีลาที่มีอยู่แล้วมาผสมผสานกัน (Lewis, 2005: 115 และ Storey, 2005: 135) เทคนิคนี้สอดคล้องกับการบิดเบือนประวัติศาสตร์ข้างต้น ดังที่ Fredric Jameson กล่าวว่า วัฒนธรรมหลังสมัยใหม่เป็นวัฒนธรรมของการเลียนแบบที่ถูกบิดเบือนโดยการเล่นกับประวัติศาสตร์ (อ้างถึงใน Storey, 2005: 135) ขณะเดียวกัน Linda Hutcheon ก็กล่าวถึงลักษณะแบบเดียวกันนี้โดยใช้คำว่า การล้อเลียน (Parody) ซึ่งเป็นการตั้งคำถามกับประวัติศาสตร์ที่ถูกนำเสนอ (2002: 90)

ในนวนิยายเรื่อง *Middlesex* มีการนำกลวิธีการเขียนต่างๆ ที่ผู้แต่งนำมาผสมกัน ได้แก่

- **มหากาพย์ (Epic)**

Aristotle กล่าวว่า มหากาพย์ หมายถึงคำประพันธ์ที่เล่าเรื่องยืดยาวถึงการกระทำของวีรบุรุษในตำนานหรือประวัติศาสตร์ ด้วยสำนวนโวหารอันสละสลวยงดงามเท่าที่ปรากฏอยู่ คำประพันธ์ประเภทนี้ในสมัยกรีกโบราณมีเพียง 2 เรื่อง คือ อิเลียดและโอดิสซี ซึ่งประพันธ์โดยโฮเมอร์ทั้งสองเรื่อง (อ้างถึงในนพมาส ศิริกายะ, 2525: 7) โครงเรื่องของมหากาพย์ควรจะมีเนื้อหาเป็นการกระทำเพียงอย่างเดียว มีความบริบูรณ์และเป็นเอกภาพ สำหรับลักษณะคำประพันธ์ รูปแบบที่เหมาะสมที่สุด คือ ฉันทลักษณ์แบบฮีโรอิค เพราะให้ความรู้สึกสง่างามและสมภาคภูมิที่สุด และมหากาพย์นี้เปิดช่องให้มีการใช้สิ่งที่ไม่สมเหตุสมผลซึ่งเป็นปัจจัยสำคัญสำหรับความมหัศจรรย์ (อ้างถึงในนพมาศ ศิริกายะ, 2525: 67-73)

ส่วนพจนานุกรมศัพท์วรรณกรรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน (2545: 151-152) ให้ความหมายของ Epic ว่าเป็นบทกวีเรื่องเล่าขนาดยาวที่มีตัวเอกเป็นวีรบุรุษ หรือกึ่ง

เทพกึ่งมนุษย์ และใช้ลีลาภาคภูมิ แบ่งได้เป็น 2 ชนิด คือ มหากาพย์แบบดั้งเดิม (traditional epics) ซึ่งใช้ท่องกันมาก่อน แล้วเขียนเป็นลายลักษณ์อักษรในภายหลัง และมหากาพย์วรรณคดี (literary epics) ซึ่งเขียนเป็นลายลักษณ์อักษรตั้งแต่ต้น

ลักษณะเด่นของมหากาพย์ มีดังนี้ (Abrams, 1993: 54-55)

1. ตัวละครมีฐานะเทียบเท่าวีรบุรุษ มีความสำคัญระดับประเทศหรือระดับจักรวาล
2. มีฉากท้องเรื่องที่กว้างใหญ่มาก อาจเป็นระดับโลกหรือกว้างกว่านั้น
3. เนื้อเรื่องเกี่ยวกับสิ่งที่ตัวละครเหนือคนธรรมดากระทำในสนามรบ หรือบรรลุการเดินทางที่ยาวนาน ลำบาก และอันตรายได้อย่างกล้าหาญ แม้ว่าจะมีการคัดค้านจากเทพเจ้า
4. เทพเจ้าหรือสิ่งเหนือธรรมชาติอื่นๆ มีส่วนร่วมในเหตุการณ์ที่ยิ่งใหญ่เหล่านั้น
5. การเขียนมีลีลาภาคภูมิ เพื่อให้แตกต่างจากถ้อยคำธรรดา และเหมาะสมกับเรื่องที่ยิ่งใหญ่ของตัวเอกที่เป็นวีรบุรุษ

นอกจากนี้ มหากาพย์แบบดั้งเดิมยังปฏิบัติตามสัญนิยมบางประการ เช่น กวีเริ่มเรื่องด้วยบทบูชาเทวีแห่งมหากาพย์ หรือเริ่มบรรยายที่กลางเรื่อง (In media res) หรือนำเหตุการณ์ที่กล่าวไปแล้วมากล่าวซ้ำ เป็นต้น (ราชบัณฑิตยสถาน, 2545: 151)

- **นิยายซากาครอบครัว (Family Saga)**

นิยายซากาครอบครัว เป็นเรื่องเล่าเกี่ยวกับผู้เข้ามาบุกเบิกตั้งถิ่นฐานในไอซ์แลนด์และผู้สืบตระกูลของคนเหล่านั้น ส่วนใหญ่จะเป็นเรื่องเล่าเป็นเรื่องๆ เกี่ยวกับวีรกรรมและการต่อสู้ที่ยืดเยื้อของครอบครัวไอซ์แลนด์โบราณ ร้อยรวมเข้าด้วยกันด้วยความสัมพันธ์ทางสายโลหิตของตัวเองของเรื่องเหล่านั้น (ราชบัณฑิตยสถาน, 2545: 379)

- **บันทึกความทรงจำ (Memoirs)**

เป็นงานเขียนเชิงอัตชีวประวัติรูปแบบหนึ่งที่เกี่ยวกับความทรงจำของผู้เขียนที่ได้เข้าไปมีส่วนร่วมอยู่หรือได้ประสบกับเหตุการณ์สำคัญๆ ด้วยตนเอง บันทึกความทรงจำต่างกับอัตชีวประวัติ (Autobiography) ในแง่ที่ว่ามักจะเกี่ยวกับบุคลิกและพฤติกรรมของผู้อื่นมากกว่าจะเป็นของตัวผู้เขียนเอง ในขณะที่อัตชีวประวัติมุ่งเน้นความคิดและชีวิตส่วนตัวของเจ้าของประวัติ คำว่าอัตชีวประวัติเพิ่งจะเป็นคำที่ใช้อย่างกว้างขวางหลังจากเริ่มศตวรรษที่ 19 ไปนานแล้วพอสมควร ก่อนหน้านั้นงานบางชิ้นที่จัดเข้า

ประเภทอัตชีวประวัติ มักเรียกชื่อเป็นอย่างอื่น อย่างไรก็ตาม ผู้เขียนนิยมเรียกงานของตนว่าบันทึกความทรงจำ (ราชบัณฑิตยสถาน, 2545: 260)

- **วรรณกรรมผู้ย้ายถิ่น (Migrant Literature)**

Migrant Literature คือ งานเขียนที่เขียนโดยหรือเกี่ยวกับผู้ย้ายถิ่น ซึ่งในความหมายนี้หมายถึงผู้ที่จากบ้านเกิดไปยังประเทศหรือชุมชนทางวัฒนธรรมที่ทำให้รู้สึกแปลกแยกในตอนแรก โดยส่วนใหญ่ Migrant Literature เป็นการย้ายถิ่นครั้งใหญ่ในศตวรรษที่ 20 ซึ่งรวมถึงการย้ายถิ่นของชาวยุโรปไปยังทวีปอเมริกาเหนือหรือออสเตรเลีย หรือการย้ายถิ่นจากอาณานิคมไปยังยุโรป เนื้อเรื่องของ Migrant Literature มักจะเน้นที่บริบททางสังคมในประเทศต้นทางของผู้ย้ายถิ่น ซึ่งทำให้ต้องเดินทางออกไป ประสบการณ์ในการย้ายถิ่น การต้อนรับที่ได้รับในประเทศที่เดินทางไป ประสบการณ์เกี่ยวกับการเหยียดผิว และการค้นหาอัตลักษณ์ซึ่งอาจเป็นผลมาจากการพลัดถิ่นและความหลากหลายทางวัฒนธรรม[2]

- Self-reflexivity

เป็นการเล่าเรื่องที่ผู้เล่าเรื่องบรรยายถึงเหตุการณ์ต่างๆ และตัวเอง เช่น งานเขียนเชิงอัตชีวประวัติ โดยใช้มุมมองการเล่าเรื่องแบบบุรุษที่หนึ่งกับบุรุษที่สามสลับกัน เพื่อเน้นลักษณะของตัวตนที่เป็นทั้งผู้เล่าเรื่องและผู้ถูกเล่าถึง (Hutcheon, 2002: 38) กล่าวคือ Self-reflexivity เป็นการตั้งคำถามกับตัวตน (Self) และขณะเดียวกันก็ตั้งคำถามกับความจริง โดยในแง่หนึ่ง Self-reflexivity เกิดจากความคิดที่ว่าทั้งเรื่องเล่าและประวัติศาสตร์มีลักษณะเดียวกัน คือ เป็นเรื่องที่ถูกนำเสนอซึ่งไม่อาจแยก “ข้อเท็จจริง” ออกจากการตีความและการเล่าเรื่องซึ่งประกอบขึ้นเป็นข้อเท็จจริงเหล่านั้นได้ (Hutcheon, 2002: 72) ถือได้ว่าเป็นการสะท้อนแนวคิดหลังสมัยใหม่ที่ไม่เชื่อในความจริง เนื่องจากความจริงถูกสร้างโดยผู้เล่าซึ่งเลือกข้อเท็จจริงต่างๆ มาสนับสนุนความจริงนั้น (Hutcheon, 2002: 56) นอกจากนี้ยังแสดงให้เห็นว่าอำนาจของการเล่าเรื่องอาจไม่ได้มาจากความเป็นจริงที่ถูกนำเสนอ แต่มาจากขนบทางวัฒนธรรมที่กำหนดทั้งการเล่าเรื่องและความเป็นจริง (Hutcheon, 2002: 33)

- Fragmentation

เป็นการทำลายสิ่งสำคัญพื้นฐานของวรรณกรรม อันได้แก่ โครงเรื่อง ตัวละคร ฉาก และแก่นเรื่อง ทั้งนี้เนื่องจากนักเขียนแนวหลังสมัยใหม่ไม่เชื่อในความครบถ้วนและสมบูรณ์ของเรื่องแบบเดิม วิธีการที่ใช้ ได้แก่ การเขียนให้มีตอบจบหลายแบบ การแยกตัวบท

[2] Available from http://en.wikipedia.org/wiki/Migrant_literature; accessed 11 November 2006.

เป็นส่วนย่อยๆ โดยใช้ช่องว่าง หัวเรื่อง ตัวเลข หรือสัญลักษณ์ต่างๆ รวมทั้งการใช้ภาพประกอบ เทคนิคการเรียงพิมพ์ หรือสื่อผสมอื่นๆ ที่ไม่เกี่ยวกับเนื้อเรื่อง

- Looseness of Association
  เป็นอีกวิธีการที่นักเขียนแนวหลังสมัยใหม่ใช้เพื่อทำลายความต่อเนื่องของตัวบท โดยการสร้างความเป็นไปได้ให้เกิดขึ้นในกระบวนการเรียงพิมพ์ เทคนิคหนึ่งที่ใช้ คือ Fold-in ซึ่งตัวบทหน้าหนึ่งจะถูกพับตามแนวตั้ง จากนั้นจะถูกเรียงเข้ากับอีกหน้าหนึ่งจนทั้งสองส่วนตรงกัน

เทคนิค Fragmentation และ Looseness of Association ก็เป็นการต่อต้านแนวคิดยุค Enlightenment เช่นเดียวกัน โดยเป็นการเน้นให้เห็นความแตกต่างและการแยกเป็นส่วนๆ เพื่อปฏิเสธความต่อเนื่องหรือความเป็นหนึ่งเดียว ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของ Metanarrative

จากที่กล่าวมาข้างต้น อาจสรุปได้ว่า ลักษณะที่สำคัญของวรรณกรรมหลังสมัยใหม่หรือวัฒนธรรมหลังสมัยใหม่ คือ การปฏิเสธการแบ่งลำดับชั้น โดยการลบเส้นแบ่งระหว่าง High Culture กับ Popular Culture แบบเดิม การทำลายลักษณะเด่นที่สร้าง High Culture โดยใช้การเลียนแบบ (Pastiche) การผสมสิ่งต่างๆ เข้าด้วยกัน เพื่อต่อต้านความเป็นหนึ่งเดียว และการตั้งคำถามกับความจริง โดยมองว่าทุกสิ่งไม่ว่าจะเป็นเรื่องเล่าหรือประวัติศาสตร์ล้วนถูกให้ความหมายโดยการนำเสนอ (Representation) จากลักษณะเหล่านี้จะเห็นได้ว่า รูปแบบและเนื้อหาของวรรณกรรมหลังสมัยใหม่จะสอดคล้องกันเสมอ นั่นคือ เป็นไปเพื่อจุดประสงค์ในการปฏิเสธความจริงที่เป็นหนึ่งเดียว

2.5.3 แนวคิดหลังสมัยใหม่กับประเด็นที่เกี่ยวข้อง

นวนิยายเรื่อง *Middlesex* มีเนื้อหาเกี่ยวกับกะเทย ซึ่งเกี่ยวข้องกับประเด็นเรื่องเพศ ดังนั้น การศึกษาและทำความเข้าใจแนวคิดพื้นฐานเรื่องเพศ จึงน่าจะช่วยให้ผู้วิจัยสามารถทำความเข้าใจตัวบทได้ดีขึ้น

ในแนวคิดเรื่องเพศมีคำสำคัญที่ต้องทำความเข้าใน 3 คำ คือ เพศสรีระ (Sex) เพศสภาพ (Gender) และเพศวิถี (Sexuality) คำว่าเพศสรีระ (Sex) ในเบื้องต้นหมายถึงการจำแนกเพศโดยอาศัยความแตกต่างทางชีวภาพ ดังนั้นตามการจำแนกเช่นนี้ มนุษย์จึงมีได้เพียงสองเพศเท่านั้น คือ เพศหญิง (female) และเพศชาย (male) คำว่าเพศสภาพ (Gender) หมายถึงบรรทัดฐาน ค่านิยม และพฤติกรรมที่วัฒนธรรมหนึ่งๆ กำหนดให้กับเพศตามระบบชีวภาพ (Segal, 2004: 3) เพศสภาพนี้ แม้ว่าจะเป็นการจำแนกทางสังคมและวัฒนธรรม แต่ก็อยู่บน

พื้นฐานของเพศตามลักษณะทางชีวภาพ จึงมีได้เพียง 2 เพศเช่นกัน คือ ความเป็นผู้หญิง (feminine) และความเป็นผู้ชาย (masculine) ส่วนคำว่าเพศวิถี (Sexuality) หมายถึง ลักษณะหรือพฤติกรรมที่เกี่ยวกับความปรารถนาและรสนิยมทางเพศที่บุคคลแสดงออกมา ซึ่งโดยทั่วไปแล้วสังคมจะมีการสร้างบรรทัดฐานชุดหนึ่งที่ยอมรับหรือให้ความชอบธรรมกับเพศวิถีที่กำหนดขึ้นเท่านั้น นั่นคือ เพศวิถีแบบรักเพศตรงข้าม (heterosexuality) การรักเพศตรงข้ามนี้อยู่บนพื้นฐานของการกำหนดเพศให้กับร่างกาย ซึ่งบังคับให้ร่างกายเป็นเพศชายหรือเพศหญิงตามอวัยวะเพศที่มองเห็นได้ และมีความเป็นชายหรือมีความเป็นหญิงตามความเข้าใจในตนเองของแต่ละบุคคลเท่านั้น (Witten et. al., 2004: 218) ส่วนการรักเพศเดียวกัน (homosexuality) ไม่ได้อยู่บนพื้นฐานของการกำหนดเพศให้กับร่างกาย เพราะต่างก็มีอวัยวะเพศแบบเดียวกัน ทำให้เพศสภาพกับเพศสรีระของคนกลุ่มนี้ไม่ตรงกันตามที่สังคมกำหนด ดังนั้น การรักเพศเดียวกันจึงเป็นเพศวิถีที่สังคมไม่ยอมรับและถือว่าเป็นสิ่งที่ผิดปกติ

นอกจากนี้ยังมีคำอีก 2 คำที่ควรทำความเข้าใจ คือ คำว่า Transsexuals และ Transgender ทั้งสองคำนี้ใช้เรียกพวกที่มีการแปลงเพศ แต่มีความแตกต่างกันคือ คำว่า Transsexuals มักหมายถึงการแปลงเพศทางด้านร่างกายหรือชีววิทยา ส่วนคำว่า Transgender มีการใช้เป็นครั้งแรกในทศวรรษที่ 1980 เพื่ออธิบายผู้ที่ใช้ชีวิตเป็นเพศที่ตรงข้ามกับเพศตามชีวภาพของตน แต่ไม่ต้องการผ่าตัดแปลงเพศ กล่าวโดยสรุปคือ Transsexuals หมายถึง ผู้ที่มีการเปลี่ยนแปลงด้านเพศสรีระ ในขณะที่ Transgender เป็นการเปลี่ยนแปลงด้านเพศสภาพไม่ใช่เพศสรีระ อย่างไรก็ตาม เมื่อมีการศึกษาเรื่องเพศมากขึ้น คำสองคำนี้ก็มีการใช้ทับซ้อนกัน กล่าวคือ ตั้งแต่ปลายศตวรรษที่ 20 นักวิชาการบางคนใช้คำว่า Transsexuals โดยหมายรวมถึงสถานการณ์ที่นอกเหนือจากการผ่าตัดแปลงเพศ เช่น ผู้ที่ต้องการใช้ชีวิตเป็นอีกเพศหนึ่ง แต่ไม่สามารถรับการผ่าตัดได้ และผู้ที่ไม่ต้องการผ่าตัดแปลงเพศบางคนก็เรียกตัวเองว่า Transsexuals เช่นกัน ส่วนคำว่า Transgender ในปัจจุบันมักใช้เป็นคำกว้างๆ ที่หมายถึงใครก็ตามที่ท้าทายระบบเพศสภาพหรือเพศสรีระแบบสองขั้วตามบรรทัดฐาน โดยจะผ่าตัดแปลงเพศหรือไม่ก็ได้ (Stein, 2003: 203-206)

พวก transsexuals และ transgender รวมทั้งพวกรักร่วมเพศ (homosexual) ทำให้เกิดประเด็นที่มีการถกเถียงกันมากว่า เพศสรีระ (sex) และเพศสภาพ (gender) เป็นสิ่งที่กำหนดโดยธรรมชาติ (nature) หรือวัฒนธรรม (culture) ฝ่ายที่กล่าวว่าเพศเป็นสิ่งที่ธรรมชาติกำหนดอ้างว่า ชีวภาพ (biology) เป็นตัวกำหนดเพศ และปัจจัยทางสังคมไม่มีบทบาทในการกำหนด ‘เพศที่แท้จริง’ ทางการแพทย์ (Dreger, 1999: 229-230) ความปรารถนาทางเพศเป็นผลมาจากกลไกในสมอง ซึ่งพัฒนาขึ้นโดยการคัดสรรของธรรมชาติตามทฤษฎีวิวัฒนาการของดาร์วิน (Symons, 1995: 80) นอกจากนี้ ยังมีการศึกษาวิจัยว่าพฤติกรรมรักร่วมเพศเกี่ยวข้องกับโครงสร้างของสมอง ฮอร์โมน หรือพันธุกรรม โดยโครงสร้างของสมองจะพัฒนาขึ้นภายใต้

อิทธิพลของฮอร์โมน ซึ่งก็เป็นไปตามรหัสพันธุกรรม (Schmidt, 1995) ส่วนฝ่ายที่กล่าวว่าเพศกำหนดโดยวัฒนธรรมเชื่อว่า พฤติกรรมทางเพศเกิดจากปัจจัยทางสังคม กล่าวคือ คนเรียนรู้เรื่องเพศวิถีแบบเดียวกับที่เรียนรู้สิ่งอื่นๆ ความแตกต่างทางเพศสรีระมีตั้งแต่เกิด แต่ความแตกต่างทางเพศสภาพเป็นเรื่องของการอบรม (Schmidt, 1995) นอกจากนี้ นักสตรีนิยมชื่อ Judith Butler ยังโจมตีแนวคิดที่ว่าชีวภาพเป็นตัวกำหนดเพศ โดยตั้งคำถามว่าเหตุใดเพศสภาพซึ่งเป็นสิ่งสร้างทางสังคมจึงมีแค่หญิงและชายเหมือนกับเพศสรีระ และเสนอว่าเป็นไปได้หรือไม่ว่าบางทีสิ่งที่เรียกว่า “เพศสรีระ” ก็ถูกสร้างขึ้นเช่นเดียวกับ “เพศสภาพ” ซึ่งอาจเกิดขึ้นก่อนแล้วย้อนกลับไปสร้างเพศสรีระให้มีเพียงหญิงและชาย จากนั้นก็พยายามกลบเกลื่อนความเป็นสิ่งสร้างของเพศสรีระไว้ด้วยการกล่าวอ้างความเป็นวิทยาศาสตร์และความเป็นธรรมชาติ (อ้างถึงในวรนุช จรุงรัตนาพงศ์, 2547: 11) ทั้งนี้ อาจเป็นเพราะบรรดาแพทย์และนักวิทยาศาสตร์ได้ซึมซับความเข้าใจทางสังคมที่มีอยู่ก่อนแล้วว่าอะไรคือผู้ชายหรือผู้หญิง (Fausto-Sterling, 1999: 235) ตัวอย่างที่เห็นได้ชัดเจน คือ ในกรณีของกลุ่มคนที่เรียกว่า “Intersexual” หรือคนที่เกิดมามีอวัยวะเพศกำกวม แพทย์มักทำการผ่าตัดศัลยกรรมอวัยวะเพศของเด็กที่มีอวัยวะเพศกำกวมเพื่อให้เป็นไปตามระบบสองเพศที่สังคมยอมรับ (Fausto-Sterling, 2000: 80) โดยตัดสินจากขนาดขององคชาติ ขนาดขององคชาติโดยเฉลี่ยของทารกเพศชายจะมีความยาว 1-1,5 นิ้ว ทารกที่มีขนาดขององคชาติสั้นกว่า 0.6 นิ้วจะถูกผ่าตัดเอาองคชาติและลูกอัณฑะออก แล้วแทนที่ด้วยคลิตอริสที่มีขนาดเล็กกว่า การกระทำเช่นนี้มาจากพื้นฐานความคิดที่ว่าเพศหญิงเป็นเพศที่ไม่สมบูรณ์ตามธรรมชาติ และหากเด็กทารกไม่สามารถเป็นเพศชายที่สมบูรณ์ได้ การเป็นเพศหญิงที่ไม่สมบูรณ์จึงเป็นทางเลือกที่ดีที่สุด (Fausto-Sterling, 1999: 236)

การลบความกำกวมทางเพศเพื่อดำรงรักษาระบบเพศสองขั้วที่มีเพียงเพศหญิงและชายดังกล่าวข้างต้น เป็นไปตามความสัมพันธ์เชิงอำนาจภายใต้วาทกรรมเรื่องเพศ ดังที่ Foucault กล่าวว่า เพศ (sex) เป็นกลไกควบคุมแบบใหม่ที่สำคัญในแนวคิดสมัยใหม่ โดยเพศวิถี (sexuality) ไม่ใช่พฤติกรรมหรือแก่นภายในที่ทำให้เกิดความแตกต่างทางเพศ แต่เป็นวาทกรรมซึ่งใช้อำนาจกับร่างกายในรูปของกฎเกณฑ์ทางสังคม (Segal, 2002: 209) เช่น การกำหนดบทบาทและพฤติกรรมที่เหมาะสมของผู้หญิง ดังนั้น เมื่อเรื่องเพศเป็นวาทกรรมซึ่งสร้างขึ้นโดยผู้มีอำนาจในสังคมแล้ว เพศจึงไม่ใช่ความจริงแท้ เช่นเดียวกับความคิดแบบสองขั้วที่แยกระหว่างเพศชายกับเพศหญิง ซึ่งเป็นเพียงวาทกรรมที่กำหนดว่าเพศชายเหนือกว่าเพศหญิง อย่างไรก็ตาม ถึงแม้ว่าเพศจะเป็นเพียงวาทกรรม แต่ก็สามารถดำรงอยู่ได้ด้วยวาทกรรมอีกชุดหนึ่ง คือ วาทกรรมทางการแพทย์ ซึ่งให้ความชอบธรรมกับระบบเพศแบบสองขั้ว Foucault (1978: 30) กล่าวว่า สังคมทุนนิยมในศตวรรษที่ 19 ได้สร้างวาทกรรมเรื่องเพศที่เป็นความจริงหนึ่งเดียวขึ้นโดยการแพทย์ได้มีบทบาทในการกำหนดเพศวิถีที่ “ปกติ” และ “ไม่ปกติ” ขึ้น ซึ่งเพศวิถีที่ไม่ปกติหรือไม่ตรงกับบรรทัดฐานของสังคมจะถูกโยงเข้ากับความเจ็บป่วย นอกจากนี้ Foucault ยังกล่าวด้วยว่า วาทกรรมเรื่องเพศนี้จะกลายเป็นความจริงได้ต่อเมื่อผู้พูดเป็นผู้ที่รับผิดชอบ

เกี่ยวกับเรื่องนั้น พูดในเวลาที่เหมาะสม และพูดกับคู่สนทนาที่เหมาะสม (Foucault, 1978: 67) นอกจากนี้ งานเขียนหรือบทความทางการแพทย์ซึ่งมักเขียนด้วยภาษาที่เป็นนามธรรมและไม่แสดงอารมณ์ความรู้สึก จะมีพลังในการสร้างความน่าเชื่อถือ และการนำเสนอการค้นพบทางวิทยาศาสตร์ทำให้คนคิดว่าบทความเหล่านั้นปราศจากอคติและความลำเอียง และไม่เป็นไปตามระบบความเชื่อของสังคมและวัฒนธรรม แต่ในความเป็นจริงแล้ว แม้ว่างานเขียนทางวิทยาศาสตร์จะอยู่บนพื้นฐานของหลักฐานที่พิสูจน์แล้ว แต่ก็อาจมองได้ว่าเป็นการตีความทางวัฒนธรรมอย่างหนึ่ง กล่าวคือ นักวิทยาศาสตร์ตีความธรรมชาติให้เป็นไปตามวัฒนธรรมที่ตนอาศัยอยู่ (Fausto-Sterling, 1999: 239) ผู้ที่มีอิทธิพลในการใช้วิทยาศาสตร์เพื่อสร้างวาทกรรมทางเพศที่กลายเป็นบรรทัดฐานของสังคม คือ Sigmund Freud นักจิตวิเคราะห์ซึ่งมีแนวความคิดว่าเพศสรีระเป็นตัวกำหนดเพศสภาพ (วรนุช จรุงรัตนาพงศ์, 2547: 11) Freud กล่าวว่า ความแตกต่างระหว่างเพศ คือ สิ่งที่วัฒนธรรมสร้างขึ้นในระหว่างขั้นเริ่มต้นของปมโอดิปุส ซึ่งเป็นความปรารถนาอย่างแรงกล้าของเด็กชายต่อมารดา และการแก้ปมดังกล่าวจะทำให้เกิดความแตกต่างระหว่างอัตลักษณ์ของชายและหญิง โดยเด็กชายจะละทิ้งความปรารถนาต่อมารดา และหันไปมีอัตลักษณ์กับอำนาจแบบชายเป็นใหญ่ของบิดาแทนเพราะกลัวถูกตอน ส่วนเพศวิถีของเด็กหญิงจะพัฒนาจากปมอิจฉาลึงค์ โดยความขาดเชิงกายภาพเป็นสิ่งที่ทำให้เด็กหญิงเกิดความปรารถนาในอวัยวะเพศของบิดา ดังนั้น ความเป็นชายและหญิงตามความคิดของ Freud จึงถูกกำหนดโดยการมีและการไม่มีลึงค์ (โพคา และไรท์, 2548: 19-22) แนวคิดเช่นนี้ของ Freud ถูกวิพากษ์วิจารณ์โดย Luce Irigaray ซึ่งยกย่องความเป็นสตรีและวิจารณ์ระบอบชายเป็นใหญ่ในเชิงจิตวิเคราะห์ว่าเป็นการอธิบายเพศวิถีโดยเอาลึงค์เป็นศูนย์กลาง ซึ่งให้อภิสิทธิ์กับเพศวิถีแบบหนึ่งบนพื้นฐานของการมอง กล่าวคือ เพศวิถีของชายอยู่บนพื้นฐานของการมีลึงค์ ซึ่งได้รับอภิสิทธิ์เนื่องจากสามารถมองเห็นได้ และเมื่อมองเห็นได้จึงเหนือกว่า ในทางตรงกันข้าม อวัยวะเพศของหญิงไม่สามารถมองเห็นได้ ดังนั้นจึงด้อยกว่า และกลายเป็นมีความหมายเท่ากับความว่างเปล่าหรือการไม่มี (Harmon, 1996)

ความคิดเรื่องวาทกรรมทางเพศของ Foucault ถูกนำมาใช้โดยแนวคิดสตรีนิยม (Feminism) ในช่วงปลายทศวรรษที่ 1980 ที่เรียกกันว่า Postmodern Feminism ซึ่งปฏิเสธความรู้ที่เป็นภววิสัยตามแนวคิดหลังสมัยใหม่ โดยมองว่าความคิดแบบสองขั้วที่แบ่งเป็นชาย-หญิง เป็น Metanarrative อย่างหนึ่ง เป็นวาทกรรมที่สร้างขึ้นโดยผู้ชายซึ่งเป็นผู้มีอำนาจในสังคม ดังนั้นจึงต้องต่อต้านความคิดดังกล่าว นอกจากนี้ Postmodern Feminism ยังปฏิเสธการเรียกร้องความเท่าเทียมกันของชายและหญิง หรือเชื่อในความแตกต่างว่าการเป็นผู้หญิงมีคุณค่าในตัวเองตามแนวคิดสตรีนิยมในยุคก่อนหน้า โดยมองว่าการเรียกร้องความเท่าเทียมหรือเน้นความแตกต่างของการเป็นผู้หญิงนั้น เป็นการตอกย้ำความคิดแบบสองขั้ว ในทางกลับกัน Postmodern Feminism เน้นที่การรื้อสร้างแนวคิดเรื่อง “อัตบุคคล” (Subject) ซึ่งสลายขั้วต่างๆ ที่ตายตัวของเพศสภาพ (ซาร์ดาร์ และเคอร์รี่, 2548: 101) โดยมองว่าร่างกายล้วนเป็นผลผลิต

ของวัฒนธรรม เพศและลักษณะทางชีววิทยาของร่างกายก็คือการตีความทางวัฒนธรรมที่ทำให้เกิดความแตกต่างระหว่างเพศ (gender difference) (Beasley, 2005: 101)

สรุปแล้ว การศึกษาแนวคิดหลังสมัยใหม่ ลักษณะของวรรณกรรมหลังสมัยใหม่ ตลอดจนแนวคิดเรื่องเพศซึ่งเกี่ยวข้องกับนวนิยายเรื่อง *Middlesex* จะช่วยให้เข้าใจพื้นฐานความคิดของผู้แต่ง และทำให้ผู้วิจัยสามารถตีความตัวบทได้ถูกต้องมากขึ้น

บทที่ 3
การวิเคราะห์ต้นฉบับ

ในการวิเคราะห์ต้นฉบับ ผู้วิจัยจะใช้ทฤษฎีวาทกรรมวิเคราะห์ โดยแบ่งเป็นการวิเคราะห์ประเภทของตัวบท การวิเคราะห์องค์ประกอบภายในตัวบท การวิเคราะห์สถานการณ์สื่อสาร และการวิเคราะห์บริบททางสังคมและวัฒนธรรม

3.1 การวิเคราะห์ประเภทของตัวบท (Text Type)

Peter Newmark (1988: 39) แบ่งตัวบทออกเป็น 3 ประเภท โดยยึดหน้าที่หลักของตัวบทเป็นเกณฑ์ในการแบ่งประเภท ดังนี้

1. ตัวบทประเภทแสดงอารมณ์ความรู้สึก (Expressive) ตัวบทประเภทนี้เน้นความสำคัญที่ผู้เขียนหรือผู้ส่งสาร เนื่องจากผู้เขียนได้ใช้ถ้อยคำนั้นๆ เพื่อแสดงความรู้สึกของตนออกมา ลักษณะของตัวบทประเภทนี้แบ่งออกได้เป็น วรรณกรรมส่งเสริมจินตนาการ เช่น บทกวี เรื่องสั้น นวนิยาย และบทละคร ข้อความที่แสดงอำนาจ เช่น สุนทรพจน์ เอกสารทางกฎหมาย และงานเขียนเชิงวิชาการต่างๆ รวมทั้งงานเขียนประเภทอัตชีวประวัติ เรียงความ และจดหมายส่วนตัว
2. ตัวบทประเภทให้ข้อมูล (Informative) ตัวบทประเภทนี้เน้นความสำคัญที่สถานการณ์ภายนอก เช่น แนวคิด หัวข้อ หรือทฤษฎีต่างๆ เพราะเป็นการสื่อสารข้อเท็จจริงและความเป็นจริงนอกเหนือจากภาษา รูปแบบของตัวบทประเภทนี้มักมีแบบแผนตายตัว เช่น ตำราเรียน บทความในหนังสือพิมพ์ บันทึกหรือวาระการประชุม เป็นต้น
3. ตัวบทประเภทกระตุ้นหรือจูงใจ (Vocative) ตัวบทประเภทนี้เน้นความสำคัญของผู้อื่นหรือผู้รับสาร เพราะมุ่งให้ผู้อ่านมีปฏิกิริยาตอบสนองเป็นไปตามวัตถุประสงค์ของตัวบทนั้น ตัวบทประเภทนี้ ได้แก่ คำแนะนำ งานโฆษณา และงานเขียนที่มีลักษณะโน้มน้าว

จากประเภทของตัวบทดังกล่าวข้างต้น ผู้วิจัยสรุปได้ว่า *Middlesex* เป็นตัวบทประเภทแสดงอารมณ์ความรู้สึก (Expressive) เนื่องจากเป็นนวนิยายที่ผู้แต่งแสดงให้เห็นถึงจินตนาการและความรู้สึกนึกคิดของตน ซึ่งจะเห็นได้จากการที่ผู้แต่งจินตนาการถึงชีวิตของกะเทย โดยอ้างอิงถึงเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ที่เกิดขึ้นจริง นอกจากนี้ ยังอาจมองได้ว่าผู้แต่งต้องการวิพากษ์วิจารณ์วาทกรรมทางเพศซึ่งกำหนดให้เพศที่ปกติ คือ หญิงกับชาย เท่านั้น

นวนิยาย *Middlesex* มีการใช้กลวิธีการเขียนหลายประเภทผสมกันดังที่ได้กล่าวไว้ในบทที่ 2 ซึ่งลักษณะที่ปรากฏในนวนิยายเรื่องนี้มีทั้งส่วนที่เหมือนและต่างจากขนบของกลวิธีการเขียนเหล่านั้น ทั้งนี้ ผู้วิจัยจะวิเคราะห์เฉพาะกลวิธีการเขียนซึ่งมีความโดดเด่นและสำคัญ ได้แก่ นิยายซากาครอบครัว มหากาพย์ และบันทึกความทรงจำ

โดยทั่วไปแล้วนิยายซากาครอบครัว (Family Saga) หมายถึง นิยายที่เป็นเรื่องเล่าเกี่ยวกับชีวิตของครอบครัวใหญ่หลายชั่วคน โดยมีที่มาจากนิยายซากาของไอซ์แลนด์ซึ่งเป็นเรื่องเล่าเกี่ยวกับวีรบุรุษ ผู้มีชื่อเสียง ตระกูลที่โด่งดัง หรือพฤติการณ์อาจหาญของกษัตริย์ วีรบุรุษ หรือเหล่านักรบ (ราชบัณฑิตยสถาน, 2545 : 379) อย่างไรก็ตาม นวนิยายเรื่อง *Middlesex* มีลักษณะที่แตกต่างจากขนบของนิยายซากาครอบครัว คือ นิยายซากาทั่วไปมักจะเล่าเรื่องตามลำดับเหตุการณ์ในช่วงเวลาหนึ่งๆ [2] ส่วนนวนิยายเรื่อง *Middlesex* ถึงแม้จะเป็นเรื่องราวของครอบครัวใหญ่หลายชั่วคนเหมือนกัน แต่ก็ไม่ได้เล่าเรื่องตามลำดับเหตุการณ์ทั้งหมด ผู้เล่าเรื่องได้แทรกเรื่องราวของตัวเองในปัจจุบันเข้าไประหว่างที่เล่าเรื่องชีวิตในอดีตของตัวละครที่เป็นครอบครัวของตนด้วย เป็นการเล่าเรื่องกลับไปกลับมา ซึ่งทำให้เกิดความไม่ต่อเนื่องขึ้น

กลวิธีการเขียนที่โดดเด่นอีกประเภท คือ มหากาพย์ (Epic) ตามขนบโดยทั่วไป ตัวละครเอกในมหากาพย์จะเป็นวีรบุรุษที่มีความสำคัญ และจะเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับการเดินทางที่ยาวนาน ยากลำบากและอันตราย รวมทั้งมีเรื่องชะตากรรมเข้ามาเกี่ยวข้อง ส่วนในนวนิยายเรื่อง *Middlesex* มีลักษณะเหมือนกับนิยายมหากาพย์ คือ เป็นเรื่องการเดินทางที่ยาวนานซึ่งครอบคลุมด้านพื้นที่และเวลาเหมือนกัน เนื้อเรื่องของ *Middlesex* ครอบคลุมหลายชั่วอายุคน ตั้งแต่รุ่นปู่ย่า (เลฟตี้และเดสเดโมน่า) รุ่นพ่อแม่ (มิลตันและเทสซี่) จนถึงรุ่นลูก (คัลไลโอปี/คาล) และมีการเดินทางข้ามทวีปจากเอเชียตะวันตกไปยังอเมริกา อย่างไรก็ตาม ตัวละครเอกใน *Middlesex* ไม่ใช่วีรบุรุษ แต่ก็อาจตีความได้ว่ามีความสำคัญที่เทียบได้กับวีรบุรุษ เนื่องจากคัลไลโอปี/คาลมีความสำคัญในเรื่องอัตลักษณ์ทางเพศ และการค้นหาอัตลักษณ์ทางเพศในนวนิยายเรื่องนี้ก็อาจเทียบได้กับการเดินทางอันยากลำบากในนิยายมหากาพย์ นอกจากนี้ ยังอาจตีความได้ว่าเรื่องชะตากรรมที่เป็นส่วนหนึ่งในนิยายมหากาพย์ก็คือธรรมชาติหรือชีววิทยาในเรื่อง *Middlesex* นั่นเอง เพราะชีววิทยาเป็นตัวกำหนดลักษณะของอวัยวะเพศซึ่งมนุษย์ไม่สามารถเปลี่ยนแปลงได้

สำหรับกลวิธีการเขียนแบบบันทึกความทรงจำ (Memoirs) นั้น นวนิยายเรื่อง *Middlesex* ไม่ได้เป็นงานเขียนเชิงอัตชีวประวัติเกี่ยวกับความทรงจำของผู้แต่งเหมือนกับบันทึกความทรงจำทั่วไป แต่เป็นการนำกลวิธีการเขียนแบบบันทึกความทรงจำมาใช้โดยให้ตัวละคร

[2]Available from http://en.wikipedia.org/wiki/Family_saga, accessed 20 September 2006.

เอกที่ชื่อคัลไลโอปี/คาลเป็นผู้เล่าถึงชีวประวัติของตัวเอง เพื่อเปิดโอกาสให้ตัวละครนั้นได้ย้อนกลับไปทบทวนอดีตและวิพากษ์ตนเอง นอกจากนี้ในการบอกเล่าเกี่ยวกับตนเอง คาลมิได้มุ่งเน้นแต่เพียงเรื่องราวของตนเท่านั้น แต่ยังนำเสนอเรื่องราวของบรรพบุรุษของตนควบคู่ไปด้วย ซึ่งเป็นลักษณะที่ต่างไปจากแบบแผนของบันทึกความทรงจำทั่วไป

3.2 การวิเคราะห์องค์ประกอบภายในตัวบท

3.2.1 โครงเรื่อง และโครงสร้าง (Plot and Structure)

- **โครงเรื่อง**

Middlesex เป็นเรื่องราวของกะเทยที่ชื่อ คาล หรือ คัลไลโอปี ซึ่งเกิดมามีสองเพศ เนื่องจากมีความผิดปกติทางพันธุกรรมอันเกิดจากการแต่งงานของสายเลือดที่ใกล้ชิด คาลซึ่งปัจจุบันอายุ 41 ปี และอาศัยอยู่ในเยอรมนีย้อนเล่าถึงที่มาของยีนที่ผิดปกติตั้งแต่สมัยปู่และย่า เดสเดโมน่าและเลฟตี้เป็นพี่น้องกัน ทั้งคู่เป็นชาวกรีกที่อาศัยอยู่ในตุรกี ในปี 1922 เมื่อเกิดสงครามในตุรกี เดสเดโมน่าและเลฟตี้ได้หนีสงครามและอพยพไปยังอเมริกา และได้แต่งงานกันระหว่างนั้น ทั้งคู่มีลูกด้วยกันสองคน ซึ่งลูกชายคนโตที่ชื่อ มิลตัน ก็คือ พ่อของคาล

มิลตันเติบโตขึ้นในเมืองดีทรอยต์ และต่อมาได้แต่งงานกับเทสซี ซึ่งเป็นลูกพี่ลูกน้องของตน มิลตันและเทสซีมีลูกสองคน คนแรกเป็นลูกชายชื่อ แชปเตอร์อิเลเว่น (Chapter Eleven) คนที่สองเป็นลูกสาว คือ คัลไลโอปี คัลไลโอปีได้รับการเลี้ยงดูแบบเด็กผู้หญิงจนกระทั่งเข้าสู่ช่วงวัยรุ่นจึงเริ่มสงสัยในตัวเอง เพราะเธอไปหลงรักเพื่อนนักเรียนหญิงคนหนึ่ง และสังเกตเห็นว่าร่างกายของตนไม่มีการเปลี่ยนแปลงเหมือนเด็กสาววัยรุ่นคนอื่นๆ วันหนึ่งคัลไลโอปีถูกรถชนต้องเข้าโรงพยาบาล หมอจึงพบความผิดปกติของเขา

มิลตันและเทสซีพาคาลไปพบ ดร.ลูซ นักเพศวิทยาขื่อดังที่นิวยอร์กเพื่อรักษา หลังจากการตรวจอย่างละเอียด ดร.ลูซลงความเห็นว่าคัลไลโอปีเป็นผู้หญิงและแนะนำให้รักษาด้วยการผ่าตัดและให้ฮอร์โมน ทั้งๆ ที่รู้ว่าคัลไลโอปีมีโครโมโซมและฮอร์โมนเพศชาย เมื่อรู้ความจริงคัลไลโอปีจึงหนีไปซานฟรานซิสโก เข้าร่วมกับคณะโชว์ของแปลก ทำงานโดยโชว์ร่างกายของตนให้คนอื่นดู สุดท้ายคัลไลโอปีกลับบ้านเมื่อรู้ว่ามิลตันตายด้วยอุบัติเหตุ และตัดสินใจใช้ชีวิตเป็นผู้ชายโดยใช้ชื่อว่า คาล ในวันที่จัดงานศพของมิลตัน เดสเดโมน่าบอกกับคาลว่า สาเหตุที่คาลเกิดมาเป็นเช่นนี้ก็เพราะเธอและเลฟตี้เป็นพี่น้องกัน

- **ลักษณะความเป็นนวนิยายหลังสมัยใหม่ของ *Middlesex***

ตามขนบของเรื่องแต่งทั่วไป โครงเรื่องจะต้องประกอบด้วยความขัดแย้ง (conflict) ที่ทำให้เกิดปัญหาและอุปสรรคขึ้น (Arp and Johnson 2006: 46) ส่วนโครงสร้างหรือองค์ประกอบของเรื่องจะประกอบด้วยบทเปิดเรื่อง การผูกปม จุดวิกฤต และการแก้ปม (ยุวพาส์ (ประทีประเสน) ชัยศิลป์วัฒนา 2542: 111-120) อย่างไรก็ตาม ขนบดังกล่าวไม่อาจนำมาใช้การวิเคราะห์ตัวบทเรื่อง *Middlesex* ได้ทั้งหมด เนื่องจากพื้นฐานของนวนิยายหลังสมัยใหม่ คือ การต่อต้านขนบเดิมที่มีอยู่ นวนิยายเรื่อง *Middlesex* จึงมีทั้งส่วนที่ตรงและไม่ตรงกับโครงสร้างหรือองค์ประกอบของเรื่องตามขนบดังกล่าว ดังนี้

สำหรับโครงสร้างหรือองค์ประกอบของเรื่อง นวนิยายเรื่อง *Middlesex* ไม่ได้ดำเนินไปตามโครงสร้างดังกล่าว เช่น ในบทแรกซึ่งถือเป็นบทเปิดเรื่อง ผู้แต่งไม่ได้แสดงให้เห็นพฤติกรรมของตัวละครหรือสภาพแวดล้อมเพื่อเป็นการปูพื้นให้เรื่องดำเนินต่อไป แต่กลับเป็นการหยิบยกเหตุการณ์ตอนกลางเรื่องขึ้นมาเล่าก่อน ซึ่งมีหลายส่วนที่ผู้อ่านต้องอ่านให้จบทั้งเรื่องก่อนจึงจะเข้าใจได้ สำหรับส่วนที่เป็นไปตามโครงสร้างของเรื่องดังกล่าว คือ การดำเนินเรื่องโดยใช้ความขัดแย้ง นวนิยายเรื่องนี้มีความขัดแย้งหลายอย่าง เช่น ความขัดแย้งในใจของเดสเดโมน่าในเรื่องศีลธรรม เพราะเธอแต่งงานกับน้องชายของตัวเอง ความขัดแย้งระหว่างตัวละครในเรื่องกับเหตุการณ์ต่างๆ เช่น สงครามในตุรกี ยุคเศรษฐกิจตกต่ำ เหตุจลาจลกลางเมืองดีทรอยต์ ฯลฯ อย่างไรก็ตามความขัดแย้งที่สำคัญที่สุด คือ ความขัดแย้งด้านจิตใจในตัวคัลไลโอปีหรือคาลว่าตนเองเป็นอะไรกันแน่ จนกระทั่งรู้ว่าตัวเองเป็นเด็กผู้ชาย แต่ดร.ลูซกลับต้องการรักษาโดยการผ่าตัดให้เป็นผู้หญิง จึงหนีไปและได้ค้นพบตัวเองในที่สุด

สำหรับการเรียงลำดับเหตุการณ์ในเรื่องนี้ อาจกล่าวได้ว่ามีลักษณะคล้ายกับ In Media Res ในแง่ที่ว่าเป็นการเล่าเหตุการณ์ตรงกลางเรื่องก่อน คือ ในบทแรก ผู้แต่งเริ่มต้นด้วยเรื่องราวในปี ค.ศ. 1960 ก่อนที่คัลไลโอปีจะเกิดไม่นาน อย่างไรก็ตามการเรียงลำดับเหตุการณ์ในเรื่องนั้น เป็นการพยายามบิดเบือนทางด้านเวลา (Temporal Disorder) โดยหลังจากบทแรกแล้ว ผู้แต่งได้ย้อนไปเล่าเรื่องตอนต้นในปี ค.ศ. 1922 จนมาถึงเหตุการณ์ตอนที่คัลไลโอปีเกิดและเล่าต่อไปจนจบเรื่องในปี ค.ศ. 1974 และในขณะที่เล่าเรื่องนั้น ผู้แต่งได้ให้ผู้เล่าเรื่องแทรกเรื่องราวชีวิตของตนในปัจจุบันเข้าไปเป็นช่วงๆ ด้วย ถือได้ว่าเป็นการทำลายความต่อเนื่องของการเล่าเรื่อง ซึ่งเป็นลักษณะอย่างหนึ่งของวรรณกรรมหลังสมัยใหม่

3.2.2 ตัวละครและการสร้างตัวละคร (Character and Characterization)

เถกิง พันธุ์เถกิงอมร (2541: 13-14) ให้ความหมายของตัวละคร (Character) ไว้ว่า หมายถึง ผู้ประกอบพฤติกรรมตามเหตุการณ์ในเรื่อง หรือเป็นผู้ได้รับผลกระทบจากเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นตามโครงเรื่องที่ผู้เขียนกำหนดขึ้น ตัวละครที่ดีต้องมีความสมจริง ทั้งด้านความรู้สึกนึกคิด อารมณ์และการกระทำ ตลอดจนคำพูด ซึ่งผู้เขียนนำต้นแบบมาจากบุคคลจริง แล้วหล่อหลอมเป็นบุคลิกของตัวละครแต่ละตัว

ตัวละครในนวนิยาย สามารถจำแนกออกเป็น 2 ประเภทใหญ่ๆ คือ

1. ตัวละครมิติเดียว (Flat Character) เป็นตัวละครที่ไม่มีความซับซ้อน โดยจะแสดงนิสัยออกมาเพียงด้านเดียว และไม่มีพัฒนาการด้านอุปนิสัย หรือไม่เปลี่ยนแปลงไปตามเหตุการณ์หรือสถานการณ์ ดังนั้น จึงเรียกตัวละครประเภทนี้ว่าตัวละครสถิต (Static Character) ตัวละครมิติเดียว ได้แก่
   - ตัวละครพิมพ์เดียว (Stereotype) คือ ลักษณะของตัวละครที่มีพฤติกรรมและอุปนิสัยอันเกิดจากอาชีพ สถานะทางสังคม หรือเชื้อชาติ
   - ตัวละครเข้าแบบ (Stock character) คือ ลักษณะของตัวละครที่เกิดขึ้นซ้ำๆ กันจนกลายเป็นเอกลักษณ์ของตัวละครนั้น และมีการใช้รูปแบบดังกล่าวต่อๆ กันมา จนกลายเป็นธรรมเนียมนิยม

2. ตัวละครหลายมิติ (Round Character) เป็นตัวละครที่มีลักษณะนิสัยหลายด้าน มีความลึกและพัฒนาการด้านพฤติกรรมและอุปนิสัย มีการเปลี่ยนแปลงไปตามประสบการณ์ เหตุการณ์ วัย หรือสภาพแวดล้อม ดังนั้น จึงเรียกตัวละครประเภทนี้ว่าตัวละครพลวัต (Dynamic Character)

ตัวละครทั้งสองประเภทข้างต้นยังสามารถแยกประเภทตามบทบาทและความสำคัญในเรื่องเป็นตัวละครเอกหรือตัวละครสำคัญ (Major Character) และตัวละครรอง (Minor Character) ได้อีกด้วย

สำหรับการสร้างตัวละคร Arp and Johnson (2006: 104-105) กล่าวว่า ผู้แต่งสามารถนำเสนอตัวละครได้ทั้งโดยตรง (Direct presentation) คือ ผู้เขียนเป็นผู้บรรยายถึงลักษณะตัวละครเองหรือให้ตัวละครอื่นเป็นผู้บรรยาย และโดยอ้อม (Indirect presentation) คือ ผู้เขียนให้ผู้อ่านสังเกตลักษณะตัวละครเองผ่านพฤติกรรมหรือคำพูดของตัวละครนั้น นอกจากนี้ Arp and Johnson ยังกล่าวถึงหลักการสร้างตัวละครด้วยว่า พฤติกรรมของตัวละครจะต้องสม่ำเสมอ

คำพูดและการกระทำของตัวละครจะต้องเกิดจากแรงจูงใจที่ผู้อ่านเข้าใจได้ และตัวละครจะต้องเป็นไปตามเหตุผลหรือเหมือนจริง

จากบท Matchmaking และ Looking Myself Up in Webster's ที่ผู้วิจัยเลือกศึกษา มีตัวละครหลัก ดังนี้

เดสเดโมน่า

ในนวนิยายเรื่องนี้ ผู้เขียนเล่าถึงเดสเดโมน่าตั้งแต่ปี 1922 ซึ่งขณะนั้นเธอมีอายุ 21 ปี เดสเดโมน่าเป็นหญิงชาวกรีกที่อาศัยอยู่ในหมู่บ้านเล็กๆ ในตุรกี เลี้ยงชีพด้วยการเลี้ยงตัวไหม ในปี 1922 เมื่อเกิดสงครามระหว่างกรีก-ตุรกีขึ้น เธอได้หนีไปยังอเมริกาและใช้ชีวิตอยู่ที่นั่น

เดสเดโมน่าเป็นคนจริงจังกับชีวิต ไม่ร่าเริงสนุกสนาน ชอบวิตกกังวล และเป็นคนยึดติดกับอดีต ซึ่งสังเกตได้จากการที่เธอไม่ยอมปรับตัวให้เข้ากับวัฒนธรรมอเมริกันหรือเทคโนโลยีต่างๆ แต่กลับนึกถึงแต่การเลี้ยงไหมที่เธอชอบ และคิดว่าการอยู่ในหมู่บ้านเล็กๆ ที่ตุรกีดีกว่าการอยู่ที่อเมริกา ในแง่หนึ่งเธอเป็นคนเจ้ากี้เจ้าการ ซึ่งเห็นได้จากความพยายามหาภรรยาให้น้องชายและลูกชาย เธอเป็นคนศรัทธาในศาสนาและเชื่อในสิ่งศักดิสิทธิ์ โดยมักจะสวดขอนักบุญในศาสนาคริสต์นิกายกรีกออร์โธดอกซ์ แต่ขณะเดียวกันก็เชื่อในสิ่งเร้นลับ เช่น เธอใช้ช้อนเงินทำนายเพศของเด็กที่จะเกิดมาให้กับญาติและลูกสะใภ้ นอกจากนี้ เดสเดโมน่ายังเป็นคนอมทุกข์ ซึ่งเห็นได้จากการที่เธอคิดว่าตัวเองป่วยและตัดสินใจใช้ชีวิตอยู่แต่บนเตียงนอนตลอดมาตั้งแต่รู้ว่าสามีเสียชีวิต

อาจกล่าวได้ว่า เดสเดโมน่าเป็นตัวละครแบบหลายมิติ เพราะมีลักษณะนิสัยหลายแบบ แต่ไม่มีพัฒนาการ เพราะเดสเดโมน่ายังคงมีนิสัยแบบเดิมอยู่ตลอดไม่ว่าเหตุการณ์จะเปลี่ยนไปอย่างไร

เลฟตี้

ผู้เขียนเล่าถึงเลฟตี้เมื่อเรื่องราวเริ่มขึ้นในปี 1922 เช่นกัน เลฟตี้เป็นน้องชายของเดสเดโมน่า อายุน้อยกว่าเดสเดโมน่าเพียงปีเดียว ทั้งสองคนจึงสนิทกันมาก ความสนิทสนมได้พัฒนาเป็นความรักและทั้งคู่ได้แต่งงานกันขณะหนีสงครามไปยังอเมริกา

เลฟตี้มีนิสัยตรงข้ามกับเดสเดโมน่า เขาเป็นคนร่าเริง ชอบเที่ยวสนุก ชอบเล่นการพนัน เขาชอบเรียนรู้สิ่งใหม่ๆ เช่น เรียนภาษาฝรั่งเศส ร้องเพลงอเมริกัน และเมื่อมาถึงอเมริกา เขาก็เชื่อในสิ่งที่เรียกว่าความฝันแบบอเมริกัน (American Dream) เรียนรู้ภาษาอังกฤษได้อย่างรวดเร็ว และชอบทุกอย่างที่เป็นอเมริกัน เลฟตี้เป็นคนฉลาด มีไหวพริบ มีความพยายาม สู้ชีวิต

ไม่ย่อท้อต่ออุปสรรค และสามารถเอาตัวรอดได้ ซึ่งเห็นได้จากการที่เขาใช้ชั้นใต้ดินของบ้านเปิดเป็นบาร์ผิดกฎหมาย และเมื่อถึงยุคเศรษฐกิจตกต่ำ ไม่มีลูกค้าเข้าร้าน เขาก็หันไปทำธุรกิจหนังสือโป๊ จนสามารถเก็บเงินซื้อร้านเหล้าใหม่ได้ นอกจากนี้ เลฟตี้ยังเป็นคนรอบคอบ ซึ่งเห็นได้จากการที่เขาทำประกันภัยร้านไว้กับบริษัทประกันภัยถึง 3 แห่ง ทำให้ต่อมาลูกชายของเขาได้เงินประกันจำนวนมากเมื่อเกิดเหตุจลาจลขึ้น

เลฟตี้เป็นตัวละครที่มีลักษณะเดียวกันเดสเดโมน่า คือ เป็นตัวละครแบบหลายมิติ แต่ไม่มีพัฒนาการด้านลักษณะนิสัย เช่น เขาชอบเล่นการพนันตอนที่อยู่ที่ตุรกี เมื่อเกษียณแล้ว เขาก็กลับไปเล่นการพนันอีก

มิลตัน

มิลตันเป็นลูกชายคนโตของเดสเดโมน่ากับเลฟตี้ เขาเกิดในปี 1923 ในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 มิลตันสมัครเป็นทหารเรือ เนื่องจากไม่สมหวังในความรักกับเทสซี่ ระหว่างสงคราม มิลตันถูกส่งตัวมาเรียนที่โรงเรียนนายเรือ เขาได้แต่งงานกับเทสซี่ในที่สุด หลังจากไปเข้าร่วมสงครามเกาหลี มิลตันกลับมาสานต่อธุรกิจครอบครัว โดยเปลี่ยนร้านเหล้าของเลฟตี้เป็นร้านอาหาร มิลตันเป็นคนมีหัวในการทำธุรกิจและไม่ยอมแพ้ หลังจากร้านอาหารถูกไฟไหม้เพราะจลาจล มิลตันหันมาทำธุรกิจแฟรนไชส์แผงลอยขายฮ็อตด็อก ชื่อว่า เฮอร์คิวลิส ฮ็อตด็อก มิลตันเป็นคนชอบฟังเพลง ชอบรถคาดิแลค และเป็นริพับลิกัน กล่าวได้ว่ามิลตันเป็นสัญลักษณ์ของความฝันแบบอเมริกันอย่างแท้จริง มิลตันเป็นคนมั่นใจในตัวเอง ค่อนข้างเผด็จการ มักจะทำตามสิ่งที่ตนเองคิดและเชื่อว่าดีโดยไม่ปรึกษาใคร เช่น การตัดสินใจซื้อบ้านใหม่ที่ถนน Middlesex นอกจากนี้ มิลตันยังเป็นคนรักครอบครัว โดยเฉพาะคัลไลโอปีที่เป็นลูกสาว หลังจากคัลไลโอปีหรือคาลหนีไป มิลตันถูกน้องเขยหลอกว่าเป็นผู้ร้ายที่จับตัวคัลไลโอปีไว้เพื่อเรียกค่าไถ่ และให้มิลตันเอาเงินค่าไถ่ไปให้ มิลตันยอมเอาเงินไปให้และเมื่อรู้ว่าถูกหลอกก็ขับรถตามจนเกิดอุบัติเหตุเสียชีวิต

มิลตันเป็นตัวละครที่มีลักษณะนิสัยหลายด้าน ผู้อ่านจะเห็นมิลตันที่เป็นทั้งนักธุรกิจ และพ่อที่รักลูกสาว อย่างไรก็ตาม มิลตันก็เป็นตัวละครที่ไม่มีพัฒนาการด้านนิสัยใจคอเช่นเดียวกับเดสเดโมน่า

เทสซี

เทสซีเป็นลูกสาวคนเดียวของลิน่า ซึ่งเป็นลูกพี่ลูกน้องของเดสเดโมน่ากับเลฟตี้ เธอจึงเป็นญาติลำดับที่สองของมิลตัน เทสซีเกือบจะแต่งงานกับบาทหลวงไมค์ แต่แล้วก็เปลี่ยนใจมาแต่งงานกับมิลตันเมื่อตระหนักได้ว่าตัวเองรักมิลตัน หลังจากมิลตันเสียชีวิตและแชปเตอร์อิเล

เว่นลูกชายทำธุรกิจครอบครัวล่มจม เทสซีต้องขายบ้าน Middlesex และย้ายไปอยู่กับโซอี้ น้องสาวของมิลตันที่ฟลอริดา

ผู้แต่งไม่ได้บรรยายลักษณะนิสัยของเทสซีหรือให้เทสซีมีบทบาทมากนัก ส่วนใหญ่ผู้อ่านจึงเห็นเทสซีทำหน้าที่เป็นแม่บ้าน คอยดูแลสามีและลูกเท่านั้น ดังนั้น จึงกล่าวได้ว่า เทสซีเป็นตัวละครแบบมิติเดียว

คาล/คัลไลโอปี (แคลลี่)

คาล/คัลไลโอปี เป็นลูกคนที่สองของมิลตันและเทสซี เกิดในปี 1960 เขามีโครโมโซมเพศชาย แต่ด้วยความผิดปกติในยีน ทำให้หมอที่ทำคลอดตัดสินว่าเป็นผู้หญิง ดังนั้นเขาจึงได้รับการเลี้ยงดูแบบเด็กผู้หญิง เมื่ออายุ 14 ปี คัลไลโอปีประสบอุบัติเหตุ จึงรู้ว่าตัวเองมีความผิดปกติ มิลตันและเทสซีพบคัลไลโอปีไปพบนักเพศวิทยาชื่อ ดร. ลูซ หลังจากที่รู้ว่าตัวเองเป็นผู้ชายแต่ดร. ลูซ ต้องการผ่าตัดให้เขาเป็นผู้หญิง คัลไลโอปีจึงตัดสินใจหนีไป ใช้ชีวิตเป็นผู้ชายและเปลี่ยนชื่อเป็นคาล

คาล/คัลไลโอปี เป็นตัวละครแบบหลายมิติ ผู้อ่านจะเห็นคัลไลโอปีตั้งแต่เกิด เป็นวัยรุ่นจนกระทั่งโตเป็นผู้ใหญ่ (คาลซึ่งเป็นผู้เล่าเรื่อง) ตอนเป็นเด็กคัลไลโอปีเป็นเด็กที่กล้าหาญ เช่น ตอนอายุ 7 ปี คัลไลโอปีขี่จักรยานออกไปตามหาพ่อขณะที่เกิดการจลาจลในเมืองดีทรอยต์ และพออายุ 14 ปีเมื่อรู้ว่าตัวเองเป็นผู้ชายก็กล้าหนีออกไปเผชิญโลกเพียงคนเดียว ตอนเป็นวัยรุ่นผู้อ่านจะเห็นคัลไลโอปีมีลักษณะเหมือนเด็กวัยรุ่นทั่วไป คือ อยู่ในช่วงชีวิตที่มีการเปลี่ยนแปลงทั้งทางด้านร่างกายและจิตใจ ทำให้เกิดความสับสน เรียกได้ว่าเป็นช่วงที่ต้องค้นหาตัวตนของตนเอง

นอกจากนี้ คาล/คัลไลโอปี ยังเป็นตัวละครที่มีพัฒนาการ ซึ่งการเปลี่ยนแปลงครั้งใหญ่ ก็คือ การตัดสินใจเปลี่ยนจากการเป็นเด็กผู้หญิงมาเป็นเด็กผู้ชาย และระหว่างที่คัลไลโอปี/คาลหนีไป เขาก็ได้เรียนรู้ชีวิตมากขึ้น และมีความเป็นผู้ใหญ่มากขึ้น

ดร. ปีเตอร์ ลูซ

ดร.ลูซเป็นนักเพศวิทยาชื่อดัง เขาเปิดคลีนิคเพื่อศึกษาและรักษาผู้ที่มีเพศกำกวมที่นิวยอร์กในปี 1968 และมีผลงานวิชาการที่ศึกษาด้านเพศและกะเทยมากมาย ดร.ลูซ เป็นหมอที่รักษาคัลไลโอปี/คาล เขาตรวจคัลไลโอปี/คาลอย่างละเอียด ไม่ว่าจะเป็นการตรวจร่างกาย การวิเคราะห์ด้านจิตวิทยา การวิเคราะห์บุคลิกภาพและพฤติกรรม ดร.ลูซเป็นหมอที่มีบุคลิกดูน่าเชื่อถือ เขาเชื่อมั่นในตนเองและมีอัตตาสูง ดร.ลูซเป็นตัวละครแบบมิติเดียวและไม่มีพัฒนาการ

3.2.3 แก่นเรื่อง (Theme)

แก่นเรื่อง (Theme) หมายถึง ทรรศนะ เจตนารมณ์ หรือวัตถุประสงค์ของผู้แต่งที่มุ่งแสดงต่อผู้อ่าน โดยแฝงอยู่ในเนื้อหาของนวนิยายนั้นๆ ดังนั้น แก่นเรื่องจึงเปรียบเหมือนหัวใจของเรื่องที่ควบคุมองค์ประกอบทุนส่วน ไม่ว่าจะเป็นโครงเรื่อง ตัวละคร ผู้เล่าเรื่อง ความขัดแย้งของเรื่อง เหตุการณ์ สถานที่ ตลอดจนลีลาการเขียน เพื่อให้บรรลุวัตถุประสงค์หลักที่ผู้แต่งต้องการสื่อ (เถกิง พันธุ์เถกิงอมร, 2541: 11, ยุวพาส์ (ประทีปะเสน) ชัยศิลป์วัฒนา, 2542: 153)

เมื่อพิจารณาอย่างผิวเผิน อาจมองได้ว่านวนิยายเรื่อง *Middlesex* เป็นเรื่องราวการนำเสนอชีวิตของกะเทยแท้คนหนึ่ง แต่เมื่อวิเคราะห์อย่างละเอียดจะเห็นได้ว่าเรื่องชีวิตของกะเทยนั้นเป็นเพียงส่วนเดียวในเรื่อง เนื่องจากตัวละครชื่อคาลเป็นชาวอเมริกันเชื้อสายกรีกและเป็นคนรุ่นที่สองของครอบครัวกรีกที่เกิดและเติบโตในอเมริกา ดังนั้นการแสวงหาตัวตนทางเพศของคาลที่ใช้ชีวิตอยู่ตรงจุดกึ่งกลางระหว่างผู้ชายกับผู้หญิง จึงล้อไปกับแก่นเรื่องรองของการปะทะสังสรรค์ระหว่างสังคมกรีกกับสังคมอเมริกัน ซึ่งต้องมีการเรียนรู้ ปรับตัว และค้นหาตัวตนของตัวเอง นอกจากนี้ เมื่อพิจารณาในประเด็นเรื่องเพศ อาจกล่าวได้ว่าแก่นเรื่องมีประเด็นที่กล่าวถึงการท้าทายขนบของสังคมเกี่ยวกับเพศ ผู้แต่งตั้งคำถามกับบทบาทของแพทย์ในการเป็นผู้กำหนดเพศโดยอาศัยบรรทัดฐานและความเชื่อของสังคมว่าลักษณะของชายหรือหญิงควรเป็นอย่างไร การกำหนดเพศเช่นนี้ถือเป็นการตัดสินใจที่มีอคติทางสังคม และนำไปสู่ประเด็นที่ว่าแท้ที่จริงแล้วเพศเป็นเรื่องธรรมชาติหรือเป็นเรื่องการประกอบสร้างทางสังคม ในนวนิยายเรื่อง *Middlesex* ผู้แต่งได้กล่าวถึงประเด็นเรื่องนี้หลายครั้ง โดยเฉพาะหลังจากที่คัลไลโอปี/คาลรู้ว่าตัวเองเป็นกะเทยและในที่สุดได้เลือกใช้ชีวิตเป็นผู้ชายตามที่ธรรมชาติกำหนด อย่างไรก็ตาม แม้จะตัดสินใจใช้ชีวิตเป็นผู้ชาย แต่ก็ไม่อาจหลีกเลี่ยงอิทธิพลของวัฒนธรรมได้ ซึ่งจะเห็นได้จากกิริยาท่าทางของคาลที่แสดงถึงการได้รับการเลี้ยงดูมาแบบผู้หญิง ประเด็นนี้เห็นได้ชัดจากบทสัมภาษณ์ของ Eugenides เองที่กล่าวว่า เขาเชื่อว่าทั้งธรรมชาติวัฒนธรรมต่างมีอิทธิพลต่อมนุษย์ ไม่ใช่ปัจจัยใดปัจจัยหนึ่งเพียงอย่างเดียว ดังนั้น คำว่า Middlesex จึงอาจไม่ได้หมายถึงเพศที่ 3 เท่านั้น แต่ยังหมายถึงความยืดหยุ่นในเรื่องเพศเอง[3]

3.2.4 มุมมองการเล่าเรื่อง (Point of View)

เถกิง พันธุ์เถกิงอมร (2541: 312-328) กล่าวว่า มุมมอง (Point of View) หมายถึง การกล่าวถึงผู้เล่าเรื่องหรือผู้บรรยายเรื่อง (Narrator) การใช้มุมมองในการเขียนจึงหมายถึง การจัด

[3]Available from http://www.bombsite.com/eugenides/eugenides.html; accessed 27 August 2006.

ตำแหน่งของบุคคลที่ทำหน้าที่บันทึกพฤติกรรมและบทบาทของตัวละคร เป็นการช่วยให้ผู้อ่านได้รับรู้หรือเห็นเหตุการณ์โดยผ่านสายตาของผู้ใด และจากจุดใด

มุมมองการเล่าเรื่อง แบ่งออกเป็น 2 ลักษณะใหญ่ๆ คือ

1. การใช้บุรุษที่ 3 เป็นผู้เล่าเรื่อง (Third person point of view) เป็นการเสนอเรื่องจากสายตาของบุคคลที่ 3 หมายถึง ผู้เล่าเรื่องจะไม่มีตัวตนอยู่ในท้องเรื่อง และจะกล่าวถึงตัวละครต่างๆ ในท้องเรื่องด้วยการเรียกชื่อเฉพาะของตัวละครหรือใช้สรรพนามบุรุษที่ 3 ดังนั้น ผู้อ่านจึงมีฐานะเป็นบุคคลที่ 2 ซึ่งอ่าน ฟัง หรือรับรู้เรื่องราวจากผู้เล่าเรื่องซึ่งเป็นบุคคลที่ 1 การเสนอเรื่องในมุมมองนี้ แบ่งเป็นลักษณะย่อยๆ ได้ดังนี้

   1.1 ผู้รู้แจ้ง (Omniscient) ผู้เล่าเรื่องประเภทนี้จะรู้ทุกสิ่งทุกอย่างเกี่ยวกับตัวละครโดยไม่มีขอบเขตจำกัด ไม่ว่าจะเป็นเหตุการณ์ ความคิด อารมณ์ความรู้สึก หรือการกระทำของตัวละคร นอกจากนี้ผู้เล่าเรื่องยังสามารถสอดแทรกความคิดเห็นหรือวิพากษ์วิจารณ์เหตุการณ์หรือพฤติกรรมของตัวละครได้อีกด้วย

   1.2 ผู้รู้แจ้งที่มีขีดจำกัด (Limited Omniscient) ผู้เล่าเรื่องถูกจำกัดขอบเขตของความเป็นผู้รู้ทุกอย่างอยู่ที่ตัวละครตัวเดียว ซึ่งอาจเป็นตัวละครหลักหรือตัวละครรองก็ได้ ดังนั้น เรื่องที่เล่าจึงมีศูนย์กลางอยู่ที่ตัวละครเดียวที่ผู้เล่าเรื่องสามารถรับรู้ความคิดและจิตใจได้เท่านั้น

   1.3 มุมมองเชิงละคร (Objective หรือ Dramatic point of view) ผู้เล่าเรื่องเป็นเพียงผู้สังเกตการณ์และถ่ายทอดเหตุการณ์ทั้งหมดโดยไม่สอดแทรกความคิดเห็นใดๆ ทั้งสิ้น ผู้เล่าเรื่องเปรียบเสมือนกล้องที่บันทึกและถ่ายทอดเหตุการณ์ตามที่เห็นเท่านั้น ไม่สามารถล่วงรู้ถึงความคิดและจิตใจของตัวละครได้ ดังนั้น ผู้อ่านจะต้องวิเคราะห์ความรู้สึกนึกคิดและอุปนิสัยของตัวละครจากพฤติกรรม คำพูด และรูปเหตุการณ์เอง

2. การใช้บุรุษที่ 1 เป็นผู้เล่าเรื่อง (First person point of view) ผู้เล่าเรื่องคือตัวละครตัวหนึ่งในเรื่องซึ่งอาจเป็นตัวละครหลักที่มีส่วนร่วมในเหตุการณ์ เป็นตัวละครรอง หรือเป็นเพียงผู้สังเกตการณ์ก็ได้ โดยผู้เล่าเรื่องจะใช้สรรพนามบุรุษที่ 1 เวลากล่าวถึงตนเอง การเล่าเรื่องลักษณะนี้ผู้เล่าเรื่องไม่สามารถรู้ทุกเรื่องหรือรู้ความคิดของคนอื่นได้ จึงอยู่ภายใต้ขอบเขตที่ผู้เล่าเรื่องได้พบเห็นหรือมีส่วนร่วมอยู่ในเหตุการณ์เท่านั้น

มุมมองการเล่าเรื่องถือเป็นประเด็นสำคัญในการวิเคราะห์นวนิยายเรื่อง *Middlesex* เนื่องจากผู้แต่งใช้มุมมองการเล่าเรื่องที่ไม่เป็นไปตามขนบข้างต้น แต่เป็นมุมมองการเล่าเรื่องที่มีลักษณะพิเศษ โดยเป็นการใช้มุมมองแบบบุรุษที่ 1 และบุรุษที่ 3 ผสมกัน ดังนี้

ตัวอย่างที่ 1

> I had never seen such a big dictionary before. The Webster's at the New York Public Library stood in the same relation to other dictionaries of my acquaintance as the Empire State Building did to other buildings.
>
> (Eugenides, 2003: 484)

ตัวอย่างที่ 2

> Callie herself was holding on to this chain now. She was tugging on it, winding it around her hand so that her fingers went white, as she stared down at that word.
>
> (Eugenides, 2003: 485)

ตัวอย่างที่ 3

> Still Callie waited.
>
> "What you've got, see, is you've got a little too much of the male hormones and not quite enough of the female hormones. So what the doctor wants to do is give you a shot every now and then to get everything working right."
>
> He didn't say the word. I didn't make him.
>
> (Eugenides, 2003: 487)

ตัวอย่างที่ 1 เป็นการใช้มุมมองแบบบุรุษที่ 1 ซึ่งจะเห็นได้จากสรรพนาม "I" ที่คาลซึ่งเป็นผู้เล่าเรื่องกล่าวถึงตัวเอง ในตัวอย่างที่ 2 ผู้เล่าเรื่องกล่าวถึงตัวเองเช่นเดียวกัน แต่เปลี่ยนมาใช้มุมมองแบบบุรุษที่ 3 และเรียกตัวเองโดยใช้ชื่อเฉพาะและสรรพนามบุรุษที่ 3 "she" ส่วนตัวอย่างที่ 3 แสดงให้เห็นการสลับจากมุมมองแบบบุรุษที่ 3 มาเป็นมุมมองแบบบุรุษที่ 1 นอกจากนี้ แม้จะเป็นการเล่าเรื่องแบบบุรุษที่ 3 ซึ่งทำให้ผู้อ่านรับรู้เรื่องราวของตัวละครอื่นๆ เช่น เดสเดโมน่า เลพตี้ มิลตัน และเทสซี่ ตลอดจนความรู้สึกนึกคิดของตัวละครเหล่านั้น และเหตุการณ์ก่อนที่ผู้เล่าเรื่องจะเกิด แต่ก็เป็นบุรุษที่ 3 แบบผู้รู้แจ้งที่มีขีดจำกัด โดยในเรื่องนี้ผู้เล่า

เรื่องสามารถรับรู้เฉพาะความคิดและการกระทำของตัวละครที่สัมพันธ์กับตนทางพันธุกรรมเท่านั้น จากลักษณะพิเศษเช่นนี้ ผู้วิจัยเห็นว่าจำเป็นต้องวิเคราะห์ตัวผู้เล่าเรื่อง เพื่อจะได้เข้าใจนวนิยายเรื่องนี้ได้ดีขึ้น

ตัวผู้เล่าเรื่อง คือ คาล จัดอยู่ในกลุ่ม Intersex ซึ่งเป็นกลุ่มคนมีลักษณะอวัยวะเพศกำกวม คาลปฏิเสธการผ่าตัดเพื่อกำหนดเพศใหม่และใช้ชีวิตเป็นผู้ชายที่ชอบผู้หญิง (heterosexual) และคาลเป็นชาวอเมริกันที่มีเชื้อสายกรีก ซึ่งเล่าเรื่องขณะอยู่ที่กรุงเบอร์ลิน ประเทศเยอรมนี อันเป็นประเทศที่เคยถูกแบ่งแยกมาก่อน จากการวิเคราะห์ตัวผู้เล่าเรื่องดังกล่าวจะเห็นได้ว่า คาล มีลักษณะที่เกิดจากการผสมสิ่งที่ต่างกันเข้าด้วยกัน ซึ่งสอดคล้องกับมุมมองการเล่าเรื่องที่ผสมกันระหว่างแบบบุรุษที่ 1 และ 3 การใช้มุมมองเล่าเรื่อง 2 แบบเช่นนี้เป็นการเขียนแบบ Self-reflexivity ซึ่งเป็นลักษณะอย่างหนึ่งของนวนิยายหลังสมัยใหม่ที่มุ่งวิพากษ์อัตลักษณ์ที่เป็นหนึ่งเดียวและมีความสอดคล้องในตัวเอง เพื่อสื่อถึงความกำกวมและความขัดแย้งในตัวตน ดังที่กล่าวไว้ในบทที่ 2 คาลจึงเป็นทั้งผู้เล่าเรื่องเมื่อเป็นการใช้สรรพนามบุรุษที่ 1 และเป็นผู้ถูกเล่าถึงเมื่อเป็นการใช้สรรพนามบุรุษที่ 3 การใช้บุรุษสรรพนาม 2 แบบนี้นอกจากจะสะท้อนถึงความกำกวมของอัตลักษณ์ทางเพศของผู้เล่าเรื่องแล้ว ยังอาจตีความได้อีกว่า ผู้แต่งต้องการสื่อว่าความจริงนั้นประกอบขึ้นจากหลายสิ่งที่แตกต่างกันและมีความหลากหลาย (Truths) ไม่ใช่ความจริงหนึ่งเดียว (Universal Truth) และยังเป็นการสื่อให้ผู้อ่านตั้งคำถามกับความจริงว่าสิ่งที่ผู้อ่านรับรู้นั้นจริงแค่ไหน เพราะการใช้มุมมองแบบบุรุษที่ 1 และบุรุษที่ 3 ผสมกันนี้ไม่ค่อยน่าเชื่อถือเท่าไหร่ การที่ผู้แต่งกำหนดให้คาลเล่าเหตุการณ์ก่อนที่ตัวเองเกิดนั้น แสดงให้เห็นว่าคาลไม่ได้เล่าเรื่องเพียงอย่างเดียว แต่อาจเป็นผู้ที่สร้างเรื่องราวในอดีตขึ้นมาเองด้วย โดยอาศัยจินตนาการของตนหรืออนุมานจากบริบททางสังคมและวัฒนธรรม และนวนิยายเรื่องนี้ก็ไม่ได้ต้องการนำเสนออดีต “ที่เป็นจริง” แต่เป็นการนำเสนอมายาคติทางวัฒนธรรมและทัศนคติในอดีต ซึ่งตรงกับแนวคิดหลังสมัยใหม่ที่มองว่าความจริงเป็นสิ่งที่ถูกสร้างขึ้น

3.2.5 ฉาก (Setting)

ฉาก (Setting) คือ สถานที่ที่เกิดเหตุการณ์หรือตัวละครแสดงพฤติกรรม ซึ่งรวมถึงสภาพแวดล้อมต่างๆ ที่เกี่ยวข้องด้วย องค์ประกอบของฉากมี 4 ส่วน ได้แก่

1. สถานที่และลักษณะทางภูมิศาสตร์
2. อาชีพและความเป็นอยู่ประจำวันของตัวละคร
3. เวลา ยุคสมัยที่เหตุการณ์ในเรื่องเกิดขึ้น
4. สภาพแวดล้อมโดยทั่วไปของตัวละคร เช่น ศาสนา ศีลธรรมจรรยา สภาพอารมณ์หรือสังคม

(Holman อ้างถึงใน ยุวพาส์ (ประทีปะเทน) ชัยศิลป์วัฒนา, 2542: 142)

สถานที่ทางภูมิศาสตร์ที่เป็นฉากของนวนิยายเรื่อง *Middlesex* ได้แก่ ตุรกีในปี ค.ศ. 1922 สหรัฐอเมริกา เมืองดีทรอยต์ตั้งแต่ปี ค.ศ. 1922 – 1974 นครนิวยอร์กและเมืองซาน-ฟรานซิสโกในปีค.ศ. 1974 ส่วนสภาพแวดล้อมโดยทั่วไปนั้น เรื่องราวส่วนใหญ่ดำเนินไปตามสังคมอเมริกันในช่วงเวลาดังกล่าว โดยมีวัฒนธรรมกรีกบางอย่างเข้ามาแทรกด้วย เช่น ศาสนาคริสต์นิกายกรีกออร์โธดอกซ์

ฉากที่มีความสำคัญต่อแก่นเรื่อง ได้แก่

- **เมืองดีทรอยต์**

เป็นเมืองที่เดสเดโมน่าและเลฟตี้อพยพมาอยู่และตั้งรกรากในสหรัฐฯ ครอบครัวสเตฟาไนดีสอาศัยอยู่ที่เมืองดีทรอยต์จนกระทั่งเกิดการจลาจลขึ้นในปี ค.ศ. 1967 ฉากนี้แสดงให้ถึงการปรับตัวของตัวละครให้เข้ากับวัฒนธรรมใหม่ เนื่องจากเมืองดีทรอยต์เป็นเมืองที่ตั้งของอุตสาหกรรมรถยนต์ ซึ่งถือได้ว่าเป็นตัวแทนของทุนนิยม เดสเดโมน่าและเลฟตี้ซึ่งมาจากสังคมเกษตรกรรมเล็กๆ ในชนบท จึงต้องปรับตัวให้เข้ากับสังคมเมืองใหญ่ อาจกล่าวได้ว่า ฉากนี้เป็นการสื่อถึงแก่นเรื่องที่กล่าวถึงการค้นหาอัตลักษณ์ของตนเอง

- **โกรส พอยนท์**

หลังจากการจลาจลที่ดีทรอยต์ในปี ค.ศ. 1967 ครอบครัวสเตฟาไนดีสก็ย้ายมาอยู่ที่ถนน Middlesex ในเขต Grosse Pointe ซึ่งเป็นเขตชานเมืองของดีทรอยต์ ฉากนี้นับได้ว่ามีความสำคัญต่อแก่นเรื่องที่กล่าวถึงวาทกรรมทางเพศ กล่าวคือ สังคมชานเมืองของสหรัฐอเมริกาในช่วงทศวรรษที่ 1960 ถือได้ว่าเป็นตัวแทนของวาทกรรมที่กำหนดบทบาทของเพศชายและหญิง เนื่องจากในสังคมชานเมือง บทบาททางเพศระหว่างชายและหญิงถูกแบ่งไว้อย่างชัดเจน ผู้ชายซึ่งเป็นหัวหน้าครอบครัวมีหน้าที่ทำงานหารายได้นอกบ้าน ส่วนผู้หญิงทำหน้าที่เป็นแม่บ้านเพียงอย่างเดียว (Chafe, 1995: 123-124) ดังนั้น การที่ผู้แต่งกำหนดให้คัลไลโอปีหรือคาลซึ่งเป็นกะเทยมาอยู่ในสังคมชานเมืองและอยู่ที่ถนนที่ชื่อว่า Middlesex จึงมองได้ว่าเป็นการต่อต้านวาทกรรมทางเพศ เพราะลักษณะที่มีสองเพศหรือความกำกวมทางเพศของคัลไลโอปี/คาล ถือได้ว่าเป็นการลบเส้นแบบระหว่างชายหญิงที่สังคมขีดขึ้น

- **เมืองซานฟรานซิสโก แคลิฟอร์เนีย**

ผู้แต่งกำหนดให้คัลไลโอปี/คาลหนีไปที่ซานฟรานซิสโกหลังจากที่รู้ว่าตัวเองไม่ใช่เด็กผู้หญิง ฉากนี้จึงเป็นการแสดงถึงการค้นหาอัตลักษณ์ทางเพศของคัลไลโอปี/คาล เนื่องจากเมืองซานฟรานซิสโกถือเป็นสัญลักษณ์ของเสรีภาพทางเพศ โดยเฉพาะในช่วงทศวรรษที่ 70 ซึ่ง

เป็นช่วงเวลาเดียวกับเหตุการณ์ตอนที่คัลไลโอปี/คาลหนีไป เมืองนี้ได้กลายเป็นศูนย์กลางของขบวนการเคลื่อนไหวของกลุ่มเกย์

- **กรุงเบอร์ลิน ประเทศเยอรมนี**

กรุงเบอร์ลินเป็นสถานที่ที่คาลตอนเป็นผู้ใหญ่อาศัยอยู่ ฉากนี้สื่อถึงแก่นเรื่องที่กล่าวถึงการอยู่ตรงกลางระหว่างสิ่งที่ต่างกันหรือสิ่งที่ถูกแบ่งแยก เช่น ระหว่างกรีกกับตุรกี คนผิวดำกับคนผิวขาว และผู้ชายกับผู้หญิง เนื่องจากกรุงเบอร์ลินเป็นเมืองที่เคยถูกแบ่งแยกและกลับมารวมกันอีกครั้ง

3.2.6 วัจนลีลา (Style)

เปลื้อง ณ นคร (2541: 63-66) กล่าวว่า คำว่า วัจนลีลา (Style) หมายถึง สำนวน ซึ่งก็คือวิธีแสดงความคิดออกมาเป็นภาษา เป็นการเลือกสรรถ้อยคำและเรียบเรียงถ้อยคำให้ได้ความตรงตามที่ต้องการ กล่าวคือ เฟ้นหาคำที่จะแสดงความหมายชัดเจนตรงกับที่เราประสงค์ แล้วเอาคำนั้นมาเรียงเข้ากันเป็นวลี ประโยค และข้อความ

Peter Newmark (1988: 14) แบ่งวัจนลีลาออกเป็น 8 ระดับ คือ

1. ระดับพิธีการ (Officialese) คือ รูปแบบภาษาทางการที่ใช้ในพิธีการเฉพาะ
2. ระดับราชการ (Official) คือ รูปแบบภาษาที่ใช้ในทางราชการ
3. ระดับทางการ (Formal) คือ รูปแบบภาษาที่เป็นทางการ แสดงถึงความสุภาพ ไม่แสดงถึงความสนิมสนม
4. ระดับกึ่งทางการ (Neutral) คือ รูปแบบภาษาสุภาพที่เป็นทางการน้อยกว่าระดับทางการ
5. ระดับไม่เป็นทางการ (Informal) คือ รูปแบบภาษาสุภาพที่ใช้และเป็นที่ยอมรับโดยทั่วไป
6. ระดับภาษาปาก (Colloquial) คือ รูปแบบภาษาที่ไม่เป็นทางการ ใช้กันทั่วไป
7. ระดับแสลง (Slang) คือ ภาษาปากที่มีการใช้คำแสลงหรือสำนวนต่างๆ
8. ระดับต้องห้าม (Taboo) คือ ภาษาปากที่มีการใช้คำต้องห้ามหรือคำหยาบ

จากบทที่เลือกมาศึกษา นวนิยายเรื่อง *Middlesex* มีการใช้วัจนลีลาหลายระดับ คือ ในส่วนที่เป็นบทบรรยายทั่วไป เป็นการใช้วัจนลีลาระดับไม่เป็นทางการ ส่วนที่เป็นบทสนทนามีการใช้วัจนลีลาหลายระดับขึ้นอยู่กับสถานการณ์และความสัมพันธ์ระหว่างตัวละคร เช่น ระดับไม่เป็นทางการ และระดับภาษาปาก นอกจากนี้ในบทที่ผู้วิจัยเลือกศึกษา ยังมีส่วนที่เป็นรายงานการศึกษาทางการแพทย์ ซึ่งใช้วัจนลีลาระดับทางการด้วย

ตัวอย่างที่ 1

He prayed for five minutes. Then came out, replaced his hat on his head, and rattled the change in his pocket. He climbed back up the sloping streets and, this time (his heart unburdened), stopped at all the places he'd resisted on his way down.

(Eugenides, 2003: 35)

ตัวอย่างนี้แสดงถึงการใช้วัจนลีลาระดับไม่เป็นทางการเพื่อบรรยายเรื่อง โดยจะสังเกตได้จากการเขียนโดยละประธานของประโยค และมีการขยายความโดยใช้เครื่องหมายวงเล็บ

ตัวอย่างที่ 2

At that Desdemona felt tremendous happiness. But she said, "What's the matter with you? You have to choose."

"Those girls look like a couple of whores."

(Eugenides, 2003: 43)

ตัวอย่างนี้เป็นการใช้วัจนลีลาระดับปากในบทสนทนา ซึ่งจะเห็นได้จากการใช้คำว่า whore ซึ่งเป็นคำที่ไม่สุภาพ

ตัวอย่างที่ 3

[Dr. Luce] "As I explained, any determination of gender identity must take into account a host of factors. The most important, in your daughter's case"—there it was again, confidently proclaimed—"is that she has been raised for fourteen years as a girl and indeed thinks of herself as female. Her interests, gestures, psychosexual makeup—all these are female. Are you with me so far?"

(Eugenides, 2003: 481)

ตัวอย่างนี้เป็นการใช้วัจนลีลาระดับไม่เป็นทางการในบทสนทนา เป็นภาษาสุภาพที่ใช้กันโดยทั่วไป ไม่เป็นทางการมาก โดยจะเห็นได้จากประโยค "Are you with me so far?"

ตัวอย่างที่ 4

She is feminine in her movements and gestures, and the slight gracelessness of her walk is in keeping with females of her generation.

Though due to her height some people may find the subject's gender at first glance somewhat indeterminate, any prolonged observation would result in a decision that she was indeed a girl.

(Eugenides, 2003: 491)

ตัวอย่างนี้เป็นรายงานทางการแพทย์ที่ใช้วัจนลีลาระดับทางการ รูปภาษาเป็นภาษาเขียน มีการใช้คำที่ค่อนข้างเป็นทางการ เช่น due to, may เป็นต้น

นอกจากการวิเคราะห์วัจนลีลาระดับต่างๆ ข้างต้นแล้ว การวิเคราะห์วัจนลีลายังรวมถึงการศึกษาลีลาการเขียน ซึ่งหมายถึงแนวทางหรือลักษณะของการใช้ภาษาอันเป็นที่ยึดเกาะของเนื้อหาสาระ ซึ่งเมื่อหลอมรวมกันเป็นหนึ่งเดียวแล้ว ก็จะได้เป็นใจความที่สื่อความหมายออกมาและส่งผลกระทบต่อผู้อ่าน (สุณีย์ วงเวียน อ้างถึงในถนอมนวล โอเจริญ, 2548: 224-225)

ลีลาการเขียนที่มีการใช้ในนวนิยายเรื่อง *Middlesex* ได้แก่

1.2.6.1 การใช้เครื่องหมายวรรคตอน

ในนวนิยายเรื่อง *Middlesex* มีการใช้เครื่องหมายวรรคตอนร่วมกับโครงสร้างประโยคที่ซับซ้อน เพื่อสร้างบรรยากาศและน้ำเสียงในการเล่าเรื่อง เช่น

- He was still singing--"Not much money, Oh! but honey"—fixing his cuff links, parting his hair; but then he looked up and saw his sister—"Ain't we got"—and pianissimo now—"fun"—fell silent.

(Eugenides, 2003: 26)

ตัวอย่างนี้เป็นการใช้เครื่องหมายยัติภาค เพื่อแยกประโยคที่เล่าเรื่องออกจากประโยคคำพูด โดยเขียนสลับกันระหว่างประโยคที่เล่าเรื่องและประโยคคำพูด ทำให้ผู้อ่านเห็นภาพการกระทำของตัวละครนั้นได้อย่างละเอียดขึ้น โดยผู้อ่านจะเห็นภาพว่าตอนที่ตัวละครพูดประโยคนั้น กำลังทำอะไรอยู่หรือพูดประโยคนั้นในลักษณะใด มีน้ำเสียงอย่างไร

- For her, the song conjured only the disreputable bars her brother went to down in the city, those hash dens where they played rebetika and American music and where there were loose women who sang … as Lefty put on his new striped suit

and folded the red pocket handkerchief that matched his red necktie … and she felt funny inside, especially her stomach, which was roiled by complicated emotions, sadness, anger, and something else she couldn't name that hurt most of all.

(Eugenides, 2003: 25-26)

ตัวอย่างนี้เป็นการใช้เครื่องหมายจุดไข่ปลา (...) เพื่อเชื่อมสองเหตุการณ์ให้เป็นประโยคเดียวกัน นอกจากนี้ ยังมีการใช้จุดไข่ปลาเชื่อมระหว่างตอนท้ายของย่อหน้าก่อนกับตอนต้นของย่อหน้าถัดมา เพื่อทำให้เห็นว่าเป็นเหตุการณ์ที่ต่อเนื่องกันหรือเกิดขึ้นพร้อมกันอีกด้วย

1.2.6.2 การใช้ความเปรียบ

ความเปรียบ (Imagery) คือ ลักษณะต่างๆ ที่ผู้ประพันธ์จงใจสร้างขึ้นให้ผิดแผกจากโครงสร้าง ความหมาย หรือการเรียงลำดับของภาษาโดยปกติ จุดประสงค์ของการใช้ความเปรียบ คือ การให้พลังและความสดใหม่แก่การแสดงออก และเพื่อให้เกิดผลกระทบต่อการสร้างจินตภาพ (Image) (ดวงมน จิตรจำนงค์, 2541: 118)

ความเปรียบที่ปรากฏอยู่ในนวนิยายเรื่อง *Middlesex* ได้แก่

- **บุคลาธิษฐาน (Personification)**

บุคลาธิษฐาน หมายถึง ความเปรียบที่พรรณาให้สัตว์ ความคิดนามธรรม หรือวัตถุแสดงลักษณะไม่ว่าในด้านรูปลักษณ์ ลักษณะนิสัย ความรู้สึก หรือพฤติกรรมต่างๆ อย่างเป็นบุคคล (ดวงมน จิตรจำนงค์, 2541: 119)

ตัวอย่าง

Her eyes were filling now, making the print swim, and she turned away and hurried out of the library.

But the synonym pursued her. All the way out the door and down the steps between the stone lions, Webster's Dictionary kept calling after her, *Monster, Monster!*

(Eugenides, 2003:486)

ตัวอย่างนี้เป็นการเปรียบให้สิ่งไม่มีชีวิต ได้แก่ ตัวหนังสือ คำพ้องความ และพจนานุกรมเว็บสเตอร์แสดงพฤติกรรมต่างๆ ของคน คือ ว่ายน้ำ ติดตาม และร้องเรียก

- **อุปมา (Simile)**

อุปมา คือ ความเปรียบที่ต้องการอธิบายลักษณะของสิ่งใดสิ่งหนึ่ง โดยนำไปเทียบกับอีกสิ่งหนึ่งซึ่งมักมีรูปธรรมที่รู้จักกันดีอยู่แล้ว ความเปรียบชนิดนี้สังเกตได้จากคำแสดงการเปรียบเทียบ เช่น เหมือน ดั่ง ดุจ เสมือน เป็นต้น (ดวงมน จิตรจำนงค์, 2541: 123)

ตัวอย่าง

A thousand feet below lay the old Ottoman capital of Bursa, like a backgammon board spread out across the valley's green felt. Red diamonds of roof tile fit into diamonds of whitewash. Here and there, the sultans' tombs were stacked up like bright chips.

(Eugenides, 2003: 23)

ตัวอย่างนี้เป็นการบรรยายภาพเมืองเบอร์ซ่า โดยนำไปเปรียบเทียบกับกระดานเกมแบ็คแกมม่อน คำแสดงความเปรียบที่ใช้ในตัวอย่างนี้ คือ like

- **อุปลักษณ์ (Metaphor)**

อุปลักษณ์ คือ ความเปรียบแสดงลักษณะของสิ่งใดสิ่งหนึ่ง โดยกล่าวถึงอีกสิ่งหนึ่งแทน เพื่ออิงความหมายจากสิ่งนั้นให้โยงไปยังสิ่งที่ประสงค์จะอธิบาย (ดวงมน จิตรจำนงค์, 2541: 125)

ตัวอย่าง

"There's a scabbard for every dagger," the madam says in Turkish as the whores laugh.

(Eugenides, 2003: 36)

ตัวอย่างนี้มาจากตอนที่เลฟตี้ไปเที่ยวซ่อง ประโยคนี้เป็นคำพูดของแม่เล้า ซึ่งเปรียบผู้หญิงขายบริการกับ scabbard และเปรียบผู้ชายที่มาเที่ยวซ่องกับ dagger

1.2.6.3 การเล่นคำ

การเล่นคำ หมายถึง การใช้คำ หรือกลุ่มคำที่มีความหมายอ้างอิงต่างกันไปได้ 2 ถึง 3 ความหมายมาใช้ในประโยค โดยที่บางครั้งสื่อความที่ 1 และบางครั้งสื่อความหมายที่ 2

โดยทั่วไปความมุ่งหมายของการเล่นคำนี้ เพื่อให้ผู้อ่านสนุกหรือเกิดอารมณ์ขัน (สัญฉวี สายบัว 2540: 97)

ตัวอย่าง

Joking but not joking, Desdemona and Lefty embraced.

(Eugenides, 2003: 43)

กรณีนี้เป็นการเล่นคำว่า joking โดย joking คำแรกหมายถึงการพูด เพราะก่อนหน้าประโยคนี้เป็นบทสนทนาระหว่างเลฟตี้กับเดสเดโมน่า ตอนที่เลฟตี้ขอเดสเดโมน่าซึ่งเป็นพี่สาวแต่งงาน ส่วน joking คำที่สองหมายถึงการกระทำ

1.2.6.4 การใช้ตัวบทประเภทอื่นและสัมพันธบท

ในเรื่อง *Middlesex* มีการนำตัวบทประเภทอื่นมาใช้ด้วย ได้แก่ พจนานุกรม ซึ่งผู้แต่งยกคำและความหมายของคำนั้นจากพจนานุกรม Webster's มาใส่ไว้ในนวนิยาย และรายงานทางการแพทย์ การนำตัวบทประเภทอื่นมาใช้เช่นนี้เรียกว่า "สัมพันธบท" (Intertextuality) ซึ่งเป็นแนวคิดเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างตัวบทวรรณกรรมหนึ่งๆ กับตัวบทวรรณกรรมด้วยกันหรือกับวาทกรรมประเภทอื่นๆ ซึ่งถูกดูดกลืนและแปรรูปเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของตัวบทวรรณกรรม (Kristeva และ Barthes อ้างถึงในนพพร ประชากุล, 2543: 177) ผู้วิจัยเห็นว่าสัมพันธบทในนวนิยายเรื่องนี้ เป็นลักษณะอย่างหนึ่งของวรรณกรรมหลังสมัยใหม่ ดังที่ Kristeva กล่าวไว้ว่าสัมพันธบททำให้ตัวบทมีลักษณะเป็นการนำคำอ้างอิงต่างๆ มาต่อเข้าด้วยกัน (mosaic of quotations) [4] ซึ่งตรงกับลักษณะของวรรณกรรมหลังสมัยใหม่ที่เป็นการนำสิ่งที่มีอยู่แล้วมาผสมกัน เนื่องจากวรรณกรรมหลังสมัยใหม่เกิดขึ้นในยุคที่วัจนลีลาหรือลีลาการเขียนต่างๆ ถูกคิดไว้หมดแล้ว (Storey, 2005: 135) นอกจากนี้ การที่ผู้แต่งใช้แบบอักษรและการจัดย่อหน้าของตัวบทที่เป็นรายงานทางการแพทย์ให้แตกต่างจากตัวบทส่วนอื่น ก็เป็นการสร้างความไม่ต่อเนื่องของตัวบทตามแนวทางของวรรณกรรมหลังสมัยใหม่ เพื่อปฏิเสธความต่อเนื่องหรือความเป็นหนึ่งเดียวซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของ Metanarrative ตามที่กล่าวไว้แล้วในบทที่ 2

การที่พจนานุกรมและรายงานทางการแพทย์ที่ผู้แต่งนำมาใช้ในนวนิยายเป็นตัวบทประเภทให้ข้อมูล (Informative) จึงมีบทบาทในการสร้างความน่าเชื่อถือให้กับนวนิยายและทำให้ผู้อ่านคล้อยตามและมีอารมณ์ร่วมมากขึ้น ขณะเดียวกันก็อาจมองได้ว่าตัวบททั้งสองส่วนนี้ช่วยสนับสนุนแก่นเรื่องของนวนิยายเรื่องนี้ที่กล่าวถึงการท้าทายขนบของสังคมในเรื่องเพศ กล่าวคือ พจนานุกรม Webster's ถือได้ว่าเป็นตัวแทนของความรู้ต่างๆ ในโลก การที่

[4] Available from http://en.wikipedia.org/wiki/Intertexuality; accessed 25 January 2007.

พจนานุกรมดังกล่าวบัญญัติให้คำว่า “กะเทย” มีความหมายตรงกับคำว่า “สัตว์ประหลาด” จึงแสดงให้เห็นถึงอคติที่สังคมมีต่อเรื่องเพศโดยถือว่าเพศที่ “ปกติ” มีเพียงชายและหญิงเท่านั้น ส่วนรายงานทางการแพทย์ก็แสดงให้เห็นวาทกรรมทางการแพทย์ ซึ่งแพทย์มักกำหนดเพศที่เป็น “ปกติ” ตามบรรทัดฐานของสังคม

3.3 การวิเคราะห์บริบทการสื่อสาร (Situational Context)

3.3.1 ผู้ส่งสาร

เจฟฟรีย์ ยูเจ็นไนดีสเกิดที่เมืองดีทรอยต์ รัฐมิชิแกน ประเทศสหรัฐอเมริกา ในปี ค.ศ. 1960 พ่อของยูเจ็นไนดีสเป็นชาวกรีกที่เกิดในสหรัฐอเมริกา โดยปู่และย่าอพยพมาจากเอเชียไมเนอร์ ส่วนแม่ของยูเจ็นไนดีสมีเชื้อสายอังกฤษ-ไอริช เขาสำเร็จการศึกษาด้วยเกียรตินิยม (Magna cum Laude) จากมหาวิทยาลัย Brown จากนั้นในปี ค.ศ. 1989 สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาโทด้านภาษาอังกฤษและการเขียนเชิงสร้างสรรค์ (English and Creative Writing) จากมหาวิทยาลัย Stanford

ในปี 1993 ยูเจ็นไนดีสตีพิมพ์นวนิยายเรื่องแรก คือ *The Virgin Suicides* ซึ่งได้รับการกล่าวขวัญอย่างมาก มีการแปลเป็นภาษาต่างๆ ถึง 15 ภาษา และในปี 2002 เขาได้ตีพิมพ์นวนิยายเรื่องที่สอง คือ *Middlesex*

ยูเจ็นไนดีส เคยได้รับรางวัลต่างๆ มากมาย เช่น Whiting Writer’s Award, Henry D Vursell Memorial Award จาก American Academy of Arts and Letters และรางวัล Pulitzer Prize จากนวนิยายเรื่อง *Middlesex*

ปัจจุบันเขาอาศัยอยู่กรุงเบอร์ลิน ประเทศเยอรมนี กับภรรยาและลูกสาว

3.3.2 ผู้รับสาร

ผู้รับสารของนวนิยายเรื่องนี้ คือ ผู้อ่าน ซึ่งเป็นบุคคลทั่วไปที่สนใจ ไม่ได้มีกลุ่มเป้าหมายโดยเฉพาะ

3.3.3 สาร

สาร คือ เนื้อหาหรือประเด็นที่ผู้ส่งสารต้องการสื่อ ซึ่งก็คือแก่นเรื่องนั่นเอง สำหรับนวนิยายเรื่องนี้ แก่นเรื่อง คือ การค้นหาตัวตนของตนเองของผู้มีสถานะอยู่กึ่งกลางระหว่างสองสิ่ง เช่น กะเทย วัยรุ่น คนที่อยู่สองวัฒนธรรม การปฏิเสธวาทกรรมทางเพศตามความคิดแบบสองขั้วที่แบ่งเพศปกติออกเป็นหญิงกับชายเท่านั้น ซึ่งรวมถึงการปฏิเสธวาทกรรมทางการแพทย์ที่ผูกติดกับความคิดแบบสองขั้วดังกล่าว

3.3.4 วัตถุประสงค์ในการส่งสาร

วัตถุประสงค์หรือหน้าที่หลักของนวนิยาย คือ การให้ความบันเทิงแก่ผู้อ่าน อย่างไรก็ตาม ผู้แต่งอาจต้องการสื่อถึงประเด็นอื่นๆ ที่อยู่ในสารด้วย ดังที่กล่าวไว้ในหัวข้อ 3.3.3 ข้างต้น

3.3.5 ฉากในการสื่อสาร

ฉากในการสื่อสารของตัวบทต้นฉบับ คือ ปี ค.ศ. 2002 ซึ่งเป็นปีที่นวนิยายเรื่องนี้ออกจำหน่าย

3.4 การวิเคราะห์บริบททางสังคมวัฒนธรรม (Socio-cultural Context)

บริบททางสังคมวัฒนธรรมมีความสำคัญต่อนวนิยายเรื่อง *Middlesex* มาก เนื่องจากผู้แต่งได้ใช้เหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ที่เกิดขึ้นจริงเป็นฉากในการดำเนินเรื่อง นวนิยายเรื่องนี้จึงเป็นการผสมผสานประวัติศาสตร์เข้ากับเรื่องแต่ง ซึ่งป็นลักษณะเด่นอย่างหนึ่งของวรรณกรรมหลังสมัยใหม่ดังที่ได้กล่าวไว้แล้วในบทที่ 2

เหตุการณ์ในนวนิยายเริ่มต้นขึ้นที่ตุรกีในปี ค.ศ. 1922 ซึ่งเป็นช่วงที่มีสงครามกรีก-ตุรกี (Greco-Turkish War) สงครามนี้เริ่มขึ้นในปี ค.ศ. 1919 โดยประเทศกรีซซึ่งเข้าร่วมกับฝ่ายสัมพันธมิตรได้บุกจักรวรรดิออตโตมันที่พ่ายแพ้ในสงครามโลกครั้งที่ 1 เพื่อยึดดินแดนกรีกโบราณตามที่ฝ่ายสัมพันธมิตรซึ่งประกอบด้วยอังกฤษและฝรั่งเศสได้ให้สัญญาไว้ แต่นักชาตินิยมชาวเติร์กที่ชื่อ มุสตาฟา เคมาล ได้จัดตั้งกองกำลังปฏิวัติขึ้นเพื่อปกป้องดินแดนของตุรกี หลังการสู้รบหลายครั้งกรีซตกเป็นฝ่ายแพ้ในที่สุด ขณะเดียวกันความสับสนวุ่นวายได้นำไปสู่เหตุการณ์ไฟไหม้ที่เมืองสเมอร์น่า และกองทัพตุรกีได้ปล้นสะดมทรัพย์สินของชาวกรีกและสังหารหมู่ชาวคริสเตียนที่อยู่ในเมืองสเมอร์น่า อย่างไรก็ตามชาวกรีกส่วนใหญ่หนีขึ้นเรือ

ของกรีซและชาติสัมพันธมิตรไปได้ สำหรับในนวนิยาย เหตุการณ์นี้เป็นต้นเหตุให้เดสเดโมน่าและเลฟตี้ต้องอพยพออกจากบ้านเกิดในตุรกีไปยังสหรัฐอเมริกา

หลังจากนั้นเหตุการณ์ในนวนิยายเป็นเรื่องที่เกิดขึ้นในสหรัฐอเมริกาในช่วงเวลาต่างๆ ตั้งแต่ทศวรรษที่ 20 จนถึงทศวรรษที่ 70 ในช่วงทศวรรษที่ 20 จนถึงปี ค.ศ. 1933 เป็นช่วงที่สหรัฐฯ มีการห้ามผลิตและจำหน่วยสุรา (Prohibition) ซึ่งในนวนิยายตอนช่วงเวลานี้ เลฟตี้ซึ่งอพยพมาอยู่ที่เมืองดีทรอยต์ ได้ทำธุรกิจขนเหล้าเถื่อนและเปิดร้านเหล้าผิดกฎหมาย ธุรกิจของเลฟตี้ถดถอยลงเมื่อสหรัฐอเมริกาเข้าสู่ยุคเศรษฐกิจตกต่ำ (Great Depression) ซึ่งเริ่มต้นเมื่อเกิดการล่มของตลาดหุ้นในปี ค.ศ. 1929 ประธานาธิบดี Franklin D. Roosevelt ได้ประกาศนโยบาย “New Deal” เพื่อแก้ปัญหาเศรษฐกิจของสหรัฐฯ อย่างไรก็ตาม นโยบายดังกล่าวไม่สามารถแก้ปัญหาเศรษฐกิจได้อย่างแท้จริง สิ่งที่ทำให้ยุคเศรษฐกิจตกต่ำสิ้นสุดลง คือ สงครามโลกครั้งที่ 2 เนื่องจากรัฐบาลต้องใช้จ่ายงบประมาณจำนวนมากเพื่อสนับสนุนการทำสงคราม ส่งผลให้ผลผลิตของสหรัฐฯ เพิ่มขึ้นเป็นสองเท่า ขณะที่อัตราการว่างงานลดลงอย่างมาก ในปี ค.ศ. 1945 Harry S. Truman ขึ้นเป็นประธานาธิบดีแทน Roosevelt ซึ่งเสียชีวิต และได้สั่งให้ทิ้งระเบิดปรมาณูที่ฮิโรชิมาและนางาซากิ ทำให้ญี่ปุ่นประกาศยอมแพ้สงคราม ในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 นี้ มิลตันได้สมัครเข้าเป็นทหารเรือ เพราะผิดหวังในความรักจากเทสซี่ และหลังจากปรับความเข้าใจกันได้แล้ว มิลตันก็ได้ไปร่วมรบในสงครามเกาหลี ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของสงครามเย็น (Cold War) ระหว่างฝ่ายทุนนิยมเสรีที่นำโดยสหรัฐอเมริกา กับฝ่ายคอมมิวนิสต์ที่นำโดยสหภาพโซเวียต

ในด้านสังคม สหรัฐอเมริกาหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 เข้าสู่ยุคแห่งความมั่งคั่ง (Age of Affluence) ในช่วงทศวรรษที่ 1950 และ 1960 เป็นยุคของการบริโภคนิยม ชาวอเมริกันชนชั้นกลางบริโภคสินค้ามากขึ้น เช่น รถยนต์ โดยเฉพาะรถคาดิแลค เครื่องล้างจาน เครื่องกำจัดขยะ โทรทัศน์ และเครื่องเสียง ขณะเดียวกันคนชนชั้นกลางก็ย้ายออกไปอยู่ชานเมืองมากขึ้น (Suburb) ซึ่งส่วนหนึ่งเป็นเพราะมีอัตราการเกิดของเด็กเพิ่มขึ้นหลังสงคราม (Baby boom) อย่างไรก็ตาม ความมั่งคั่งเหล่านี้จำกัดอยู่เฉพาะคนชนชั้นกลางผิวขาวเท่านั้น ในนวนิยายเรื่อง Middlesex ชีวิตความเป็นอยู่ของครอบครัวสเตฟาไนดีสสะท้อนให้เห็นชีวิตชาวอเมริกันในยุคแห่งความมั่งคั่งนี้ได้เป็นอย่างดี ตัวอย่างเช่น การที่มิลตันซื้อบ้านหลังใหญ่ที่มีสิ่งอำนวยความสะดวกครบครันในเขตชานเมือง การที่มิลตันหลงใหลในรถคาดิแลค และการที่โทรทัศน์เข้ามามีบทบาทในชีวิตของเดสเดโมน่า เป็นต้น นอกจากนี้ ในทศวรรษที่ 1960 ยังมีการเปลี่ยนแปลงในสังคมอเมริกันที่สำคัญ คือ ขบวนการเรียกร้องสิทธิพลเมือง (Civil Rights Movement) ซึ่งส่วนหนึ่งเป็นผลมาจากการเกิดขึ้นของสังคมชานเมืองในทศวรรษที่ 50-60 ซึ่งคนผิวขาวชนชั้นกลางย้ายออกไปอยู่ชานเมือง บริษัทต่างๆ ก็ย้ายออกไปด้วย ทำให้คนผิวดำไม่สามารถเดินทางไปทำงานได้ อีกส่วนหนึ่งเป็นผลจากการเมืองระหว่างประเทศ เช่น การปลดปล่อยอาณานิคม

การต่อต้านสงครามเวียดนาม และขบวนการ Pan-African Movement ขบวนการเรียกร้องสิทธิพลเมืองนี้ประกอบด้วย 3 ขบวนการที่สำคัญ คือ Martin Luther King, Malcolm X และ Black Panther ซึ่งแต่ละขบวนการมีวิธีการเรียกร้องที่ไม่เหมือนกัน ในที่สุด Lyndon B. Johnson ซึ่งขึ้นมาเป็นประธานาธิบดีแทน Kennedy ซึ่งถูกลอบสังหารในปี ค.ศ. 1963 ได้ออกกฎหมาย Civil Rights Act ในปี ค.ศ. 1964 เพื่อห้ามการแบ่งแยกสีผิว ทำให้ Johnson ชนะการเลือกตั้งในปี ค.ศ. 1964 เหตุการณ์หนึ่งที่เป็นเหตุการณ์สำคัญในนวนิยายเรื่อง Middlesex คือ การจลาจลบนถนนที่ 12 (12th Street Riot) ซึ่งเกิดขึ้นเมื่อเช้าวันอาทิตย์ที่ 23 กรกฎาคม ค.ศ. 1967 ที่หัวมุมถนนที่ 12 และถนนแคลร์เมาท์ในเมืองดีทรอยต์ การจลาจลนี้มีสาเหตุจากการที่คนผิวดำจำนวนมากที่เข้ามาทำงานในอุตสาหกรรมรถยนต์ขาดแคลนที่อยู่อาศัย เนื่องจากทางการได้รื้อทำลายชุมชนคนผิวดำเพื่อก่อสร้างทางด่วนระหว่างรัฐ ทำให้เกิดความตึงเครียดด้านเชื้อชาติขึ้นและกลายเป็นจลาจลในที่สุด ในนวนิยาย เหตุการณ์นี้ทำให้ร้านอาหารของมิลตันถูกไฟไหม้ และแสดงให้เห็นความกล้าหาญของคัลไลโอปีที่ออกไปตามหาพ่อท่ามกลางการจลาจล รวมทั้งทำให้ครอบครัวสเตฟาไนดีสย้ายออกไปอยู่ที่ชานเมืองด้วย

ขบวนการเคลื่อนไหวทางสังคมรูปแบบใหม่ซึ่งเกิดขึ้นในทศวรรษที่ 60 เช่น ขบวนการเรียกร้องสิทธิพลเมือง และขบวนการต่อต้านสงครามเวียดนาม ทำให้เกิดขบวนการเคลื่อนไหวของกลุ่มเกย์ขึ้น โดยคำว่า “เกย์” (Gay) ไม่ได้หมายถึงกลุ่มชายรักชายเท่านั้น แต่ยังรวมถึงกลุ่มอื่นๆ ที่มีเพศวิถีหรือการแสดงออกทางเพศที่ “ไม่ปกติ” ได้แก่ กลุ่มเลสเบี้ยน กลุ่มคนที่รักทั้งสองเพศ และคนที่แปลงเพศ หรือที่เรียกกันโดยย่อว่า “LGBT” ในทศวรรษที่ 70 ขบวนเรียกร้องสิทธิของกลุ่มเกย์ดังกล่าวมีศูนย์กลางอยู่ที่เมืองซานฟรานซิสโก อันเป็นผลมาจากการที่กลุ่มฮิปปี้จำนวนมากได้เข้ามาอยู่ที่เมืองนี้ในช่วงทศวรรษที่ 60 ในนวนิยายเรื่อง *Middlesex* เมืองซานฟรานซิสโกเป็นเมืองที่คัลไลโอปี/คาลหนีไปอยู่ในปี ค.ศ. 1974 และในที่สุดได้ค้นพบตัวเองที่เมืองนี้

สรุปแล้ว การวิเคราะห์วาทกรรมของตัวบท ทั้งการวิเคราะห์องค์ประกอบภายใน และองค์ประกอบภายนอก ซึ่งได้แก่บริบทสถานการณ์การสื่อสาร และบริบททางสังคมและวัฒนธรรม ช่วยให้ผู้วิจัยเข้าใจตัวบทได้ดีขึ้น สามารถตีความได้อย่างถูกต้อง และนำไปใช้ในการหาแนวทางและแก้ไขปัญหาในการแปล ซึ่งจะกล่าวต่อไปในบทที่ 4

บทที่ 4
การวางแผนการแปลและแนวทางการแก้ไขปัญหาในการแปล

หลังจากวิเคราะห์ต้นฉบับแล้ว ขั้นตอนต่อไปก่อนการแปล คือ การวางแผนการแปล ซึ่งจะช่วยให้ทำงานแปลได้ถูกต้องมากขึ้น การวางแผนการแปลประกอบด้วย การเลือกรูปแบบการแปล และการแก้ไขปัญหาในการแปลที่อาจเกิดขึ้น

4.1 การเลือกรูปแบบการแปล

จากทฤษฎีการแปลต่างๆ ที่ผู้วิจัยกล่าวถึงในบทที่ 2 สามารถนำมาประยุกต์ใช้เพื่อเลือกรูปแบบการแปลที่เหมาะสมได้ ดังนี้

4.1.1 ทฤษฎีการแปลแบบตีความและยึดความหมาย

ทฤษฎีการแปลแบบตีความและยึดความหมายทำให้ผู้วิจัยตระหนักว่า การแปล คือ การถ่ายทอดความหมายไม่ใช่การแปลภาษา ซึ่งทำให้ไม่ยึดติดกับรูปภาษา ในนวนิยายเรื่อง *Middlesex* มีตัวบทที่ต้องอาศัยการตีความ ดังนี้

ตัวอย่างที่ 1

What was on view for general consumption was Desdemona's face...

(Eugenides, 2003: 26)

สิ่งที่ทุกคนเห็นได้ คือ ใบหน้าของเดสเดโมน่า...

จากตัวอย่างนี้ หากแปล "general consumption" ตรงตัวว่า "การบริโภคทั่วไป" ผู้อ่านจะไม่เข้าใจว่าหมายถึงอะไร แต่เมื่อดูจากบริบทในเรื่องแล้ว จึงตีความและแปลว่า "สิ่งที่ทุกคนเห็นได้" เนื่องจากประโยคก่อนหน้าที่กล่าวถึงผมเปียของเดสเดโมน่าซึ่งมีน้อยคนที่ได้เห็น

ตัวอย่างที่ 2

...As a child she'd come upon him in the cocoonery, innocently rubbing against a wooden post. But none of this had made an impression.

(Eugenides, 2003: 29)

...ตอนเป็นเด็กเดสเดโมน่ามักบังเอิญเจอเลฟตี้ในโรงเลี้ยงไหม กำลังถูกับเสาไม้อย่างไร้เดียงสา แต่ก็ไม่มีเหตุการณ์ไหนที่เธอเก็บมาใส่ใจ

ในพจนานุกรมออกซฟอร์ด-ริเวอร์ บุ๊คส์ อังกฤษ-ไทย (2547: 459) ให้ความหมายของ impression ว่าหมายถึง การประทับรอย ผลกระทบที่มีต่อผู้อื่น ความคิด ความเห็น ความรู้สึก ซึ่งไม่สามารถนำมาใช้ในบริบทนี้ได้ ผู้วิจัยตีความว่าน่าจะใช้คำว่า "เก็บมาใส่ใจ" ซึ่งตรงกับบริบทของเรื่องที่ถึงแม้เดสเดโมน่าจะเห็นเลฟตี้ทำกริยาต่างๆ หลายครั้ง แต่ก็ไม่เคยสนใจว่าเขาทำทำไม

ตัวอย่างที่ 3

..., Lefty Stephanides, my great-uncle (among other things) gazes up at the unfinished Christ Pantocrator on the ceiling.

(Eugenides, 2003: 35)

...เลฟตี้ สเตฟาไนดีส ปู่น้อยของผม (หนึ่งในหลายศักดิ์ที่เป็น) เงยขึ้นดูรูปพระเยซูทรงถือพันธสัญญาใหม่บนเพดานที่ยังวาดไม่เสร็จ

จากตัวอย่างนี้ หากแปลวลี "among other things" ตรงตัว ผู้อ่านจะไม่เข้าใจว่าหมายถึงอะไร จำเป็นต้องอาศัยการตีความ เมื่อวิเคราะห์บริบทในเรื่องจะเห็นว่า เลฟตี้ คือตัวละครที่เป็นปู่ของผู้เล่าเรื่องและยังเป็นน้องชายของย่าด้วย ในประโยคข้างต้นผู้แต่งเลือกกล่าวถึงเลฟตี้ว่าเป็น "อาของพ่อ" ซึ่งในภาษาไทยใช้คำว่า "ปู่น้อย" ดังนั้นวลีในวงเล็บจึงน่าจะหมายถึงความสัมพันธ์ในฐานะญาติอื่นๆ กับผู้เล่าเรื่อง เช่น ปู่

ตัวอย่างที่ 4

My mind was curiously blank. It was the blankness of obedience.

(Eugenides, 2003: 489)

จิตใจของผมว่างเปล่าชอบกล เป็นความว่างเปล่าอันเกิดจากการเชื่อฟัง

ตัวอย่างนี้นำมาจากตอนที่ คัลไลโอปี หรือ แคลลี่ ยอมรักษาโดยการผ่าตัดและให้ฮอร์โมนตามที่พ่อแม่และหมอบอก ดังนั้น ความว่างเปล่าในจิตใจของคัลไลโอปีที่ในตอนนี้จึงเกิดจากการเชื่อฟังโดยยอมเข้ารับการผ่าตัดนั่นเอง

จากตัวอย่างทั้งหมดข้างต้น จะเห็นได้ว่าการตีความเพื่อเข้าใจความหมายที่แท้จริงของตัวบทเป็นสิ่งสำคัญมาก หากผู้แปลไม่เข้าใจความหมายและใช้ความหมายที่ได้จากพจนานุกรมเท่านั้น บทแปลที่ได้ก็จะฟังดูแปลกๆ อ่านแล้วไม่เข้าใจว่าหมายถึงอะไร

4.1.2 ทฤษฎี Scenes-and-Frames Semantics

ดังที่กล่าวไว้แล้วในบทที่ 2 ว่า ทฤษฎี Scenes-and-Frames Semantics เสนอวิธีการถ่ายทอดความหมายมาเป็นภาษาปลายทางที่เป็นรูปธรรม โดยยึดการถ่ายทอดจินตภาพที่เกิดขึ้นเป็นหลัก ซึ่งเป็นประโยชน์มากในการแปลตัวบทที่แสดงให้เห็นภาพหรือเหตุการณ์ ดังนี้

ตัวอย่างที่ 1

> And so now, having been born, I'm going to rewind the film, so that my pink blanket flies off, my crib scoots across the floor as my umbilical cord reattaches, and I cry out as I'm sucked back between my mother's legs. She gets really fat again.
>
> (Eugenides, 2003: 22)

> ฉะนั้นในตอนนี้ ผมซึ่งเกิดมาแล้วจะกรอภาพยนตร์เรื่องนั้นกลับไปใหม่ จนผ้าห่มสีชมพูของผมปลิวหลุดออก เตียงเด็กแล่นกลับจากด้านหนึ่งไปอีกด้านหนึ่งขณะที่สายสะดือต่อกลับไปเหมือนเดิม ผมแหกปากร้องพร้อมกับถูกดูดกลับเข้าไปตรงหว่างขาแม่ แม่กลับมาอ้วนขึ้นอีกครั้ง

ตัวอย่างนี้เป็นตอนที่ผู้เล่าเรื่องย้อนไปเล่าเรื่องก่อนที่ตัวเองจะเกิด โดยบรรยายเรื่องเหมือนกับเวลาเราดูภาพยนตร์ที่กรอกลับ ภาพที่เราเห็นจะถอยหลังและดำเนินไปอย่างรวดเร็ว เมื่อได้ภาพแล้ว จึงแปลโดยเติมคำว่า "กลับ" เข้าไปเพื่อให้ผู้อ่านภาษาไทยเห็นภาพที่ย้อนหลังได้ชัดเจนขึ้น

ตัวอย่างที่ 2

Inside, around the aquamarine fountain, hundreds of stiff, waist-high sacks foamed over with silkworm cocoons.

(Eugenides, 2003: 33)

ข้างในนั้นรอบๆ น้ำพุสีฟ้าน้ำทะเล กระสอบแข็งๆ สูงถึงเอวหลายร้อยใบมีรังไหมฟูฟ่อง

จากประโยคข้างต้น ภาพที่เห็น คือ กระสอบที่ใส่รังไหมสีขาวอยู่จนเต็มปากกระสอบ ผู้แต่งใช้ภาพพจน์เปรียบรังไหมสีขาวที่เห็นว่าเหมือนฟองที่อยู่เต็มปากกระสอบ โดยใช้เป็นคำกริยาว่า “foamed over” แต่โครงสร้างประโยคภาษาไทยไม่เอื้อให้ทำคำว่า “ฟอง” เป็นคำกริยาเหมือนในภาษาอังกฤษได้ ผู้วิจัยจึงแปลว่า “ฟูฟ่อง” ซึ่งผู้อ่านภาษาไทยจะได้ภาพเดียวกับเมื่ออ่านภาษาอังกฤษ

ตัวอย่างที่ 3

Her eyes were filling now, making the print swim, and she turned away and hurried out of the library.

(Eugenides, 2003: 486)

ดวงตาของเธอเอ่อล้นไปด้วยน้ำตา ทำให้ตัวหนังสือพร่าเลือน เธอหันไปทางอื่นแล้วรีบออกจากหอสมุดไป

ประโยคข้างต้นนี้เป็นตอนที่คัลไลโอปีอยู่ที่หอสมุด และเปิดพจนานุกรมเว็บสเตอร์ส เพื่อหาความหมายของอาการผิดปกติที่เธอเป็นอยู่ แต่กลับพบคำว่า สัตว์ประหลาด เธอจึงเริ่มร้องไห้ ผู้แต่งบรรยายภาพให้เห็นภาพจากสายตาของคัลไลโอปีที่มองยังพจนานุกรม เมื่อเธอเริ่มมีน้ำตาจึงทำให้เห็นตัวหนังสือที่อยู่ในพจนานุกรมเหมือนกับลอยอยู่บนน้ำตา อย่างไรก็ตาม หากแปลวลี “making the print swim” เป็นภาษาไทยว่า “ทำให้ตัวหนังสือว่ายน้ำ” จะให้ภาพที่ไม่ค่อยสื่อเท่าไหร่ ดังนั้น ผู้วิจัยจึงแปลว่า “พร่าเลือน” ซึ่งทำให้ผู้อ่านเห็นภาพว่าตัวละครดังกล่าวมองเห็นตัวหนังสือไม่ชัดเพราะว่ามีน้ำตา

4.1.3 ทฤษฎีการแปลวรรณกรรมของวัลยา วิวัฒน์ศร

จากแนวทางการแปลวรรณกรรมของวัลยา วิวัฒน์ศร ซึ่งกล่าวไว้ในบทที่ 2 สามารถนำมาประยุกต์ใช้ในการวางแผนและเลือกรูปแบบการแปลได้ ดังนี้

4.1.3.1 การเลือกระดับภาษา

การเลือกระดับภาษาที่จะใช้ในการแปลเป็นสิ่งสำคัญ เพราะจะทำให้บทแปลมีความสอดคล้องกับต้นฉบับ สิ่งที่ผู้แปลต้องคำนึงถึงในการเลือกระดับภาษา คือ การใช้ภาษาเขียน-ภาษาพูด ซึ่งโดยทั่วไปแล้วส่วนที่เป็นบทบรรยายจะใช้ภาษาเขียน และส่วนที่เป็นบทสนทนาจะใช้ภาษาพูด ในการแปลนวนิยายเรื่อง *Middlesex* ผู้วิจัยจะใช้ระดับภาษาแบบไม่เป็นทางการในการแปลบทบรรยาย ส่วนการแปลบทสนทนานั้นจะใช้ระดับภาษาหลายระดับ เช่น ระดับภาษาปาก ระดับแสลง ขึ้นอยู่กับสถานการณ์การสื่อสารของตัวละคร

นอกจากนี้ สิ่งที่ต้องพิจารณาอีกอย่าง คือ ความเก่า-ใหม่ของภาษาที่ผู้แต่งใช้ วัลยา วิวัฒน์ศร (2547: 139) แบ่งความเก่า-ใหม่ของภาษาโดยใช้สงครามโลกครั้งที่ 2 เป็นเกณฑ์ในการแบ่ง นวนิยายเรื่อง Middlesex นี้แต่งขึ้นในปี ค.ศ. 2002 ถือเป็นตัวบทในสมัยปัจจุบันที่ใช้ภาษาใหม่ จึงไม่เป็นปัญหาในการแปลมากนัก อย่างไรก็ตาม นวนิยายเรื่องนี้มีเนื้อเรื่องที่ย้อนไปสมัยก่อนสงครามโลกครั้งที่ 2 ซึ่งแม้ว่าผู้แต่งจะใช้ภาษาในปัจจุบัน แต่ผู้วิจัยเห็นว่าในการแปลควรระมัดระวังเรื่องการใช้คำศัพท์ เช่น คำว่า corset, brassier (หน้า 37), cuff link (หน้า 26) แม้ว่าในปัจจุบันคำเหล่านี้จะมีการใช้ทับศัพท์กันมากขึ้น แต่ในการแปลไม่ควรใช้ทับศัพท์ เพราะจะทำให้น้ำเสียงขัดกับเนื้อเรื่องที่เกิดสมัยก่อนสงครามโลกครั้งที่ 2 ดังนั้นจึงควรแปลว่า เสื้อรัดทรง, เสื้อยกทรง และกระดุมแบบเกี่ยว เป็นต้น

4.1.3.2 การเลือกระบบสรรพนาม

คำสรรพนาม คือ คำที่ใช้เรียกคนหรือสิ่งของ ในภาษาอังกฤษมีคำสรรพนามเพียงแค่ 7 คำ คือ I, You, We, They, He, She, It แต่ในภาษาไทยมีคำสรรพนามมากมายหลากหลายขึ้นอยู่กับเพศ วัย จำนวน ฐานะทางสังคมของคู่สนทนา สถานการณ์การสื่อสาร ฯลฯ จึงทำให้เกิดปัญหาเมื่อแปลคำสรรพนามจากภาษาอังกฤษเป็นภาษาไทย เช่น สรรพนาม “I” อาจหมายถึง ฉัน ผม หนู กู หรือในทางกลับกันสรรพนาม “เรา” ในภาษาไทยก็เป็นได้ทั้งสรรพนามบุรุษที่ 1 เอกพจน์และสรรพนามบุรุษที่ 1 พหูพจน์ และสรรพนาม “มัน” ก็เป็นสรรพนามบุรุษที่ 3 ใช้เรียกสัตว์หรือสิ่งของซึ่งตรงกับ “It” แต่ก็ใช้เรียกคนได้

เช่นเดียวกัน นอกจากนี้ ในภาษาไทยยังมีการใช้คำเรียกญาติแทนคำสรรพนามด้วย เช่น แทนตัวเองว่า “พี่” หรือ “แม่” ดังนั้น ในการแปลเป็นภาษาไทยจึงจำเป็นต้องกำหนดระบบสรรพนามที่จะใช้ให้ชัดเจน เพื่อให้เกิดความเหมาะสมและสอดคล้องกันตลอดทั้งเรื่อง โดยคำนึงถึงความสัมพันธ์ระหว่างผู้พูดกับผู้ฟัง และบริบทในการสื่อสาร ดังนี้

1. **เดสเดโมน่า**

   เมื่อพูดกับเลฟตี้ ซึ่งเป็นน้องชาย ให้เรียกตัวเองว่า “พี่” และเรียกเลฟตี้ว่า “เธอ” แต่เมื่อเดสเดโมน่าโมโหให้เรียกตัวเองว่า “ฉัน”

   ในบทสนทนาที่เดสเดโมน่าพูดกับแม่ ให้เรียกตัวเองว่า “หนู” และเรียกแม่ว่า “แม่” ส่วนแม่ของเดสเดโมน่าให้เรียกตัวเองว่า “แม่”

2. **เลฟตี้**

   เมื่อพูดกับเดสเดโมน่าให้เรียกตัวเองว่า “ผม” และเรียกเดสเดโมน่าว่า “พี่”

3. **มิลตัน**

   เมื่อพูดกับเทสซี่ซึ่งเป็นภรรยาให้เรียกตัวเองว่า “ผม” และเรียกเทสซี่ว่า “คุณ”

   เมื่อพูดกับคัลไลโอปีให้เรียกตัวเองว่า “พ่อ” และเรียกคัลไลโอปีว่า “ลูก” ตามที่นิยมกันในภาษาไทย

   เมื่อมิลตันพูดกับดร.ลูซ ให้เรียกตัวเองว่า “ผม” และเรียกดร.ลูซว่า “หมอ” ตามความนิยมในภาษาไทย

4. **เทสซี่**

   เมื่อพูดกับมิลตันให้เรียกตัวเองว่า “ฉัน” และเรียกมิลตันว่า “คุณ”

   เมื่อดูกับคัลไลโอปีให้เรียกตัวเองว่า “แม่” และเรียกคัลไลโอปีว่า “ลูก”

   เมื่อมิลตันพูดกับดร.ลูซ ให้เรียกตัวเองว่า “ฉัน” และเรียกดร.ลูซว่า “หมอ”

5. **ดร.ลูซ**

   เมื่อพูดกับมิลตัน/เทสซี่ให้เรียกตัวเองว่า “ผม” และเรียกมิลตัน/เทสซี่ว่า “คุณ” หรือ “คุณ/คุณนายสเตฟาไนดีส”

   เมื่อพูดกับคัลไลโอปีให้เรียกตัวเองว่า “หมอ” และเรียกคัลไลโอปีว่า “หนู” เนื่องจากเป็นการพูดกับเด็ก หากให้เรียกตัวเองว่า “ผม” จะฟังดูเป็นการเป็นงานมากเกินไป

สำหรับตัวละครอื่น เมื่อกล่าวถึงตัวละครชายในฐานะบุคคลที่สาม ให้ใช้สรรพนาม “เขา” และเมื่อมีการกล่าวถึงตัวละครหญิงในฐานะบุคคลที่ 3 ให้ใช้สรรพนามว่า “เธอ” แต่เมื่อตัวละครที่พูดอยู่ในอารมณ์โกรธให้เรียกว่า “หล่อน”

นอกจากตัวละครดังกล่าวข้างต้นแล้ว ยังมีตัวละครสำคัญอีกหนึ่งตัว คือ คาล/คัลไลโอปี (แคลลี่) ซึ่งเป็นผู้เล่าเรื่องด้วย การแปลคำสรรพนามของคาล/คัลไลโอปี เป็นปัญหาสำคัญอย่างหนึ่งในการแปล เนื่องจากนวนิยายเรื่องนี้มีมุมมองการเล่าเรื่องที่มีลักษณะพิเศษ ดังนั้น ผู้วิจัยจึงได้วิเคราะห์และหาแนวทางแก้ไขปัญหาดังกล่าวไว้ในหัวข้อ 4.2.1.1

4.1.4 แนวคิดหลังสมัยใหม่และประเด็นที่เกี่ยวข้อง

แนวคิดหลังสมัยใหม่และประเด็นเรื่องเพศที่กล่าวไว้ในบทที่ 2 ช่วยให้ผู้วิจัยเข้าใจสารที่ผู้แต่งต้องการนำเสนอได้ดีขึ้น โดยเฉพาะประเด็นเรื่องเพศซึ่งผู้แต่งวิพากษ์วาทกรรมทางการแพทย์ที่พยายามกำหนดเพศที่ตรงตามบรรทัดฐานของสังคม ผู้วิจัยสามารถนำความรู้ดังกล่าวมาช่วยในการแปลนวนิยายเรื่อง *Middlesex* ดังนี้

- คำสรรพนามและคำนามที่ใช้แทนสรรพนามในตัวบทที่เป็นรายงานทางการแพทย์

ในต้นฉบับกล่าวถึงคัลไลโอปีในฐานะ “subject” หรือ “คนไข้” และเมื่อกล่าวถึงในครั้งต่อๆ มาก็มีการใช้คำเรียกอื่นๆ ด้วย เช่น “the girl” และ “she” ดังนี้

> The subject’s XY karyotype was not discovered until puberty, when she began to virilize. The girl’s parents at first refused to believe the doctor who delivered the news and subsequently asked for two other opinions before coming to the Gender Identity Clinic and New York Hospital Clinic.
>
> (Eugenides, 2003: 490)

ตอนแรกผู้วิจัยใช้คำว่า “คนไข้” แทนตัวคัลไลโอปีทุกครั้งที่มีการกล่าวถึง ซึ่งเป็นไปตามขนบภาษาไทยที่ไม่นิยมใช้คำว่า “เด็กหญิงคนนี้” หรือ “เธอ” ในการเขียนรายงานลักษณะนี้ เพราะมีความเป็นทางการน้อยกว่าคำว่า “คนไข้” อย่างไรก็ตาม เมื่อคำนึงถึงประเด็นเรื่องเพศแล้ว ผู้วิจัยพบว่าการใช้คำว่า “คนไข้” แทนคำสรรพนามและคำนามที่ใช้เรียกคัลไลโอปีทุกครั้งจะทำให้ประเด็นเรื่องเพศซึ่งเป็นสาระสำคัญของเรื่องหายไป เนื่องจากคำว่า “คนไข้” เป็นคำที่ไม่บ่งบอกว่าเป็นเพศหญิงหรือชาย ซึ่งจะทำให้ผู้อ่านบท

แปลไม่ได้รับสารที่ผู้แต่งต้องการนำเสนออย่างครบถ้วน ดังนั้น ผู้วิจัยจึงตัดสินใจใช้คำว่า “เด็กหญิงคนนี้” และ “เธอ” ตามต้นฉบับภาษาอังกฤษ ดังนี้

> ไม่มีการตรวจพบการจัดเรียงโครโมโซมแบบ XY ในคนไข้จนกระทั่งถึงวัยเจริญพันธุ์ ซึ่งเธอเริ่มมีลักษณะของเพศชาย ตอนแรกผู้ปกครองของเด็กหญิงคนนี้ไม่เชื่อแพทย์ซึ่งแจ้งเรื่องให้ทราบ และหลังจากนั้นได้ถามความเห็นจากแพทย์ท่านอื่นอีกสองคนก่อนจะมาที่คลินิกอัตลักษณ์ทางเพศและคลินิกในโรงพยาบาลนิวยอร์ก

- คำว่า identity

คำว่า “identity” เป็นคำที่ไม่มีคำแปลตรงตัวในภาษาไทย จำเป็นต้องอาศัยบริบทและการตีความจึงจะสามารถสื่อความหมายได้ถูกต้อง ซึ่งความรู้เกี่ยวกับแนวคิดหลังสมัยใหม่ช่วยให้ผู้วิจัยตัดสินใจเลือกคำแปลได้ถูกต้อง

ตัวอย่างที่ 1

> In general the parents seem assimilationist and very “all-American” in their outlook, but the presence of this deeper ethnic identity should not be overlooked.
>
> (Eugenides, 2003: 492)

> โดยรวมแล้ว บิดามารดาดูเหมือนเป็นคนที่ปรับตัวให้กลมกลืนได้ง่าย และมีทัศนคติแบบ “อเมริกันแท้” มาก แต่ก็ไม่ควรมองข้ามการมีอยู่ของอัตลักษณ์ทางเชื้อชาติที่ฝังรากลึกยิ่งกว่า

ตัวอย่างที่ 2

> It is clear by this that sex of rearing, rather than generic determinants, plays a greater role in the establishment of gender identity.
>
> (Eugenides, 2003: 493)

> การศึกษานี้แสดงให้เห็นชัดเจนว่า เพศอันเกิดจากการเลี้ยงดูมีบทบาทในการสร้างอัตลักษณ์ทางเพศมากกว่าตัวกำหนดทางพันธุกรรม

จากตัวอย่างข้างต้น ผู้วิจัยไม่แปลคำว่า “identity” ว่า “เอกลักษณ์” เนื่องจากสื่อความหมายว่าเป็นลักษณะเฉพาะที่มีเพียงหนึ่งเดียว ซึ่งความหมายนี้ไม่ค่อยตรงกับความหมายของคำว่า “identity” ในแนวคิดหลังสมัยใหม่ที่เสนอว่า identity เป็นเรื่องของตำแหน่ง บทบาท และสถานะทางสังคมของบุคคล และในคนคนเดียวก็สามารถมีลักษณะเฉพาะได้มากกว่าหนึ่งลักษณะ ดังนั้น ผู้วิจัยจึงตัดสินใจใช้คำว่า “อัตลักษณ์” ซึ่งหมายถึง “ลักษณะเฉพาะตัว” เช่นกัน (พจนานุกรม ฉบับมติชน, 2547: 964) อย่างไรก็ตาม ผู้วิจัยไม่ได้ใช้คำว่า “อัตลักษณ์” ในการแปลคำว่า “identity” ทั้งหมด ผู้วิจัยแปลโดยใช้คำอื่นด้วย โดยดูจากบริบทเป็นหลัก เช่น

> The adolescent ego is a hazy thing, amorphous, cloud-like. It wasn’t difficult to pour my identity into different vessels.
>
> (Eugenides, 2003: 488)

> อัตตาของวัยรุ่นเป็นสิ่งที่รางเลือน ไม่มีรูปร่าง เหมือนก้อนเมฆ ไม่ใช่เรื่องยากที่จะเทความเป็นตัวตนของผมลงในภาชนะต่างๆ

จากตัวอย่างนี้ คำว่า “identity” ไม่ได้หมายถึงลักษณะเฉพาะ แต่งหมายถึงรูปร่างหรือลักษณะที่แสดงถึงการดำรงอยู่ ผู้วิจัยจึงเลือกแปลว่า “ความเป็นตัวตน”

4.2 ปัญหาที่พบและแนวทางการแก้ไขปัญหา

4.2.1 ปัญหาด้านวัจนลีลา

4.2.1.1 การแปลคำสรรพนามของผู้เล่าเรื่อง

ดังที่กล่าวไว้แล้วในบทที่ 2 ว่าลักษณะอย่างหนึ่งของวรรณกรรมหลังสมัยใหม่ คือ Self-reflexivity ซึ่งเป็นการทำลายเส้นแบ่งระหว่างผู้เล่าเรื่องกับผู้ถูกเล่าถึง กลวิธีการเขียนแบบ Self-reflexivity นี้เมื่อรวมกับประเด็นเรื่องเพศซึ่งเป็นสาระสำคัญของนวนิยายเรื่อง *Middlesex* ก่อให้เกิดปัญหาในการแปลคำสรรพนามของผู้เล่าเรื่อง กล่าวคือ คาล ซึ่งเป็นผู้เล่าเรื่อง เล่าในฐานะที่ตนเองเป็นกะเทยซึ่งตัดสินใจใช้ชีวิตเป็นผู้ชาย และเล่าถึงตัวเองในวัยเด็กในฐานะคัลไลโอปีหรือแคลลี่ซึ่งถูกเลี้ยงดูมาอย่างเด็กผู้หญิงและคิดว่าตนเองเป็นผู้หญิง ลักษณะเช่นนี้ทำให้เกิดความลื่นไหลระหว่างเพศชายและเพศหญิงในตัวละครตัวเดียวกัน ซึ่งผู้วิจัยต้องพยายามถ่ายทอดความลื่นไหลนี้ในบทแปลด้วย

ในการกำหนดคำสรรพนามสำหรับผู้เล่าเรื่อง ผู้วิจัยให้ คาล เรียกตัวเองว่า “ผม” เนื่องจากในเรื่องคาลตัดสินใจใช้ชีวิตเป็นผู้ชาย และให้คาลในวัยเด็กในฐานะคัลไลโอปี เรียกตัวเองว่า “หนู” เนื่องจากขณะนั้นยังเป็นเด็กผู้หญิง ซึ่งจะอยู่ในบทสนทนาเท่านั้น อย่างไรก็ตาม การกำหนดคำสรรพนามเช่นนี้สามารถถ่ายทอดความลื่นไหลระหว่างเพศชายกับหญิงได้ระดับหนึ่งเท่านั้น เนื่องจากมีข้อจำกัดด้านโครงสร้างภาษา ในภาษาอังกฤษ สรรพนาม “I” ใช้แทนตัวผู้พูดได้ทั้งผู้ชายและผู้หญิง ทำให้แสดงถึงความลื่นไหลระหว่างเพศได้มากกว่า และเปิดโอกาสให้ผู้อ่านตีความเองได้ว่าผู้เล่าเรื่องกำลังเล่าจากฐานะใด โดยพิจารณาจากภาษาที่ใช้ เนื่องจากภาษาผู้หญิงกับภาษาผู้ชายมีความแตกต่างกันหลายประการทั้งในเรื่องคำศัพท์และไวยากรณ์ (อมรา ประสิทธิ์รัฐสินธุ์, 2544: 44) แต่ในภาษาไทยไม่มีสรรพนามที่มีคุณสมบัติดังกล่าว สรรพนามบุรุษที่ 1 เอกพจน์ในภาษาไทยจะแบ่งแยกเพศของผู้พูดอย่างชัดเจน เช่น “ดิฉัน” “หนู” ใช้กับผู้พูดที่เป็นผู้หญิง ในขณะที่ผู้พูดผู้ชายจะใช้สรรพนาม “ผม” “กระผม” เป็นต้น ดังนั้น ในการแปลนวนิยายเรื่องนี้ ผู้วิจัยจึงไม่อาจถ่ายทอดความลื่นไหลของเพศตามต้นฉบับได้ทั้งหมด ถึงแม้ว่าในภาษาไทยจะมีการใช้สรรพนาม “เรา” ซึ่งไม่ระบุเพศแทนตัวผู้พูดที่เป็นเอกพจน์ แต่ก็เป็นการใช้ในวงจำกัดและใช้ในการพูดกับผู้ที่มีความสนิทสนมเท่านั้น จึงไม่สามารถนำมาใช้ในบริบทนี้ได้

นอกจากปัญหาในการแปลคำสรรพนาม “I” ของผู้เล่าเรื่องแล้ว ปัญหาเดียวกันนี้ยังปรากฏในส่วนที่เป็นบทพูดของคัลไลโอปีหรือแคลลี่ด้วยหลังจากที่แคลลี่รู้แล้วว่าตนเองไม่ใช่ผู้หญิง ซึ่งจะเห็นได้อย่างชัดเจนในตัวอย่างต่อไปนี้

> Dear Mom and Dad,
>
> I know you’re only trying to do what’s best for me, but I don’t think anyone know for sure what’s best. I love you and don’t want to be a problem, so I’ve decided to go away. I know you’ll say I’m not a problem, but I know I am. If you want to know why I’m doing this, you should ask Dr. Luce, who is a big liar! I am not a girl. I’m a boy. That’s what I found out today. So I’m going where no one knows me. Everyone in Grosse Pointe will talk when they find out.
>
> Sorry I took you money, Dad, but I promise to pay you back someday, with interest.
>
> Please don’t worry about me. I will be ALL RIGHT!
>
> (Eugenides, 2003: 494-495)

พ่อกับแม่คะ

หนูรู้ว่าพ่อกับแม่พยายามทำแต่สิ่งที่ดีที่สุดให้หนู แต่หนูคิดว่าไม่มีใครรู้จริงๆ หรอกว่าอะไรคือสิ่งที่ดีที่สุด หนูรักพ่อกับแม่ค่ะ และไม่อยากเป็นตัวปัญหา เลยตัดสินใจจากไป หนูรู้ว่าพ่อกับแม่จะบอกว่าหนูไม่ใช่ตัวปัญหา แต่หนูรู้ว่าหนูเป็น ถ้าพ่อกับแม่อยากรู้ว่าทำไมหนูถึงทำอย่างนี้ ลองถามดร.ลูซดูสิคะ เขาโกหกคำโตเลย! หนูไม่ใช่ผู้หญิง หนูเป็นผู้ชาย นี่คือสิ่งที่หนูรู้มาวันนี้ หนูเลยจะไปที่ที่ไม่มีใครรู้จัก ทุกๆ คนที่โกรส พอยนท์จะเอาไปพูดกันถ้าเขารู้

หนูขอโทษที่เอาเงินไปนะคะพ่อ แต่หนูสัญญาว่าสักวันจะจ่ายคืนให้พร้อมดอกเบี้ยค่ะ

ไม่ต้องเป็นห่วงนะคะ หนูจะไม่เป็นไรค่ะ

ตัวอย่างนี้เป็นตอนที่คาล/คัลไลโอปีรู้แล้วว่าตนไม่ใช่ผู้หญิง และเขียนจดหมายให้พ่อกับแม่ก่อนที่จะหนีไป สรรพนาม “I” ในต้นฉบับแสดงถึงความสับสนในจิตใจของตัวละครและเปิดโอกาสให้ผู้อ่านตีความได้มากกว่า แต่จากข้อจำกัดของสรรพนามในภาษาไทย ทำให้ผู้วิจัยต้องตีความแทนผู้อ่านโดยอาศัยบริบทจากประโยค “It was the last time I was ever their daughter” ผู้วิจัยตีความว่าตัวละครเขียนจดหมายนี้ในฐานะผู้หญิง จึงแปล “I” ว่า “หนู”

นอกจากนี้ การใช้มุมมองแบบบุรุษที่ 1 และบุรุษที่ 3 สลับกันตามที่กล่าวไว้ในบทที่ 3 ก็มีผลต่อการกำหนดคำสรรพนามและคำนามที่ใช้แทนสรรพนามเช่นกัน กล่าวคือ ผู้วิจัยต้องถ่ายทอดมุมมองการเล่าเรื่องตามที่ผู้แต่งกำหนดไว้ โดยหากต้นฉบับให้ผู้เล่าเรื่องเรียกตัวละครอื่นๆ ที่เป็นญาติด้วยคำเรียกญาติตรงไหน ก็ให้ใช้ภาษาไทยตามนั้น เช่น “ปู่” “ย่า” “พ่อ” “แม่” แต่หากต้นฉบับให้ผู้เล่าเรื่องเรียกตัวละครที่เป็นญาติด้วยชื่อหรือสรรพนามอื่นๆ ก็ต้องใช้ภาษาไทยตามนั้นด้วย ทั้งนี้ เนื่องจากหากเรียกตัวละครที่เป็นญาติด้วยคำเรียกญาติตามขนบภาษาไทยทุกครั้ง จะทำให้มุมมองการเล่าเรื่องแบบบุรุษที่ 3 หายไป และผู้อ่านบทแปลจะไม่เห็นว่าผู้แต่งใช้มุมมองการเล่าเรื่องสองแบบสลับกัน

ตัวอย่าง

With that, Milton rested. Tessie reached out and patted Callie’s hand. “It’ll be okay, honey,” she said in a thickened voice. Her eyes were watery, red.

(Eugenides, 2003: 487)

ถึงตรงนี้ มิลตันก็หยุดพูด เทสซี่ยื่นมือออกมาแล้วตบที่มือแคลลี่เบาๆ “ลูกจะไม่เป็นอะไรหรอกจ๊ะ” เธอพูดเสียงสั่นเครือ ดวงตามีน้ำเอ่อล้นและแดง

ตัวอย่างนี้เป็นการเล่าเรื่องโดยใช้มุมมองแบบบุรุษที่ 3 ซึ่งจะเห็นได้จากการที่ผู้เล่าเรื่องกล่าวถึงตัวเองด้วยชื่อว่า Callie ดังนั้น ผู้วิจัยจึงแปลโดยใช้คำว่า “มิลตัน” “เทสซี่” และ “เธอ” ตามต้นฉบับ

นวนิยายเรื่อง *Middlesex* ยังมีการใช้คำนามอื่นเรียกตัวละคร คือ

One thing was certain: it was all connected with the Object somehow.

(Eugenides, 2003: 477)

สิ่งหนึ่งที่แน่นอนคือ ทุกอย่างล้วนเกี่ยวข้องกับ**เธอ**ในทางใดทางหนึ่ง

คำว่า “the Object” เป็นคำนามที่คาลใช้เรียกผู้หญิงที่เขาตกหลุมรักตอนยังเป็นเด็กผู้หญิงอยู่ ในเรื่องราวก่อนหน้าบทที่ผู้วิจัยนำมาศึกษา (Eugenides, 2003: 368) คาลได้อธิบายว่าเมื่อเขานึกถึงผู้หญิงคนนี้ เขาจะคิดถึงภาพยนตร์เรื่อง *That Obscure Object of Desire* ซึ่งออกฉายในปี ค.ศ. 1977 ในภาพยนตร์เรื่องนี้ พระเอกของเรื่องจะแบกกระสอบหนักๆ ไปตามที่ต่างๆ ซึ่งในภาพยนตร์ไม่ได้บอกว่ากระสอบนั้นคืออะไร คาลรู้สึกเวลาที่เขาคิดถึงผู้หญิงคนนั้นเขาก็รู้สึกเหมือนกับตัวเองแบกสิ่งที่ไม่รู้ว่าเป็นอะไรอยู่ด้วยเหมือนกัน คำว่า the Object นี้ตีความได้ 2 ความหมาย คือ หมายถึง “วัตถุหรือสิ่งของ” หรือหมายถึง “บุคคลอื่น” ที่ตรงข้ามกับ “เรา” (Subject/Self) อย่างไรก็ตาม ผู้วิจัยตีความว่า Object ในที่นี้ไม่น่าจะหมายถึงวัตถุหรือสิ่งของ แต่น่าจะเป็นความรู้สึกของตัวละครที่เกิดขึ้นเมื่อนึกถึงผู้หญิงที่ตนรักมากกว่า ดังนั้น ผู้วิจัยจึงใช้คำว่า “เธอ” โดยพิมพ์เป็นตัวหนาแทนการเน้นโดยใช้ตัวอักษรใหญ่ในภาษาอังกฤษ

4.2.1.2 การแปลภาษาภาพพจน์

วัลยา วิวัฒน์ศร (2547: 142) กล่าวว่า ในการอุปลักษณ์ ซึ่งเป็นการใช้ภาพพจน์ชนิดหนึ่ง ผู้แปลควรแปลโดยเก็บอุปลักษณ์นั้นไว้ เช่น หากตัวละครพูดว่า “คุณกำลังวิ่งเข้าชนรังต่ออยู่นะ” ก็ไม่ควรแปลว่า “คุณกำลังหาเรื่องยุ่งยากใส่ตัวอยู่นะ” เพราะผู้อ่านจะเข้าใจผิดว่าผู้แต่งใช้ภาษาธรรมดา

นอกจากนี้ สัญฉวี สายบัว (2540: 99-101) เสนอวิธีการแปลอุปมาโวหารไว้ 4 วิธี ได้แก่

1. การแปลแบบตรงตัว เป็นการใช้คำที่มีความหมายอ้างอิงตรงกับที่ใช้ในต้นฉบับ จะใช้ในกรณีที่คำและความหมายที่ใช้ในการอุปมาอุปไมยนั้นเป็นที่รู้จักดีในภาษาปลายทาง
2. การแปลแบบตีความ เป็นการตีความหมายเปรียบเทียบและใช้ความหมายที่ตีความแล้วถ่ายทอดเป็นฉบับแปล จะใช้ในกรณีที่คำและสำนวนที่ใช้เปรียบเทียบในต้นฉบับเป็นสิ่งที่ผู้อ่านภาษาปลายทางอาจไม่เข้าใจ เช่น To score a smashing victory แปลเป็น “ได้ชัยชนะอย่างเด็ดขาด”
3. การแปลตรงตัวประกอบการตีความ เป็นการเอาคำหรือสำนวนเดิมในต้นฉบับมาใช้ฉบับแปล พร้อมกับตีความหมายด้วย
4. การแปลด้วยโวหารเทียบเคียง เป็นการตีความหมายของอุปมาโวหารในต้นฉบับ และสร้างสำนวนหรือหาคำอุปมาในภาษาปลายทางที่ใช้แทนความหมายเดียวกัน จะใช้ในกรณีที่เมื่อถ่ายทอดโวหารเดิมแบบตรงตัวแล้วไม่สื่อความหมาย หรือเมื่อถ่ายทอดด้วยวิธีตีความแล้วทำให้รสชาติและบรรยากาศของต้นฉบับเสียไป

จากแนวทางข้างต้น ผู้วิจัยสามารถนำมาใช้แก้ปัญหาการแปลภาพพจน์ที่อยู่ในเรื่อง *Middlesex* ได้ดังนี้

ตัวอย่างที่ 1

A thousand feet below lay the old Ottoman capital of Bursa, like a backgammon board spread out across the valley’s green felt. Red diamonds of roof tile fit into diamonds of whitewash. Here and there, the sultan’s tombs were stacked up like bright chips.

(Eugenides, 2003: 23)

ณ เบื้องล่างต่ำลงไปพันฟุต บูร์ซา เมืองหลวงเก่าของจักรวรรดิออตโตมันทอดตัวอยู่ราวกับกระดานเกมแบ็คแกมมอนที่กางออกพาดข้ามหุบเขาอันเปรียบเสมือนผ้าสักหลาดสีเขียว กระเบื้องหลังคาซึ่งเป็นเหมือนรูปข้าวหลามตัดสีแดงบนกระดานเข้ากับผนังปูนซึ่งเป็นเหมือนรูปข้าวหลามตัดสีขาวได้อย่างดี บรรดาหลุมศพของสุลต่านต่างเรียงตัวขึ้นราวกับเบี้ยพนันสีสันสดใสตรงโน้นบ้างตรงนี้บ้าง

ตัวอย่างข้างต้นนี้เป็นการบรรยายภาพเมืองบูร์ซา โดยใช้ภาพพจน์เปรียบภูมิทัศน์ของเมืองบูร์ซากับกระดานเกมแบ็คแกมมอน และในตัวอย่างนี้มีการใช้ภาพพจน์ทั้งแบบอุปมาและอุปลักษณ์ ดังนี้

- “like a backgammon board”
  ผู้แต่งใช้อุปมาเปรียบภูมิประเทศของเมืองบูร์ซาว่าเป็นกระดานแบ็คแกมมอน ซึ่งผู้วิจัยเห็นว่าควรเก็บอุปมานี้ไว้ เพราะถือเป็นบริบททางวัฒนธรรมอย่างหนึ่ง และการเปรียบเทียบนี้มีความสำคัญต่อเนื้อเรื่องด้วย เนื่องจากตัวละครที่ชื่อเลฟตี้ เป็นคนที่ชอบเล่นแบ็คแกมมอน

ทั้งนี้ ก่อนที่จะแปลภาพพจน์ต่อไป จำเป็นจะต้องทำความเข้าใจว่าเกมแบ็คแกมมอนคืออะไร เกมแบ็คแกมมอนเป็นเกมกระดานชนิดหนึ่งสำหรับผู้เล่น 2 คน ผู้เล่นแต่ละคนจะมีหมากคนละ 15 ตัว และจะเดินหมากไปตามแต้มของลูกเต๋าที่ทอดได้ ผู้ที่ชนะ คือ ผู้ที่เดินหมากของตนออกจากกระดานได้หมดก่อนจะเป็นฝ่ายชนะ

- “the valley’s green felt”
  วลีนี้เป็นอุปลักษณ์ เปรียบหุบเขาที่โอบล้อมเมืองบูร์ซาว่าเป็นผ้าสักหลาดที่รองกระดานแบ็คแกมมอนอยู่ อุปลักษณ์นี้ไม่สามารถแปลเป็นภาษาไทยตรงตัวได้ จึงต้องแปลโดยเปลี่ยนเป็นอุปมาว่า “หุบเขาอันเปรียบเสมือนผ้าสักหลาดสีเขียว”

- “Red diamonds of roof tile”
  วลีนี้เป็นอุปลักษณ์เปรียบกระเบื้องหลังคาของบ้านเรือนในบูร์ซาว่าเป็นรูปข้าวหลามตัดสีแดงบนกระดานแบ็คแกมมอน การแปลภาพพจน์นี้จะต้องใช้วิธีแปลแบบขยายความและเปลี่ยนอุปลักษณ์เป็นอุปมา โดยแปลว่า “กระเบื้องหลังคาซึ่งเป็นเหมือนรูปข้าวหลามตัดสีแดงบนกระดาน”

- “diamonds of whitewash”
  เป็นอุปลักษณ์เปรียบผนังสีขาวของบ้านเรือนว่าเป็นรูปข้าวหลามตัดสีขาว การแปลภาพพจน์นี้ต้องเปลี่ยนอุปลักษณ์เป็นอุปมา โดยแปลว่า “ผนังปูนซึ่งเป็นเหมือนรูปข้าวหลามตัดสีขาว”

- “were stacked up like bright chips”
  เป็นอุปมาเปรียบหลุมศพของสุลต่านว่าเป็นเบี้ยพนันที่ใช้เกมแบ็คแกมมอน การแปลภาพพจน์นี้สามารถใช้วิธีการแปลแบบตรงตัวได้ โดยแปลว่า “เรียงตัวขึ้นราวกับเบี้ยพนันสีสันสดใส”

ตัวอย่างที่ 2

“There’s a scabbard for every dagger,” the madam said in Turkish as the whores laugh.

(Eugenides, 2003: 36)

“เรามีฝักไว้ให้กริชทุกเล่มเสียบ” แม่เล้าพูดเป็นภาษาตุรกี ขณะที่พวกโสเภณีพากันหัวเราะ”

ตัวอย่างนี้เป็นอุปลักษณ์ เปรียบ “scabbard” ว่าหมายถึงโสเภณี และเปรียบ “dagger” ว่าหมายถึงผู้ชายที่มาเที่ยวซ่อง ผู้แปลใช้วิธีแปลตรงตัวประกอบการตีความ โดยเติมคำว่า “เสียบ” เข้าไปเพื่อให้ผู้อ่านเข้าใจมากขึ้น

ตัวอย่างที่ 3

“Sometimes you don’t even notice what’s right under your nose.”

(Eugenides, 2003: 38)

“บางครั้งเราก็ไม่สังเกตสิ่งที่เห็นอยู่ตำตา”

ตัวอย่างนี้เป็นการแปลโดยใช้โวหารเทียบเคียง

4.2.1.3 การถ่ายทอดการใช้เครื่องหมายวรรคตอน

ในนวนิยายเรื่อง *Middlesex* มีการใช้เครื่องหมายวรรคตอนหลายอย่าง ได้แก่ เครื่องหมายยัติภาค เครื่องหมายจุดไข่ปลา และเครื่องหมายทวิภาค เป็นต้น ในภาษาอังกฤษมีการใช้เครื่องหมายวรรคตอนดังกล่าวมากกว่าภาษาไทย ดังนี้

4.2.1.3.1 เครื่องหมายยัติภาค (—)

ในภาษาอังกฤษ เครื่องหมายยัติภาค หรือ Dash เป็นเครื่องหมายที่ใช้เพื่อแยกอนุประโยคที่ใช้สรุปข้อความหรือความคิดจากประโยคนำ ขยายความคำหรือกลุ่มคำที่ต้องการเน้น แทรกคำหรือความคิดที่ต้องการเน้นซึ่งมักใช้ในวลีที่มีการขยายความยาวๆ และแสดงการละตัวอักษร (ประเพศ ไกรจันทร์, 2547: 153-129)

ส่วนในภาษาไทย ราชบัณฑิตยสถานได้กำหนดหลักเกณฑ์การใช้ไว้ว่า ใช้ในความหมายว่า “และ” หรือ “กับ” เพื่อบอกความสัมพันธ์ของคำ 2 คำ ใช้ขยายความ ใช้ในความหมายว่า “ถึง” เพื่อแสดงช่วงเวลา จำนวน สถานที่ ฯลฯ ใช้แทนคำว่า “เป็น” และใช้แสดงลำดับย่อยของรายการ (ราชบัณฑิตยสถาน, 2548: 17-18)

ตัวอย่างที่ 1

> He was still singing--“Not much money, Oh! but honey”—fixing his cuff links, parting his hair; but then he looked up and saw his sister—“Ain’t we got”—and pianissimo now—“fun”—fell silent.
>
> (Eugenides, 2003: 26)

> เลฟตี้ยังคงร้องเพลง—“ไม่มีเงินตรา แต่ว่าน้องยา”—ใส่กระดุมแบบเกี่ยวที่แขนเสื้อ แสกผม แต่แล้วก็มองขึ้นไปเห็นพี่สาว—“เราก็สุขกัน”—ร้องเสียงแผ่วเบา—“ใช่มั้ย”—เงียบเสียงลง

จากตัวอย่างนี้จะเห็นได้ว่า ผู้แต่งไม่ได้ใช้เครื่องหมายยัติภาคตามเกณฑ์ข้างต้น แต่ใช้เพื่อแยกระหว่างบทสนทนากับบทบรรยาย ซึ่งขณะเดียวกันก็ทำให้รู้สึกถึงความต่อเนื่องในการกระทำของตัวละครด้วย การใช้เครื่องหมายยัติภาคเช่นนี้ ถือเป็นลักษณะพิเศษที่ผู้แต่งตั้งใจใช้ ผู้วิจัยจึงต้องเก็บเครื่องหมายวรรคตอนนี้ไว้เมื่อแปลเป็นภาษาไทย

ตัวอย่างที่ 2

> “…The thing to keep in mind is that everybody starts out like this. We’re all born with potential boy parts and girl parts. You, Mr. Stephanides, Mrs. Stephanides, me—everybody.”
>
> (Eugenides, 2003: 480)

"...สิ่งที่ต้องจำให้ขึ้นใจคือทุกคนเริ่มต้นมาแบบนี้ เราทุกคนเกิดมาพร้อมส่วนที่อาจเป็นผู้ชายและผู้หญิง คุณทั้งสองคน คุณสเตฟาไนดีส คุณนายสเตฟาไนดีส ผม ทุกๆคน"

ตัวอย่างนี้แสดงให้เห็นการใช้เครื่องหมายยัติภาคเพื่อสรุปความ ซึ่งเป็นลักษณะการใช้ทั่วไปในภาษาอังกฤษ ดังนั้น ผู้วิจัยจึงไม่ใช้เครื่องหมายดังกล่าวในการแปล แต่ใช้การเว้นวรรคแทน

ตัวอย่างที่ 3

His enthusiasm was only his way of giving in to the inevitable: an arranged marriage, domesticity, children—the complete disaster.

(Eugenides, 2003: 38)

ความกระตือรือร้นของเขาเป็นเพียงการยอมแพ้ให้กับสิ่งที่หลีกเลี่ยงไม่ได้ นั่นคือ การแต่งงานแบบคลุมถุงชน ชีวิตครอบครัว ลูก สิ่งเหล่านี้ถือเป็นความหายนะโดยสิ้นเชิง

ตัวอย่างนี้เป็นการใช้เครื่องหมายยัติภาคในการขยายความเพื่อเน้น ผู้วิจัยแปลโดยใช้วลี "สิ่งเหล่านี้ถือเป็น" แทนยัติภาค เพื่อให้สื่อความหมายได้ชัดเจน

4.2.1.3.2 เครื่องหมายจุดไข่ปลา (...)

เครื่องหมายจุดไข่ปลา หรือ Ellipsis มีหลักการใช้ในภาษาอังกฤษ คือ เพื่อเว้นหรือละข้อความที่เหมือนกันในประโยค เพื่อแสดงการหยุดในประโยคคำพูด ระบุรายการหรือการนับอย่างต่อเนื่อง แสดงถึงประโยคที่ยังไม่จบ แสดงถึงส่วนที่ขาดไปในเรื่องที่พูดถึง แยกกลุ่มคำสั้นๆ ที่ต้องการเน้น และเพื่อตัดข้อความยาวๆ ออก (ประเพศ ไกรจันทร, 2547- 165-168)

ส่วนราชบัณฑิตยสถาน ได้กำหนดหลักเกณฑ์ไว้ว่า จุดไข่ปลาใช้สำหรับละข้อความที่ไม่ต้องการกล่าวเพื่อชี้ว่าข้อความที่นำมากล่าวนั้นตัดตอนมาเพียงบางส่วน หรือละข้อความในบทร้อยกรอง ใช้แสดงว่ามีข้อความ แต่ข้อความนั้นลบเลือนหรือขาดหายไป ใช้สำหรับละตัวอักษร คำหรือข้อความที่เป็นนัยที่รู้กัน และใช้ในแบบพิมพ์ซึ่งเว้นที่ไว้ให้กรอกข้อความ (ราชบัณฑิตยสถาน 2548: 28-29)

ตัวอย่างที่ 1

For her, the song conjured only the disreputable bars her brother went to down in the city, those hash dens where they played rebetika and American music and where there were loose women who sang … as Lefty put on his new striped suit and folded the red pocket handkerchief that matched his red necktie … and she felt funny inside, especially her stomach, which was roiled by complicated emotions, sadness, anger, and something else she couldn't name that hurt most of all.

(Eugenides, 2003: 25-26)

สำหรับเธอแล้ว เพลงนั้นเนรมิตได้แต่ร้านเหล้าชั้นต่ำในเมืองข้างล่างที่น้องชายเธอชอบไป เป็นแหล่งมั่วสุมกัญชาที่เล่นเพลงริเบ็ทติก้าและเพลงอเมริกัน ที่ซึ่งมีผู้หญิงใจแตกมาร้องเพลง...ขณะที่เลฟตี้สวมสูทลายทางตัวใหม่และพับผ้าเช็ดหน้าเสียบกระเป๋าสีแดงที่เข้ากับเนคไทสีแดง...เธอรู้สึกแปลกๆ ข้างในโดยเฉพาะที่ท้องซึ่งปั่นป่วนด้วยอารมณ์อันซับซ้อน ความเศร้า ความโกรธ และอารมณ์อื่นที่เรียกไม่ถูกซึ่งทำให้เธอเจ็บมากที่สุด

ตัวอย่างที่ 2

Desdemona, who has no idea of the army inside her, carrying out its million orders, or of the one soldier who disobeyed, going AWOL…

…Running like Lefty away from Lucille Kafkalis and back to his sister

(Eugenides, 2003: 42-43)

เดสเดโมน่าซึ่งไม่รู้ว่ามีกองทัพอยู่ในตัวเธอ คอยปฏิบัติตามคำสั่งหลายล้านคำสั่งที่ได้รับ หรือไม่รู่ว่ามีทหารนายหนึ่งที่ไม่เชื่อฟัง กำลังหนีทหาร. . .

. . . วิ่งไปเหมือนกับที่เลฟตี้วิ่งหนีลูซิล คาฟคาลิส และกลับไปหาพี่สาวของเขา

ตัวอย่างที่ 1 เป็นการใช้จุดไข่ปลาเพื่อเชื่อมโยงการกระทำของเลฟตี้กับความรู้สึกของเดสเดโมน่าให้เป็นประโยคเดียวกัน เป็นกลวิธีการเขียนที่ทำให้ผู้อ่านรู้ว่าความรู้สึกของเดสเดโมน่านั้นเกิดจากการกระทำของเลฟตี้ ส่วนตัวอย่างที่ 2 เป็นการ

ใช้จุดไข่ปลาเพื่อเชื่อมสองย่อหน้าเข้าด้วยกัน ทั้งสองตัวอย่างนี้เป็นการกลวิธีการเขียนที่เป็นลักษณะพิเศษของผู้แต่ง ดังนั้น ผู้วิจัยจึงต้องเก็บเครื่องหมายจุดไข่ปลานี้ไว้ในบทแปล

4.2.1.3.3 เครื่องหมายทวิภาค (:)

ในภาษาอังกฤษ เครื่องหมายทวิภาค คือ เครื่องหมายเพิ่มเติมข้อความซึ่งบอกให้ผู้อ่านทราบว่ากลุ่มคำถัดไปจะเป็นกลุ่มคำที่ขยายความกลุ่มคำแรกให้สมบูรณ์ โดยใช้เพื่อแนะนำรายการ ยกตัวอย่าง กล่าวถึงวลีหรืออนุประโยคที่อยู่หน้าเครื่องหมายนี้ให้กระจ่างและใช้ในการเขียนอ้างอิง (ประเพศ ไกรจันทร์, 2547 : 107)

ในภาษาไทย เครื่องหมายทวิภาคใช้เพื่อไขความ แทนคำ “คือ” หรือ “หมายถึง” ใช้หลังคำ “ดังนี้” “ดังต่อไปนี้” เพื่อแจกแจงรายการ และใช้คั่นบอกเวลา (ราชบัณฑิตยสถาน, 2548: 11)

ตัวอย่าง

What Desdemona hadn’t anticipated: her brother, too, had pored over the pages of *Lingerie Parisienne*. In fact, he’d done it from the time he turned twelve to the time he turned fourteen, when he discovered the real loot: ten postcard-sized photographs, hidden in an old suitcase…

(Eugenides, 2003: 41)

สิ่งที่เดสเดโมน่าไม่ได้คาดคิด คือ น้องชายของเธอได้ดูหน้าต่างๆ ใน *แลงเซอรี ปารีเซียง* อย่างละเอียดด้วยเช่นกัน ที่จริงแล้วเขาเริ่มดูตั้งแต่อายุย่างสิบสองจนอายุย่างสิบสี่เมื่อเขาค้นพบขุมทรัพย์ขนานแท้ นั่นคือ ภาพถ่ายขนาดโปสการ์ดสิบใบซ่อนอยู่ในกระเป๋าเดินทางใบเก่า

ผู้วิจัยใช้คำว่า “นั่นคือ” แทนเครื่องหมายทวิภาค เนื่องจากในภาษาไทยไม่นิยมใช้เครื่องหมายดังกล่าวในการเขียนเล่าเรื่อง

4.2.1.4 การแปลการเล่นคำ

Newmark (1988: 217) เสนอวิธีการแปลการเล่นคำไว้ว่า หากการเล่นคำใช้เพื่อให้เกิดอารมณ์ขันเพียงอย่างเดียว อาจแปล “ชดเชย” โดยใช้คำอื่นที่มีความหมายเกี่ยวข้องกันมาเล่นคำแทน แต่หากความหมายทั้งสองความหมายของการเล่นคำนั้นสำคัญกว่ารูปภาษา อาจต้องแปลโดยรักษาความหมายทั้งสองความหมายไว้และใช้คำอื่นที่สื่อความหมายนั้นได้แทน และหากความหมายสำคัญกว่าการเล่นคำ ก็ให้รักษาความหมายไว้ซึ่งมักจะเป็นการแปลโดยการอธิบาย

จากวิธีการแปลการเล่นคำข้างต้น สามารถนำมาประยุกต์ใช้ในการแปลการเล่นคำที่พบในนวนิยายเรื่อง *Middlesex* ดังนี้

Joking but not joking, Desdemona and Lefty embraced.

(Eugenides, 2003: 43)

“พูดเล่นแต่ไม่ล้อเล่น” เดสเดโมน่ากับเลฟตี้โอบกอดกัน

กรณีนี้ผู้วิจัยพยายามรักษาความหมายและการเล่นคำให้ตรงกับต้นฉบับมากที่สุด joking คำแรกหมายถึงการพูด จึงรักษาความหมายโดยแปลว่า “พูดเล่น” ส่วน joking คำหลังหมายถึงการกระทำ จึงใช้คำว่า “ล้อเล่น” ทำให้สามารถรักษาการเล่นคำไว้ได้ด้วย เพราะมีคำว่า “เล่น” เหมือนกันทั้งสองคำ

4.2.1.5 การแปลตัวบทประเภทอื่น

ในนวนิยายเรื่อง *Middlesex* มีการนำตัวบทประเภทอื่นมาใช้ คือ พจนานุกรม และรายงานทางการแพทย์ ซึ่งมีปัญหาแตกต่างกัน การแปลตัวบททั้งสองส่วนนี้จะต้องคำนึงถึงหน้าที่ของตัวบทประเภทนั้น

- ตัวบทที่เป็นพจนานุกรม

พจนานุกรมเป็นตัวบทประเภทให้ข้อมูล ซึ่งก็คือความหมายของคำต่างๆ ลักษณะเด่นของพจนานุกรม คือ คำต่างๆ จะเรียงตามลำดับพยัญชนะ

ตัวอย่างที่ 1

Flipping pages through the alphabet, past *cantabile* to *eryngo*, past *fandango* to *formicate* (that's with an *m*), past *hypertonia* to *hyposensitivity*, and there it was:

(Eugenides, 2003: 484)

คำต่างๆ ข้างต้น มีความหมาย ดังนี้

- cantabile เป็นศัพท์ดนตรี หมายถึง ในลักษณะเพลงร้อง มาจากภาษาอิตาเลียนว่า cantare ซึ่งแปลว่าร้องเพลง[5] เนื่องจากเป็นศัพท์เฉพาะทางด้านดนตรี ซึ่งยังไม่มีการบัญญัติเป็นภาษาไทย ผู้วิจัยจึงตัดสินใจแปลโดยทับศัพท์ว่า "คันตาบิเร"

- eryngo หมายถึง "เหงือกปลาหมอ"

- fandango หมายถึง การเต้นรำอย่างมีชีวิตชีวาของสเปนในจังหวะนับสาม [6] ผู้วิจัยตัดสินใจแปลว่า "ระบำฟันดันโก"

- formicate หมายถึง crawl about like ants ผู้วิจัยจึงแปลว่า "คลานแบบมด" ส่วน "(that's with an *m*) เป็นความตั้งใจที่จะชี้ให้เห็นว่าคำนี้สะกดด้วยตัว "m" เพราะหากสะกดด้วยตัวอื่นก็จะเป็นคำอื่นไป ผู้วิจัยจึงตัดสินใจแปลว่า "(สะกดด้วย *ล*)

- hypertonia หมายถึง ภาวะกล้ามเนื้อตึงตัวมาก ผู้วิจัยตัดสินใจใช้คำว่า "ภาวะกล้ามเนื้อตึง"

- hyposensitivity หมายถึง การไวน้อยกว่าปกติ ผู้วิจัยตัดสินใจใช้คำว่า "การไวน้อย"

เมื่อได้ความหมายของคำต่างๆ แล้ว ผู้วิจัยเห็นว่าควรคงลำดับคำไว้ตามต้นฉบับ เนื่องจากบริบทนี้เป็นบริบทตะวันตกซึ่งตัวละครกำลังเปิดพจนานุกรม Webster's อยู่ ไม่ใช่

[5] Available from http://e-muzic.net/c.html, accessed 18 August 2006.

[6] Available from http://e-muzic.net/f.html, accessed 18 August 2006.

พจนานุกรมภาษาไทย ดังนั้นจึงไม่จำเป็นต้องนำมาเรียงลำดับใหม่ตามพยัญชนะในภาษาไทย บทแปลที่ได้ คือ

> ผมพลิกหน้ากระดาษไปตามพยัญชนะ ผ่าน *คันตาบิเร* ไปที่ *เหงือกปลาหมอ* ผ่าน *ระบำฟันดันโก* ไปที่ *คลานแบบมด* (ซึ่งสะกดด้วย ล) ผ่าน *ภาวะกล้ามเนื้อตึง* ไปที่ *การไวน้อย* แล้วก็ถึง

ตัวอย่างที่ 2

> **hypospadias** New Latin, from Greek, man with hypospadias fr. *hypo-* + prob from *spadon*, eunuch, fr. *span*, to tear, pluck, pull, draw.—An abnormality of the penis in which the urethra opens on its under surface. See synonyms at EUNUCH.
>
> (Eugenides, 2003: 484)

> **ไฮโปสเปดิอัส** ละตินใหม่จากกรีก. ชายที่มีไฮโปสเปดิอัส มาจาก *ไฮโป-* + เทียบ *สเปดอน* ขันที จาก *สแปน*. ฉีก, กระชาก, ดึง, ถอน. ความผิดปกติขององคชาต เนื่องจากปลายท่อปัสสาวะเปิดออกที่บริเวณใต้องคชาต. ดู คำพ้องความ *ขันที*.

ตัวอย่างนี้เป็นรูปแบบการเขียนคำอธิบายความหมายในพจนานุกรม คำว่า “fr.” ย่อมาจาก “from” และ “prob” ย่อมาจาก “probably” ผู้วิจัยแปลตัวบทนี้โดยเทียบเคียงกับวิธีที่ใช้ในพจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542 ซึ่งใช้เครื่องหมายมหัพภาค (.) เมื่อจบบทนิยาม หรือใช้หลังการบอกที่มาของคำ ดังนั้น ผู้วิจัยจึงใช้เครื่องหมายมหัพภาค (.) แทนเครื่องหมายจุลภาค (,) ในต้นฉบับเมื่อจบการอธิบายที่มาของคำ นอกจากนี้ ยังใช้คำว่า “เทียบ” แทนคำว่า “prob from” เนื่องจากพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถานจะใช้คำว่า “เทียบ” ในกรณีที่ไม่แน่ใจว่าคำนั้นมาจากภาษาอะไร

4.2.2 ปัญหาด้านการใช้ภาษา

4.2.2.1 การแปลภาษาต่างประเทศ

ในนวนิยายเรื่อง Middlesex มีคำภาษากรีกอยู่หลายคำ ซึ่งผู้แต่งตั้งใจใส่ไว้เพื่อแสดงถึงวัฒนธรรมกรีก และเพื่อสร้างบรรยากาศในเรื่อง ผู้วิจัยเห็นว่าการแปลคำศัพท์

ภาษากรีกเหล่านี้ควรแปลโดยการถ่ายเสียง และไม่ต้องขยายความเพิ่ม เพราะผู้อ่านจะเข้าใจได้จากบริบทโดยรอบ และบางแห่งผู้แต่งก็ได้อธิบายเป็นภาษาอังกฤษไว้ด้วย นอกจากนี้ผู้อ่านภาษาต้นฉบับที่เป็นภาษาอังกฤษส่วนใหญ่ ก็ย่อมไม่เข้าใจคำภาษากรีกด้วย เพราะภาษากรีกไม่ใช้ภาษาที่แพร่หลายเท่ากับภาษาฝรั่งเศส หรือสเปน

ตัวอย่างที่ 1

He'd left one morning dressed in boots, knee socks, breeches, *doulamas*, and vest …

(Eugenides, 2003: 28)

เขาออกจากบ้านตอนเช้าวันหนึ่ง ใส่รองเท้าบู๊ต ถุงเท้ายาวถึงเข่า กางเกงขี่ม้า *ดูลามาส* และเสื้อกั๊ก...

จากตัวอย่างนี้ ผู้แต่งไม่ได้อธิบายความหมายของคำว่า *doulamas* ไว้ แต่ผู้อ่านก็สามารถเดาได้ว่าเป็นเครื่องแต่งกายอย่างหนึ่ง

ตัวอย่างที่ 2

The grandest houses, of which there were two, had *çigma*, enclosed bay windows that hung out over the street.

(Eugenides, 2003: 31)

บ้านหลังใหญ่ที่สุด ซึ่งมีอยู่สองหลัง มี *ซิกมา* หน้าต่างมุขแบบปิดที่ยื่นออกไปเหนือถนน

ในกรณีนี้ ผู้แต่งให้ความหมายของคำว่า "ซิกมา" ไว้ตอนท้าย ทำให้ผู้อ่านเข้าใจว่าหมายถึงอะไร

4.2.2.2 การแปลชื่อเฉพาะ

สำหรับการแปลชื่อเฉพาะต่างๆ ผู้วิจัยใช้วิธีการแปลหลายวิธี เช่น การถ่ายเสียง การแปลแบบเสริมความ การแปลความหมาย โดยยึดความเข้าใจของผู้อ่านเป็นหลัก เช่น

- Kapali Carsir Caddesi และ Borsa Sokak (หน้า 33) เป็นชื่อถนนในบูร์ซา ผู้วิจัยแปลแบบเสริมความร่วมกับถ่ายเสียงว่า “ถนนคาปาลิ คาร์ซีร์ คัดเดอซี” และ “ถนนบอร์ซ่า โซคัค” เพราะหากไม่เสริมความว่าเป็นถนน ผู้อ่านอาจอ่านแล้วไม่เข้าใจ

- Koza Han (หน้า 33) เป็นตลาดศูนย์กลางการค้ารังไหม จึงแปลเสริมความร่วมกับถ่ายเสียงว่า “ตลาดโคซ่า ฮัน”

- Eros (หน้า 38) เป็นเทพเจ้าแห่งความรักของกรีกโบราณ หรือ คิวปิด เพื่อความเข้าใจของผู้อ่าน จึงแปลเสริมความและถ่ายเสียงว่า “เทพอีรอส”

- New York Public Library (หน้า 483) แปลร่วมกับการถ่ายเสียงว่า “หอสมุดสาธารณะนครนิวยอร์ก”

- Gender Identity Clinic and New York Hospital Clinic (หน้า 490) แปลร่วมกับการถ่ายเสียงว่า “คลินิกอัตลักษณ์ทางเพศและคลินิกในโรงพยาบาลนิวยอร์ก”

- Benton Visual Retention Test (หน้า 21) เป็นการทดสอบการรับรู้ทางตาและความจำในการมองสิ่งต่างๆ ผู้วิจัยแปลร่วมกับถ่ายเสียงว่า “แบบทดสอบเบนตัน วิชวล รีเทนชั่น”

- Bender Visual-Motor Gestalt Test (หน้า 21) เป็นการทดสอบทางจิตวิทยาเพื่อประเมินทักษะการรับรู้และความบกพร่องของระบบประสาท ผู้วิจัยแปลร่วมกับถ่ายเสียงว่า “แบบทดสอบเบนเดอร์ วิชวล-มอเตอร์ เกสตัลท์”

- IRS (หน้า 478) ย่อมาจาก Internal Revenue Service เป็นหน่วยงานของรัฐบาลสหรัฐฯ ซึ่งทำหน้าที่เก็บภาษี ผู้วิจัยแปลโดยยึดความหมายว่า “สรรพากร” เพราะผู้อ่านบางคนอาจไม่รู้ว่า “ไออาร์เอส” คืออะไร

4.2.2.3 การแปลคำศัพท์เฉพาะทาง

คำศัพท์เฉพาะทางส่วนใหญ่ที่อยู่ในเรื่อง เป็นศัพท์ทางด้านการแพทย์ ผู้วิจัยใช้การแปลและการทับศัพท์ โดยยึดตามที่มีการใช้กันในภาษาไทยและคำนึงถึงความเข้าใจของผู้อ่านเป็นหลัก เช่น

- Wolffian duct และ Müllerian duct (หน้า 480) คือ ท่อที่นำสเปิร์มจากลูกอัณฑะไปสู่ท่อปัสสาวะ และท่อมดลูก ตามลำดับ สองคำนี้ยังไม่มีบัญญัติเป็นภาษาไทย จึงแปลร่วมกับการทับศัพท์ว่า “ท่อวูฟเฟียน” และ “ท่อมูลเลอเรียน”

- 5-alpha-reductase deficiency (หน้า 490) คือ อาการบกพร่องของเอนไซม์ชนิดหนึ่ง ผู้วิจัยใช้วิธีแปลร่วมกับทับศัพท์ว่า “อาการบกพร่องของเอ็นไซม์ 5-อัลฟา-รีดัคเทส”

- gynecomastia และ inguinal canal (หน้า 483) คือ ภาวะนมโตในผู้ชาย และทางเข้าช่องท้องผ่านทางขาหนีบ ตามลำดับ อย่างไรก็ตามในการแปล ผู้วิจัยใช้วิธีทับศัพท์ทั้งสองคำว่า “ไจนนิโคแม็สเทีย” และ “อิงกัวอล คาแนล” เนื่องจากในบริบทที่สองคำนี้ปรากฏอยู่ เป็นตอนที่ตัวละครกล่าวถึงสองคำนี้โดยไม่รู้ว่าหมายถึงอะไร

- hypospadias (หน้า 483) คือ การมีรูท่อปัสสาวะเปิดใต้องคชาต ผู้วิจัยใช้การทับศัพท์ว่า “ไฮโปสเปดิอัส” เนื่องจากยังไม่การบัญญัติเป็นภาษาไทย

- karyotype (หน้า 490) คือ ส่วนประกอบโครโมโซมของนิวเคลียส แต่เพื่อความเข้าใจของผู้อ่าน จึงแปลว่า “การจัดเรียงโครโมโซม” ซึ่งมีการใช้กันในภาษาไทยเช่นเดียวกัน

นอกจากนี้ ยังมีศัพท์เฉพาะทางอื่นๆ ที่สามารถแปลเป็นภาษาไทยได้ เพราะมีคำที่ใช้กันอยู่แล้ว เช่น gonad (ต่อมบ่งเพศ) gonadogenesis (การเจริญของต่อมบ่งเพศ) seminal vesicle (ถุงน้ำอสุจิ) vas deferens (หลอดนำอสุจิ) เป็นต้น

4.2.2.4 การแปลคำสร้างใหม่ (Neologism)

คำสร้างใหม่ คือ คำหรือวลีที่บัญญัติขึ้นใหม่ เป็นได้ทั้งคำใหม่หรือคำเก่าที่นำมาใช้ในความหมายใหม่ (ราชบัณฑิตยสถาน, 2545: 283)

คำสร้างใหม่ที่พบในตัวบท คือ คำว่า “periphescence”

> Dr. Luce introduced the concept of “periphescence.” The word itself means nothing; Luce made it up to avoid any etymological association. The state of periphescence, however, is well known.
>
> (Eugenides, 2003: 38)

คำว่า “periphescence” เป็นคำที่ผู้แต่งใช้คำนี้เพื่อสื่อถึงความรู้สึกของมนุษย์เมื่อมีความรักในช่วงแรก โดยนำมาจากคำ 3 คำ คือ “peri” ซึ่งแปลว่า รอบๆ “pheromone” ซึ่งเป็นสารเคมีที่สัตว์ปล่อยออกมานอกร่างกายเพื่อสื่อความหมายบางประการ และ “effervescence” ซึ่งหมายถึงปฏิกิริยาต่อกรดหรือการเกิดฟอง อย่างไรก็ตาม ผู้วิจัยไม่สามารถนำคำเหล่านี้มาประสมกันเป็นคำใหม่ได้ จึงตีความจากความหมายและแปลว่า “ปฏิกิริยาซาบซ่าน” เนื่องจากในภาษาไทยคำว่า “ซาบซ่าน” แปลว่า ‘แล่นไปทั่วร่างกาย’ ซึ่งให้ความรู้สึกใกล้เคียงกับความหมายของคำว่า “effervescence” และตรงกับบริบทในเรื่องที่อธิบายถึงความรู้สึกเมื่อมีความรัก

4.2.3 ปัญหาการถ่ายทอดวัฒนธรรม

การแปลไม่ใช่การถ่ายทอดความหมายเท่านั้น แต่ยังเป็นการถ่ายทอดวัฒนธรรมด้วย เนื่องจากงานเขียนชิ้นหนึ่งๆ ย่อมเกิดขึ้นจากพื้นฐานทางวัฒนธรรมซึ่งผู้แต่งอาศัยอยู่ และการอยู่ในวัฒนธรรมต่างกันก็ย่อมหมายถึงการรับรู้ที่ต่างกัน ผู้ที่อยู่ในวัฒนธรรมหนึ่งอาจไม่รู้จักสิ่งที่อยู่ในอีกวัฒนธรรมหนึ่งหรือไม่เข้าใจการกระทำของคนอีกวัฒนธรรมหนึ่ง ดังนั้น ในการแปลงานข้ามวัฒนธรรม จึงเป็นปัญหาสำหรับผู้แปลที่จะต้องทำให้ผู้อ่านงานแปลของตนเข้าใจวัฒนธรรมที่อยู่ในต้นฉบับให้ได้ ทั้งนี้ ผู้แปลจะต้องพยายามรักษาบริบททางวัฒนธรรมของต้นฉบับไว้และถ่ายทอดลงในบทแปลของตน เพราะการอ่านงานแปลถือเป็นการขยายขอบเขตความรู้ด้านวัฒนธรรมด้วย (วัลยา วิวัฒน์ศร, 2547: 114) ปัญหาในการถ่ายทอดวัฒนธรรมที่พบในนวนิยายเรื่อง *Middlesex* ได้แก่

4.2.3.1 คำศัพท์หรือสำนวนเฉพาะวัฒนธรรม

- hope chest (หน้า 32) คือ หีบเก็บของที่ผู้หญิงเตรียมไว้สำหรับแต่งงาน หากแปลตรงตัวว่า “หีบแห่งความหวัง” ผู้อ่านจะไม่เข้าใจว่าหมายถึงอะไร จึงต้องแปลแบบขยายความว่า “หีบเก็บของสำหรับแต่งงาน”

- worry beads (หน้า 32) คือ สายประคำที่เอาไว้นับเพื่อคลายความวิตกกังวล จึงแปลว่า “ประคำคลายเครียด”
- Janissaries (หน้า 24) คือ กองทัพของสุลต่านในจักรวรรดิออตโตมัน ประกอบด้วยเชลยศึกและชายหนุ่มชาวคริสต์ที่ถูกบังคับให้เข้าร่วมกองทัพ ผู้วิจัยใช้การแปลเสริมความว่า “กองทัพจานิสซารีส์ของสุลต่าน”

- Valentino haircut (หน้า 25) เป็นทรงผมผู้ชายที่ใส่น้ำมันและหวีไปข้างหลังจนเรียบ ผู้วิจัยแปลเสริมความว่า “ทรงผมแบบวาเลนติโน”

- Ouzo (หน้า 35) เป็นเครื่องดื่มผสมแอลกอฮอล์ของกรีก จึงแปลเสริมความร่วมกับทับศัพท์ว่า “เหล้าอูโซ่”

- Christ Pantocrator (หน้า 35) เป็นรูปภาพครึ่งตัวของพระเยซูในท่าถือพันธสัญญาใหม่ไว้ในมือซ้าย และให้พรด้วยมือขวา ผู้วิจัยแปลแบบขยายความว่า “รูปพระเยซูทรงถือพันธสัญญาใหม่”

- *Magale Idea* (หน้า 23) เป็นความคิดแบบชาตินิยมกรีกที่จะจัดตั้งรัฐสำหรับชาติพันธุ์กรีกทั้งหมดขึ้นมาใหม่หลังจากได้รับอิสรภาพในปี ค.ศ. 1821 โดยรวมพื้นที่ตั้งแต่ตอนใต้ของอิตาลี คาบสมุทรเอเชียตะวันตก ทะเลดำ และมาเซโดเนีย ผู้แต่งได้ขยายความไว้ว่า “the Big Idea, the dream of Greater Greece” ผู้วิจัยจึงแปลแบบถ่ายเสียงว่า “*เมกัล ไอเดีย*” และแปลส่วนที่ขยายความว่า “ความคิดอันยิ่งใหญ่ ความใฝ่ฝันถึงมหารัฐกรีซ”

- Karaghiozis (หน้า 27) เป็นตัวละครในการเล่นหุ่นกระบอกพื้นบ้านของกรีก ซึ่งนำมาจากวัฒนธรรมของตุรกี ผู้วิจัยแปลแบบถ่ายเสียงและเสริมความว่า “ตัวละครคารัคจิโอซิส”

- The counted, “One, two, three…shoot!”
  “Rock crushes snakes. I win,” (Eugenides, 2003: 29)
  “Ax breaks rock,”…
  “Snake swallows ax.”… (Eugenides, 2003: 43)

  ทั้งคู่นับ “หนึ่ง สอง สาม...ฉุบ!”
  “หินทุบงู” ฉันชนะ
  “ขวานจามหินแตก”...
  “งูกลืนขวาน”...
  กรณีนี้เหมือนกับการเป่ายิงฉุบของไทย ผู้วิจัยจึงแปล “shoot” ว่า “ฉุบ” แต่ไม่ควรเปลี่ยนให้เข้ากับบริบทของไทยเป็น “ฆ้อน กรรไกร กระดาษ” เพราะจะทำให้บริบททางวัฒนธรรมหายไป

4.2.3.2 การแปลชื่อบุคคลต่าง ๆ

เนื่องจากนวนิยายเรื่อง *Middlesex* มีการดำเนินเรื่องอยู่ในบริบททางประวัติศาสตร์ จึงมีการอ้างอิงถึงบุคคลที่มีชีวิตอยู่จริงหลายคน เช่น

- Artie Shaw (หน้า 22)
  Artie Shaw เป็นนักดนตรีที่มิลตัน ตัวละครในเรื่องชื่นชอบ เขาเป็นนักเป่าคลาริเนตเพลงแจ๊ซชาวอเมริกัน เกิดในปี ค.ศ. 1910 และโด่งดังในช่วงทศวรรษที่ 40-50 ผู้วิจัยแปลโดยการถ่ายเสียงว่า “อาร์ตี้ ชอว์” เนื่องจากบริบทในเรื่องจะทำให้ผู้อ่านรู้ว่าอาร์ตี้ ชอว์ เป็นนักดนตรี

- Mustafa Kemal (หน้า 39)
  Mustafa Kemal เป็นนักปฏิวัติชาวตุรกี หลังจากจักรวรรดิออตโตมันล่มสลายในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 1 เขาได้นำกองกำลังต่อสู้เพื่ออิสรภาพของตุรกี จนสามารถก่อตั้งสาธารณรัฐตุรกีได้และขึ้นเป็นประธานาธิบดีคนแรกของตุรกี
  ผู้วิจัยแปลโดยการถ่ายเสียงว่า “มุสตาฟา เคมาล”

- Raquel Welch และ Twiggy
  Raquel Welch เป็นนักแสดงหญิงชาวอเมริกัน เธอเป็นสัญลักษณ์ทางเพศในยุคทศวรรษที่ 60-70 และได้รับการยกย่องจากนิตยสาร Playboy ว่าเป็นผู้หญิงที่น่าปรารถนาที่สุดในทศวรรษที่ 70

Twiggy หรือ Leslie Hornby เป็นนางแบบ นักแสดง และนักร้องชาวอังกฤษ เธอโด่งดังขึ้นในทศวรรษที่ 60 และรับฉายาว่า Twiggy จากรูปร่างผอมบางแบบวัยรุ่น

ในเรื่อง ดร.ลูซ ยก Raquel Welch และ Twiggy ขึ้นมาเพื่อเปรียบเทียบให้แคลลี่เห็นว่าเมื่อฉีดฮอร์โมนเพศหญิงแล้วจะเป็นอย่างไร ผู้วิจัยเห็นว่าควรแปลแบบเสริมความเพื่อให้ผู้อ่านเข้าใจ

He explained the estrogen injections would induce my breasts to grow. "You won't be Raquel Welch, but you won't be Twiggy either."

(Eugenides, 2003 : 488)

เขาอธิบายว่าการฉีดฮอร์โมนเอสโตรเจนจะทำให้เต้านมโตขึ้น "หนูจะไม่ใหญ่เหมือนราเคล เวลช์ แต่ก็จะไม่แบนแบบทวิกกี้เหมือนกัน"

- Ethel Merman และ Carol Channing
  ทั้งสองคนเป็นนักแสดงละครเวทีในบรอดเวย์ ผู้วิจัยแปลโดยถ่ายเสียงว่า "เอเทล เมอร์แมน" และ "แครอล แชนนิ่ง" เพราะบริบทบอกอยู่แล้วว่าเป็นนักแสดง

จะเห็นได้ว่าการแปลชื่อบุคคลต่างๆ จะใช้การถ่ายเสียงเป็นหลัก สิ่งสำคัญคือ ผู้แปลจะต้องตีความว่าผู้แต่งมีจุดประสงค์อย่างไรในการกล่าวถึงบุคคลนั้น ซึ่งจะทำให้ผู้แปลสามารถแปลได้เหมาะสมและถูกต้องมากขึ้น

การวางแผนการแปลและการหาแนวทางการแก้ไขปัญหาที่อาจพบในการแปล จะทำให้ผู้วิจัยมีหลักในการแปลและแปลตัวบทได้รวดเร็วขึ้น ทั้งนี้ จากที่ได้วิเคราะห์ต่างๆ ในบทนี้ ผู้วิจัยสรุปได้ว่ารูปแบบการแปลที่เหมาะสมในการแปลนวนิยายเรื่อง *Middlesex* คือ รูปแบบการแปลที่รักษาทั้งความหมายและรูปแบบที่ผู้แต่งใช้ในต้นฉบับ

บทที่ 5
ต้นฉบับและบทแปล

หลังจากได้วิเคราะห์ต้นฉบับในบทที่ 3 และวางแผนการแปล รวมทั้งหาแนวทางแก้ไขปัญหาในการแปลในบทที่ 4 แล้ว ผู้วิจัยได้ลงมือแปลนวนิยายเรื่อง *Middlesex* ตามแนวทางดังกล่าว จนได้บทแปลดังต่อไปนี้

บท Matchmaking

When this story goes out into the world, I may become the most famous hermaphrodite in history. There have been others before me. Alexina Barbin attended a girls' boarding school in France before becoming Abel. She left behind an autobiography, which Michel Foucault discovered in the archives of the French Department of Public Hygiene. (Her memoirs, which end shortly before her suicide, make unsatisfactory reading, and it was after finishing them years ago that I first got the idea to write my own.) Gottlieb Göttlich, born in 1798, lived as Marie Rosine until the age of thirty-three. One day abdominal pains sent Marie to the doctor. The physician checked for a hernia and found undescended testicles instead. From then on, Marie donned men's clothes, took the name of Gottlieb, and made a fortune traveling around Europe, exhibiting himself to medical men.

As far as the doctors are concerned, I'm even better than Gottlieb. To the extent that fetal hormones affect brain chemistry and histology, I've got a male brain. But I was raised as a girl. If you were going to devise an experiment to measure the relative influences of nature versus nurture, you couldn't come up with anything better than my life. During my time at the Clinic nearly three decades ago, Dr. Luce ran me through a barrage of tests. I was given the Benton Visual Retention Test and the Bender Visual-Motor Gestalt Test. My verbal IQ was measured, and lots of other things, too. Luce even analyzed my prose style to see if I wrote in a linear, masculine way, or in a circular, feminine one.

All I know is this: despite my androgenized brain, there's an innate feminine circularity in the story I have to tell. In any genetic history, I'm the final clause in a periodic sentence, and that sentence begins a long time ago, in another language, and you have to read it from the beginning to get to the end, which is my arrival.

And so now, having been born, I'm going to rewind the film, so that my pink blanket flied

เมื่อเรื่องนี้เผยแพร่ไปทั่วโลก ผมอาจเป็นคนสองเพศที่โด่งดังที่สุดในประวัติศาสตร์ มีคนสองเพศอีกหลายคนที่เกิดมาก่อนผม อเล็กซินา บาร์แบง เข้าโรงเรียนประจำสำหรับสตรีในฝรั่งเศสก่อนจะกลายเป็นเอเบล เธอทิ้งอัตชีวประวัติไว้เบื้องหลังซึ่งมิเชล ฟูโกต์ ค้นพบที่แหล่งเก็บเอกสารของกระทรวงสาธารณสุขฝรั่งเศส (บันทึกความทรงจำของเธอซึ่งเขียนจบก่อนเธอฆ่าตัวตายไม่นานนั้น ไม่น่าอ่านเท่าไหร่นัก และหลังจากอ่านบันทึกนั้นจบเมื่อหลายปีก่อน ผมก็เกิดความคิดที่จะเขียนบันทึกความทรงจำของตัวเองขึ้นบ้างเป็นครั้งแรก) ก็อตลีบ เกอทลิค ซึ่งเกิดเมื่อปี 1789 ใช้ชีวิตเป็นมาเรีย โรซีน จนกระทั่งอายุสามสิบสาม วันหนึ่งมาเรียไปพบแพทย์ด้วยอาการเจ็บช่องท้อง หมอตรวจหาไส้เลื่อนแต่กลับพบลูกอัณฑะที่ไม่เคลื่อนลงมาแทน ตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา มาเรียหันมาสวมใส่เสื้อผ้าผู้ชาย เปลี่ยนชื่อเป็นก็อตลีบ และทำเงินได้จากการเดินทางไปทั่วยุโรปและแสดงตัวเองให้บรรดาแพทย์ศึกษา

เมื่อพูดถึงแพทย์แล้ว กรณีของผมดีกว่าก็อตลีบมาก หากฮอร์โมนของตัวอ่อนมีผลต่อเคมีในสมองและจุลกายวิภาคศาสตร์ของเนื้อเยื่อแล้ว ถือว่าผมมีสมองของผู้ชาย แต่ผมได้รับการเลี้ยงดูมาแบบผู้หญิง ถ้าคุณคิดจะคิดค้นการทดลองเพื่อวัดอิทธิพลที่สัมพันธ์กันของธรรมชาติกับการเลี้ยงดู คุณคงหาตัวอย่างที่ดีไปกว่าชีวิตผมไม่ได้ ในช่วงที่ผมอยู่ที่คลินิกเมื่อเกือบสามสิบปีที่แล้ว ดร.ลูซให้ผมทำการทดสอบต่อเนื่องหลายชุด ผมทำแบบทดสอบเบนตัน วิชวล รีเทนชั่น และแบบทดสอบเบนเดอร์ วิชวล-มอเตอร์ เกสตัลท์ มีการวัดไอคิวด้านการพูดของผมและการทดสอบอื่นๆ อีกมากมาย ลูซถึงขนาดวิเคราะห์ลีลาการรเขียนร้อยแก้วของผมเพื่อดูว่าผมเขียนแบบเส้นตรงอย่างผู้ชายหรือแบบวงกลมอย่างผู้หญิง

สิ่งเดียวที่ผมรู้ คือ แม้สมองของผมจะมีฮอร์โมนเพศชาย แต่เรื่องราวที่ผมต้องเล่ากลับมีลักษณะเป็นวงกลมแบบผู้หญิงโดยธรรมชาติ ไม่ว่าในประวัติศาสตร์ด้านพันธุกรรมใดๆ ผมก็เป็นประโยคย่อยสุดท้ายในประโยคซับซ้อนที่มีประโยคหลักอยู่ข้างท้าย เป็น

off, my crib scoots across the floor as my umbilical cord reattaches, and I cry out as I'm sucked back between my mother's legs. She gets really fat again. Then back some more as a spoon stops swinging and a thermometer goes back into its velvet case. *Sputnik* chases its rocket trail back to the launching pad and polio stalks the land. There's a quick shot of my father as a twenty-year-old clarinetist, playing an Artie Shaw number into the phone, and then he's in church, age eight, being scandalized by the price of candles; and next my grandfather is untaping his first U.S. dollar bill over a cash register in 1931. then we're out of America completely; we're in the middle of the ocean, the sound track sounding funny in reverse. A steamship appears, and up on deck a lifeboat is curiously rocking; but then the boat docks, stern first, and we're up on dry land again. Where the film unspools, back at the beginning…	ประโยคที่เริ่มขึ้นนานมาแล้ว ในอีกภาษาหนึ่ง ซึ่งคุณจะต้องอ่านตั้งแต่ต้นเพื่อไปให้ถึงตอนจบ ซึ่งก็คือ การเกิดของผม ฉะนั้นตอนนี้ ผมซึ่งเกิดมาแล้ว จะกรอภาพยนตร์เรื่องนั้นกลับไปใหม่ จนผ้าห่มสีชมพูของผมปลิวหลุดไป เตียงเด็กแล่นกลับจากด้านหนึ่งไปอีกด้านหนึ่งขณะที่สายสะดือต่อกลับไปเหมือนเดิม ผมแหกปากร้องพร้อมกับถูกดูดกลับเข้าไปตรงหว่างขาแม่ แม่กลับมาอ้วนขึ้นอีกครั้ง จากนั้นย้อนไปอีกถึงตอนที่ช้อนหยุดหมุนและปรอทกลับไปอยู่ในกล่องกำมะหยี่ *ดาวเทียมสปุตนิก*พุ่งตามรอยจรวดกลับไปที่ฐานปล่อยและโรคโปลิโอคืบคลานเข้าทำร้ายโลก มีฉากสั้นๆ ตอนที่พ่อของผมเป็นนักเป่าคลาริเน็ตวัยยี่สิบสามบรรเลงเพลงของอาร์ตี้ ชอว์ไปตามสายโทรศัพท์ แล้วเขาก็ไปอยู่ในโบสถ์ อายุแปดขวบตกใจสุดขีดเพราะราคาเทียน ถัดจากนั้นปู่ของผมกำลังแกะธนบัตรดอลลาร์ใบแรกที่ติดอยู่เหนือเครื่องรับเงินออกในปี 1931 และเราก็ออกจากอเมริกาอย่างสมบูรณ์ไปอยู่กลางมหาสมุทร เสียงภาพยนตร์ฟังดูแปลกๆ เวลาย้อนกลับ เรือไอน้ำปรากฏขึ้น และบนดาดฟ้าเรือ เรือฉุกเฉินลำหนึ่งแกว่งอยู่อย่างน่าสงสัย แต่จากนั้นเรือก็เทียบท่าโดยหันท้ายเรือเข้า และเราก็กลับขึ้นฝั่งอีกครั้ง ที่ซึ่งแผ่นฟิล์มหลุดออกจากแกน ย้อนกับไปยังจุดเริ่มต้น...
In the late summer of 1922, my grandmother Desdemona Stephanides wasn't predicting births but deaths, specifically, her own. She was in her silkworm cocoonery, high on the slope of Mount Olympus in Asia Minor, when her heart, without warning, missed a beat. It was a distinct sensation: she felt her heart stop and squeeze into a ball. Then, as she stiffened, it began to race, thumping against her ribs. She let out a small, astonished cry. Her twenty thousand silkworms, sensitive to human emotion, stopped spinning cocoons. Squinting in the dim light, my grandmother looked down to see the front of her tunic visibly fluttering; and in that instant, as she recognized the insurrection inside her; Desdemona became what she'd remain for the rest of her life: a sick person imprisoned in a healthy body. Nevertheless, unable to believe in her own endurance, despite her already quieting heart, she stepped out of the cocoonery to take a last look at the world she wouldn't be leaving for another fifty-eight years.	ปลายฤดูร้อนปี 1922 ย่าของผม เดสเดโมน่า สเตฟาไนดีส ไม่ได้ทำนายการเกิดแต่เป็นการตาย โดยเฉพาะการตายของเธอเอง เธออยู่ในโรงเลี้ยงตัวไหม สูงขึ้นไปบนลาดเขาของภูเขาโอลิมปัสในคาบสมุทรเอเชียตะวันตก ตอนที่หัวใจของเธอหยุดเต้นไปหนึ่งจังหวะโดยไม่มีการเตือนล่วงหน้า เป็นความรู้สึกที่เด่นชัด เธอรู้สึกว่าหัวใจหยุดเต้นและบีบตัวเป็นก้อนกลมๆ และพอเธอเกร็ง มันก็เริ่มเต้นรัวจนกระแทกซี่โครง เธอร้องออกมาเบาๆ ด้วยความประหลาดใจ ตัวไหมสองหมื่นตัวของเธอซึ่งไวต่อความรู้สึกของมนุษย์หยุดพ่นไหม ในแสงสลัว ย่าของผมก้มลงหรี่ตาดู เห็นด้านหน้าของเสื้อคลุมตัวยาวกระเพื่อมอย่างชัดเจน และในชั่วขณะนั้นเอง เมื่อเธอตระหนักถึงการต่อต้านที่เกิดขึ้นภายในตัว เดสเดโมน่ากลายเป็นอย่างที่เธอจะเป็นไปตลอดชีวิต นั่นคือ คนป่วยที่ถูกกักขังอยู่ในร่างกายที่แข็งแรง แม้กระนั้นก็ตาม ย่าซึ่งไม่อาจเชื่อในความยืนหยัดของตน

The view was impressive. A thousand feet below lay the old Ottoman capital of Bursa, like a backgammon board spread out across the valley's green felt. Red diamonds of roof tile fit into diamonds of whitewash. Here and there, the sultans' tombs were stacked up like bright chips. Back in 1922, automobile traffic didn't clog the streets. Ski lifts didn't cut swaths into the mountain's pine forests. Metallurgic and textile plants didn't ring the city, filling the air with smog. Bursa looked—at least from a thousand feet up—pretty much as it had for the past six centuries, a holy city, necropolis of the Ottomans and center of the silk trade, its quiet, declining streets abloom with minarets and cypress trees. The tiles of the Green Mosque had turned blue with age, but that was about it. Desdemona Stephanides, however, kibitzing from afar, gazed down on the board and saw what the players had missed.	ทั้งๆ ที่หัวใจก็สงบลงแล้ว ได้ก้าวออกมาจากโรงเลี้ยงไหมเพื่อมองดูโลกที่เธอจะอยู่ต่อไปอีกห้าสิบแปดปีเป็นครั้งสุดท้าย ทิวทัศน์ที่เห็นนั้นงดงามจับใจ ณ เบื้องล่างต่ำลงไปพันฟุต บูร์ซา เมืองหลวงเก่าของจักรวรรดิออตโตมันทอดตัวอยู่ราวกับกระดานเกมแบ็คแกมมอนที่กางออกพาดข้ามหุบเขาอันเปรียบเสมือนผ้าสักหลาดสีเขียว กระเบื้องหลังคาซึ่งเป็นเหมือนรูปข้าวหลามตัดสีแดงบนกระดานเข้ากับผนังปูนซึ่งเป็นเหมือนรูปข้าวหลามตัดสีขาวได้อย่างดี บรรดาหลุมศพของสุลต่านต่างเรียงตัวขึ้นราวกับเบี้ยพนันสีสันสดใสตรงโน้นบ้างตรงนี้บ้าง ย้อนกลับไปในปี 1922 การจราจรไม่ได้กีดขวางถนนหนทาง ลิฟต์สำหรับเล่นสกีไม่ได้ตัดผ่านเข้าไปในป่าสนบนภูเขา โรงงานโลหะและสิ่งทอไม่ได้ส่งเสียงดังสนั่นเมือง พ่นหมอกพิษไปในอากาศ อย่างน้อยเมื่อมองจากความสูงพันฟุต บูร์ซาดูเหมือนอย่างที่เคยเป็นมาตลอดหกร้อยปี เป็นเมืองศักดิ์สิทธิ์ สุสานโบราณของราชวงศ์ออตโตมันและศูนย์กลางการค้าไหม ถนนอันสงบเงียบที่ลาดลงเบ่งบานไปด้วยบรรดาหอสุเหร่าและสนไซเปรส กระเบื้องของมัสยิดเขียวกลายเป็นสีน้ำเงินไปตามอายุ นั่นเป็นสิ่งเดียวที่เปลี่ยน แต่เดสเดโมน่าซึ่งเฝ้าดูอยู่จากที่ไกล เพ่งลงไปที่กระดานและเห็นสิ่งที่ผู้เล่นไม่ได้สังเกต
To psychoanalyze my grandmother's heart palpitations: they were the manifestations of grief. Her parents were dead—killed in the recent war with the Turks. The Greek Army, encouraged by the Allied Nations, had invaded western Turkey in 1919, reclaiming the ancient Greek territory in Asia Minor. After years of living apart up on the mountain, the people of Bithynios, my grandmother's village, had emerged into the safety of the *Megale Idea*—the Big Idea, the dream of Greater Greece. It was now Greek troops who occupied Bursa. A Greek flag flew over the former Ottoman palace. The Turks and their leader, Mustafa Kemal, had retreated to Angora in the east. For the first time in their lives the Greeks of Asia Minor were out from under Turkish rule. No longer were the giaours ("infidel dogs") forbidden to wear bright clothing or ride horses or use saddles. Never again, as in the last centuries, would Ottoman officials arrive in the village every year, carting off the strongest boys to serve in the Janissaries. Now, when the village men took silk to market in Bursa, they were free Greeks, in a free Greek city.	เมื่อวิเคราะห์จิตถึงอาการที่หัวใจของย่าเต้นถี่ ปรากฏว่าอาการนั้นเป็นการแสดงความโศกเศร้า พ่อแม่ของเธอเสียชีวิต เพราะถูกฆ่าในสงครามกับชาวเติร์กเมื่อไม่นานมานี้ กองทัพกรีกซึ่งมีชาติสัมพันธมิตรสนับสนุนได้บุกตุรกีฝั่งตะวันตกในปี 1919 เรียกร้องดินแดนกรีกโบราณในคาบสมุทรเอเชียตะวันตกคืน หลังจากแยกออกมาอาศัยอยู่บนเขาหลายปี ผู้คนในไบธินิโอสซึ่งเป็นหมู่บ้านของย่าผมได้ลงเขามาร่วมกับเชื้อชาติกรีกที่มีอำนาจตาม*เมกัล ไอเดีย* ความคิดอันยิ่งใหญ่ ความใฝ่ฝันถึงมหารัฐกรีก ตอนนี้กองทัพกรีกเป็นฝ่ายยึดครองบูร์ซา ธงชาติกรีกปลิวไสวอยู่เหนือปราสาทออตโมมันเก่า ชาวเติร์กและผู้นำ มุสตาฟา เคมาล ถอยทัพไปยังอังการาทางตะวันออก ชาวกรีกในคาบสมุทรเอเชียตะวันตกหลุดพ้นจากการปกครองของตุรกีเป็นครั้งแรกในชีวิต ผู้ไม่เชื่อ (หมานอกรีต) ไม่ถูกห้ามสวมใส่เสื้อผ้าสีสดใสหรือขี่ม้าหรือใช้อานม้าอีกแล้ว จะไม่มีเจ้าหน้าที่ของออตโตมันมาที่หมู่บ้านทุกปีเพื่อลากบรรดาเด็กหนุ่มที่แข็งแรงที่สุดไปเข้าร่วมกองทัพจานิสซารีส์ของสุลต่านอย่างที่เป็นมาในช่วงหลายศตวรรษที่ผ่านมาอีกต่อไป

Desdemona, however, mourning her parents, was still imprisoned by the past. And so she stood on the mountain, looking down at the emancipated city, and felt cheated by her inability to feel happy like everybody else. Years later, in her widowhood, when she'd spend a decade in bed trying with great vitality to die, she would finally agree that those two years between wars a half century earlier had been the only decent time in her life; but by then everyone she'd known would be dead and she could only tell it to the television.

For the greater part of an hour Desdemona had been trying to ignore her foreboding by working in cocoonery. She'd come out the back door of the house, through the sweet-smelling grape arbor, and across the terraced yard into the low, thatch-roofed hut. The acrid, larval smell inside didn't bother her. The silkworm cocoonery was my grandmother's personal, reeking oasis. All around her, in a firmament, soft white silkworms clung to bundled mulberry twigs. Desdemona watched them spinning cocoons, moving their heads as though to music. As she watched, she forgot about the world outside, its changes and convulsions, its terrible new music (which is about to be sung in a moment). Instead she heard her mother, Euphrosyne Stephanides, speaking in this very cocoonery years ago, elucidating the mysteries of silkworms—"To have good silk, you have to be pure," she used to tell her daughter. "The silkworms know everything. You can always tell what somebody is up to by the way their silk looks"—and so on, Euphrodyne giving examples—"Marie Poulos, who's always lifting her skirt for everyone? Have you seen her cocoons? A stain for every man. You should look next time"—Desdemona only eleven or twelve and believing every word, so that now, as a young woman of twenty-one, she still couldn't entirely disbelieve her mother's morality tales, and examined the cocoon constellations for a sign of her own impurity (the dreams she'd been having!). She looked for other things, too, because her mother also maintained that silkworms reacted to historical atrocities. After every massacre, even in a village fifty miles away, the silkworm's filaments turned the color of blood—"I've seen them bleed like the feet of Christos

ตอนนี้เมื่อผู้ชายในหมู่บ้านนำไหมไปขายที่ตลาดในบูร์ซา พวกเขาเป็นเสรีชนชาวกรีก ในเมืองกรีกที่เสรี

แต่เดสเดโมน่าซึ่งอาลัยถึงพ่อแม่ของตนยังถูกกักขังอยู่ในอดีต ดังนั้นเมื่อเธอยืนอยู่บนเขา มองลงไปยังเมืองที่ได้รับการปลดปล่อย จึงรู้สึกถูกหักหลังด้วยการไม่สามารถมีความสุขได้เหมือนคนอื่น หลังจากนี้อีกหลายปีขณะที่เป็นหม้าย เมื่อเธออยู่บนเตียงนานนับสิบปี พยายามสุดชีวิตที่จะตาย เธอจะเห็นด้วยในที่สุดว่าช่วงสองปีระหว่างสงครามเมื่อครึ่งศตวรรษก่อนเป็นช่วงเวลาที่ดีช่วงเดียวในชีวิตของเธอ แต่กว่าจะถึงตอนนั้น ทุกคนที่เธอเคยรู้จักจะตายไปหมดแล้ว และเธอก็บอกเรื่องนี้ได้กับโทรทัศน์เท่านั้น

เป็นเวลาเกือบชั่วโมงที่เดสเดโมน่าพยายามไม่ใส่ใจกับความสังหรณ์ใจด้วยการทำงานในโรงเลี้ยงไหม เธอจะออกจากบ้านทางประตูหลัง ผ่านซุ้มองุ่นที่หอมหวาน และเดินข้ามสนามที่เป็นขั้นบันไดไปยังกระท่อมเตี้ยๆ ที่มุงหลังคาด้วยฟางแห้ง กลิ่นฉุนของตัวอ่อนข้างในนั้นไม่ได้ทำให้เธอรำคาญ โรงเลี้ยงไหมเป็นที่พักพิงส่วนตัวที่ส่งกลิ่นฉุนออกไปของย่าผม รอบๆ ตัวเธอในนภากาศ ตัวไหมสีขาวละมุนเกาะยึดอยู่กับกิ่งต้นหม่อนที่มัดรวมกัน เดสเดโมน่าเฝ้าดูพวกมันพ่นไหมมารอบตัว ขยับหัวไปมาราวกับได้ยินเสียงดนตรี ขณะเฝ้าดู เธอจะลืมโลกภายนอก ทั้งการเปลี่ยนแปลงและพลิกผัน และเพลงแย่ๆเพลงใหม่ของโลกภายนอกนั้น (ซึ่งจะมีคนร้องขึ้นในอีกสักครู่) แต่เดสเดโมน่ากลับได้ยินเสียงแม่ของเธอ ยูโฟรไซน์ สเตฟาไนดีสซึ่งพูดในโรงเลี้ยงไหมแห่งนี้เมื่อหลายปีก่อน อธิบายความลึกลับของตัวไหม—"เพื่อให้ได้ไหมที่ดี ลูกต้องบริสุทธิ์" เธอเคยบอกลูกสาวเช่นนั้น "ตัวไหมรู้ทุกอย่าง ลูกจะรู้ได้เสมอว่าใครกำลังทำอะไรอยู่โดยดูจากลักษณะไหมของพวกเขา"—จากนั้น ยูโฟรไซน์ก็ยกตัวอย่าง—"มาเรีย ปูโลส ที่ชอบเลิกกระโปรงให้ทุกคนนั่นไง ลูกเคยเห็นรังไหมของเธอไหม รอยด่างพร้อยจากผู้ชายทุกคนคราวหน้าลูกน่าจะสังเกตดูนะ"—เดสเดโมน่าซึ่งอายุแค่สิบเอ็ดหรือสิบสอง เชื่อทุกคำพูด ดังนั้นตอนนี้เมื่อเป็นสาวอายุยี่สิบเอ็ด เธอจึงไม่อาจเลิกเชื่อนิทานสอนศีลธรรมของแม่ได้ทั้งหมด และตรวจตราการรวมตัวของรังไหมเพื่อหาสัญญาณบ่งบอกความไม่บริสุทธิ์ของตนเอง (ความฝันพวกนั้นที่ฝันถึงอยู่ตลอด!) เธอมองหาอย่างอื่นด้วยเช่นกัน เพราะแม่ของเธอยังย้ำอีกว่า ตัวไหมจะตอบสนองต่อความโหดร้ายทางประวัติศาสตร์ หลังจากเกิด

Himself," Euphrosyne again, and her daughter, years later, remembering, squinting in the weak light to see if any cocoons had turned red. She pulled out a tray and shook it; she pulled out another; and it was right then that she felt her heart stop, squeeze into a ball, and begin punching her from inside. She dropped the tray, saw her tunic flutter from interior force, and understood that her heart operated on its own instructions, that she had no control over it or, indeed, over anything else.

So my *yia yia*, suffering the first of her imaginary diseases, stood looking down at Bursa, as though she might spot a visible confirmation of her invisible dread. And then it came from inside the house, by means of sound: her brother, Eleutherios ("Lefty") Stephanides, had begun to sing. In badly pronounced, meaningless English:

"Ev'ry morning, ev'ry evening, ain't we got fun," Lefty sand, standing before their bedroom mirror as he did every afternoon about this time, fastening the new celluloid collar to the new white shirt, squeezing a dollop of hair pomade (smelling of limes) into his palm and rubbing it into his new Valentino haircut. And continuing: "In the meantime, in between time, ain't we got fun." The lyrics meant nothing to him, either, but the melody was enough. It spoke to Lefty of jazz-age frivolity, gin cocktails, cigarette girls; it made him slick his hair back with panache… while, out in the yard, Desdemona heard the singing and reacted differently. For her, the song conjured only the disreputable bars her brother went to down in the city, those hash dens where they played rebetika and American music and where there were loose women who sang…as Lefty put on his new striped suit and folded the red pocket handkerchief that matched his red necktie…and she felt funny inside, especially her stomach, which was roiled by complicated emotions; sadness, anger, and something else she couldn't name that hurt most of all. "The rent's unpaid, dear, we haven't a car," Lefty crooned in the sweet tenor I would later inherit; and beneath the music Desdemona now heard her mother's voice again, Euphrosyne Stephanides' last words spoken just before she died from a bullet wound, "Take care of Lefty. Promise me. Find him a wife!"…and

การสังหารหมู่ทุกครั้ง แม้แต่ในหมู่บ้านที่ห่างออกไปห้าสิบไมล์ เส้นของตัวไหมจะเปลี่ยนเป็นสีเลือด "ฉันเห็นพวกมันหลั่งเลือดเหมือนกับพระบาทของพระเยซู" ยูโฟรไซน์นึกขึ้นได้อีกครั้ง และลูกสาวของเธอนึกขึ้นได้ในหลายปีต่อมา ขณะหรี่ตามองไปในแสงสลัวๆ เพื่อดูว่ามีรังไหมเปลี่ยนเป็นสีแดงบ้างหรือไม่ เดสเดโมน่าดึงถาดออกมาเขย่า แล้วก็ดึงอีกถาดออกมา ชั่วเวลานี้เองที่เธอรู้สึกว่าหัวใจหยุดเต้น บีบตัวเป็นก้อนกลมๆ แล้วเริ่มชกเธอจากข้างใน เธอปล่อยถาดลง เห็นเสื้อคลุมตัวยาวกระเพื่อมจากแรงภายใน และเข้าใจว่าหัวใจของเธอทำงานตามคำสั่งของมันเอง และเธอไม่มีอำนาจควบคุมมัน หรืออันที่จริงแล้วเธอไม่มีอำนาจควบคุมอะไรเลย

ดังนั้น *เย เย* ของผม ซึ่งป่วยด้วยโรคคิดไปเองเป็นครั้งแรก จึงยืนมองลงไปที่บูร์ซา ราวกับว่าเธออาจสังเกตเห็นข้อยืนยันที่มองเห็นได้ถึงความหวาดระแวงที่มองไม่เห็น แล้วข้อยืนยันนั้นก็ออกมาจากข้างในบ้านในรูปของเสียง น้องชายของเธอ เอลูเธอริโอส ("เลฟตี้") สเตฟานิดีสเริ่มร้องเพลงขึ้น เป็นภาษาอังกฤษที่ออกเสียงแย่ๆ และไร้ความหมาย

"ทุกเช้า ทุกเย็น เราสุขกันใช่มั้ย" เลฟตี้ร้องเพลง เขายืนอยู่หน้ากระจกในห้องนอนของเขาและพี่สาวอย่างที่ทำอยู่ทุกบ่ายตอนเวลานี้ เขาติดคอเสื้อพลาสติกอันใหม่เข้ากับเสื้อเชิ้ตสีขาวตัวใหม่ บีบน้ำมันใส่ผม (กลิ่นมะนาว) ใส่มือก้อนหนึ่งแล้วลูบไปบนทรงผมใหม่แบบวาเลนติโน เขาร้องต่อ "ในตอนนี้ ในระหว่างนี้ เราสุขกันใช่มั้ย" เขาไม่เข้าใจความหมายของเนื้อเพลงเหมือนกัน แต่แค่ทำนองก็พอแล้ว ทำนองเพลงบอกเลฟตี้ถึงความไม่เอาจริงเอาจังในยุคแจ๊ซ เครื่องดื่มผสมยิน ผู้หญิงสูบบุหรี่ มันทำให้เขาใช้น้ำมันลูบผมไปด้านหลังได้อย่างมั่นใจ...ขณะที่ตรงสนามด้านนอก เดสเดโมน่าได้ยินเสียงร้องเพลงแล้วมีปฏิกริยาต่างออกไป สำหรับเธอแล้ว เพลงนั้นเนรมิตได้แต่ร้านเหล้าชั้นต่ำในเมืองข้างล่างที่น้องชายเธอชอบไป เป็นแหล่งมั่วสุมกัญชาที่เล่นเพลงรีเบ็ทติก้าและเพลงอเมริกัน ที่ซึ่งมีผู้หญิงใจแตกมาร้องเพลง...ขณะที่เลฟตี้สวมสูทลายทางตัวใหม่และพับผ้าเช็ดหน้าเสียบกระเป๋าสีแดงที่เข้ากับเนคไทสีแดง...และเดสเดโมน่ารู้สึกแปลกๆข้างในโดยเฉพาะที่ท้องซึ่งปั่นป่วนด้วยอารมณ์อันซับซ้อน ความเศร้า ความโกรธ และอารมณ์อื่นที่เรียกไม่ถูกซึ่งทำให้เธอเจ็บมากที่สุด "ที่รัก ค่าเช่ายังไม่ได้จ่าย รถเราก็ไม่มี" เลฟตี้

Desdemona, through her tears, replying, “I promise. I promise!”…those voices all speaking at once in Desdemona’s head as she crossed the yard to go into the house. She came through the small kitchen where she had dinner cooking (for one) and marched straight into the bedroom she shared with her brother. He was still singing –“Not much money, Oh! but honey”—fixing his cuff links, parting his hair; but then he looked up and saw his sister—“Ain’t we got”—and pianissimo now—“fun”—fell silent.

For a moment, the mirror held their two faces. At twenty-one, long before ill-fitting dentures and self-imposed invalidism, my grandmother was something of a beauty. She wore her black hair in long braids pinned up under her kerchief. These braids were not delicate like a little girl’s but heavy and womanly, possessing a natural power, like a beaver’s tail. Years, seasons, and various weather had gone into the braids; and when she undid them at night they fell to her waist. At present, black silk ribbons were tied around the braids, too, making them even more imposing, if you got to see them, which few people did. What was on view for general consumption was Desdemona’s face: her large, sorrowful eyes, her pale, candlelit complexion. I should also mention, with the vestigial pang of a once flat-chested girl, Desdemona’s voluptuous figure. Her body was a constant embarrassment to her. It was always announcing itself in ways she didn’t sanction. In church when she knelt, in the yard when she beat rugs, beneath the peach tree when she picked fruit, Desdemona’s feminine elaborations escaped the constraints of her drab, confining clothes. Above the jiggling of her body, her kerchief-framed face remained apart, looking slightly scandalized at what breasts and hips were up to.

Eleutherios was taller and skinner. In photographs from the time he looks like the underworld figures he idolized, the thin mustachioed thieves and gamblers who filled the seaside bars of Athens and Constantinople. His nose was aquiline, his eyes sharp, the overall impression of his face hawk-like. When he smiled, however, you saw the softness in his eyes, which made it clear that Lefty was in fact no gangster but the pampered,

ครวญเพลงด้วยเสียงเทเนอร์ที่อ่อนหวานซึ่งผมจะได้รับสืบทอดในภายหลัง และภายใต้เสียงเพลงนั้น เดสเดโมน่าได้ยินเสียงแม่ของเธออีกครั้ง เป็นคำพูดสุดท้ายของยูโฟรไซน์ สเตฟาไนดีสที่พูดก่อนจะตายด้วยบาดแผลจากการถูกยิง “ดูแลเลฟตี้ด้วย สัญญากับแม่นะ หาเมียให้น้องด้วย!”...เดสเดโมน่าตอบทั้งน้ำตาว่า “หนูสัญญาค่ะ หนูสัญญา!”...เสียงเหล่านี้ดังขึ้นในหัวของเดสเดโมน่าพร้อมกันขณะที่เธอเดินข้ามสนามเพื่อเข้าบ้าน เธอเดินผ่านห้องครัวเล็กๆ ที่เธอทำอาหารเย็นไว้ (สำหรับหนึ่งคน) และตรงเข้าห้องนอนซึ่งเธอกับน้องชายแบ่งกันอยู่ เลฟตี้ยังคงร้องเพลง—“ไม่มีเงินตรา แต่ว่าน้องยา”—ใส่กระดุมแบบเกี่ยวที่แขนเสื้อ แสกผม แต่แล้วก็มองขึ้นไปเห็นพี่สาว—“เราก็สุขกัน”—ร้องเสียงแผ่วเบา—“ใช่มั้ย”—เงียบเสียงลง

ชั่วขณะหนึ่ง กระจกสะท้อนใบหน้าของทั้งสองคน ตอนอายุยี่สิบเอ็ด นานก่อนที่จะได้อุดฟันแบบแย่ๆ และยัดเยียดสภาพเจ็บป่วยให้ตัวเอง ย่าของผมจัดได้ว่าเป็นคนสวย เธอถักผมดำขลับเป็นเปียยาวแล้วม้วนเก็บไว้ใต้ผ้าโพกศีรษะ เปียนี้ไม่ได้ละเอียดอ่อนเหมือนเปียของเด็กหญิง แต่เป็นเปียหนาๆ อย่างผู้หญิง เต็มเปี่ยมด้วยพลังธรรมชาติเหมือนกับหางของตัวบีเวอร์ ปี ฤดูกาล และสภาพอากาศต่างๆ ได้ผ่านเข้าสู่เปียนี้ และพอเธอแกะมันออกตอนกลางคืน มันก็ยาวลงไปถึงเอว ริบบิ้นไหมสีดำผูกรอบเปียอยู่ตอนนี้ ทำให้มันโดดเด่นยิ่งขึ้นหากคุณได้เห็น ซึ่งมีน้อยคนที่ได้ทำเช่นนั้น สิ่งที่ทุกคนเห็นได้ คือ ใบหน้าของเดสเดโมน่า ดวงตากลมโตที่โศกเศร้า และสีผิวเปล่งปลั่งเหมือนยามจุดเทียน ผมควรเอ่ยถึงรูปร่างเย้ายวนของเดสเดโมน่าด้วยความเจ็บปวดที่ยังหลงเหลืออยู่ของเด็กหญิงที่ครั้งหนึ่งเคยมีหน้าอกแบบราบ ร่างกายเป็นความน่าอับอายเสมอสำหรับเธอ มันชอบประกาศตัวเองแบบที่เธอไม่ได้ยินยอม ในโบสถ์เวลาเธอคุกเข่า ในสนามเวลาเธอตบพรม ใต้ต้นพีชเวลาเธอเก็บผลไม้ ส่วนโค้งนูนแบบเพศหญิงจะเล็ดลอดออกมาจากการรัดรึงของเสื้อผ้าจืดชืดที่กักขังร่างกายของเธอ เหนือร่างกายที่สั่นไหว ใบหน้าที่ล้อมรอบด้วยผ้าโพกศีรษะยังคงแยกตัวออกมาต่างหาก ดูอดสูกับสิ่งที่หน้าอกและสะโพกของเธอกำลังทำอยู่

เอลูเธริโอสสูงและผอมกว่า จากรูปที่ถ่ายไว้ตอนนั้น เขาดูเหมือนพวกใต้ดินที่เขาคลั่งไคล้ หัวขโมยและนักพนันที่ไว้หนวดบางๆ ซึ่งอยู่กันเต็มร้านเหล้าริมทะเลที่เอเธนส์และ

bookish son of comfortably well-off parents.

That summer afternoon in 1922, Desdemona wasn't looking at her brother's face. Instead her eyes moved to the suit coat, to the gleaming hair, to the striped trousers, as she tried to figure out what had happened to him these past few months.

Lefty was one year younger than Desdemona and she often wondered how she'd survived those first twelve months without him. For as long as she could remember he'd always been on the other side of the goat's-hair blanket that separated their beds. Behind the *kelimi* he performed puppet shows, turning his hands into the clever, hunchbacked Karaghiozis who always outwitted the Turks. In the dark he made up rhymes and sang songs, and one of the reasons she hated his new American music was that he sang it exclusively to himself. Desdemona had always loved her brother as only a sister growing up on a mountain could love a brother: he was the whole entertainment, her best friend and confidant, her co-discoverer of short cuts and monks' cells. Early on, the emotional sympathy she'd felt with Lefty had been so absolute that she'd sometimes forgotten they were separate people. As kids they'd scrabbled down the terraced mountainside like a four-legged, two-headed creature. She was accustomed to their Siamese shadow springing up against the whitewashed house at evening, and whenever she encountered her solitary outline, it seemed cut in half.

Peacetime seemed to be changing everything. Lefty had taken advantage of the new freedoms. In the last month he'd gone down to Bursa a total of seventeen times. On three occasions he'd stayed overnight in the Cocoon Inn across from the Mosque of Sultan Ouhan. He'd left one morning dressed in boots, knee socks, breeches, *doulamas*, and best and come back the following evening in s striped suit, with a silk scarf tucked into his collar like an opera singer and a black derby on his head. There were other changes. He'd begun to teach himself French from a small, plum-colored phrase book. He'd picked up affected gestures, putting his hands in his pockets and rattling change, for instance, or

คอนสแตนติโนเบิล จมูกของเขางุ้ม ตาคม ใบหน้าโดยรวมดูเหมือนเหยี่ยว แต่พอยิ้ม คุณจะเห็นความนุ่มนวลในดวงตาของเขา ซึ่งทำให้เห็นชัดว่าอันที่จริงแล้วเลฟตี้ไม่ใช่อันธพาล แต่เป็นลูกชายซึ่งชอบอ่านหนังสือและถูกให้ท้ายของพ่อแม่ที่ค่อนข้างมั่งคั่ง

บ่ายฤดูร้อนวันนั้นในปี 1922 เดสเดโมน่าไม่ได้มองที่หน้าน้องชาย สายตาของเธอกลับเคลื่อนไปอยู่ที่เสื้อนอก ผมที่เงาเป็นประกาย กางเกงลายทาง ขณะที่พยายามคิดว่าเกิดอะไรขึ้นกับเขาในช่วงสองสามเดือนมานี้

เลฟตี้อ่อนกว่าเดสเดโมน่าหนึ่งปี บ่อยครั้งเธอสงสัยว่าตัวเองมีชีวิตอยู่ในช่วงสิบสองเดือนแรกโดยปราศจากเขาได้อย่างไร เท่าที่เธอจำได้ เขาจะอยู่ที่อีกฟากหนึ่งของผ้าห่มขนแพะที่แบ่งเตียงของทั้งคู่เสมอ หลัง *เคลิมิ* นั้น เขาจะเล่นละครหุ่น ทำมือเป็นตัวละครคาราจิโอซิสหลังค่อมผู้เฉลียวฉลาดที่เอาชนะพวกเติร์กได้เสมอ ในความมืดเขาจะคิดสัมผัสเสียงขึ้นมาและร้องเพลง เหตุผลหนึ่งที่เธอเกลียดเพลงอเมริกันเพลงใหม่ที่เขาร้องก็เพราะเขาร้องให้ตัวเองคนเดียว เดสเดโมน่ารักน้องชายอย่างที่มีเพียงพี่สาวซึ่งเติบโตมาบนเขาจะรักน้องชายได้อย่างนั้น เขาเป็นความบันเทิงทุกอย่าง เป็นเพื่อนที่ดีที่สุดและคู่คิดของเธอ เป็นผู้ค้นพบทางลัดและห้องเล็กๆของบาทหลวงร่วมกับเธอ ก่อนหน้านี้อารมณ์ร่วมที่เธอรู้สึกต่อเลฟตี้นั้นชัดเจนมากจนบางครั้งเธอลืมไปว่า เธอกับน้องเป็นคนละคนกัน ตอนเป็นเด็ก ทั้งคู่ตะกายลงทางลาดข้างเขาที่เป็นขั้นๆ ราวกับสิ่งมีชีวิตสองหัวสี่ขา เธอเคยชินกับเงาแฝดสยามที่ปรากฏขึ้นบนกำแพงบ้านที่ฉาบปูนสีขาวตอนช่วงเย็น และเมื่อใดก็ตามที่เธอเผชิญกับเค้าร่างอันโดดเดี่ยวของตัวเอง มันดูราวกับถูกตัดออกไปครึ่งหนึ่ง

ช่วงเวลาสงบสุขดูเหมือนจะเปลี่ยนทุกสิ่งทุกอย่าง เลฟตี้ฉวยโอกาสจากเสรีภาพที่ได้มาใหม่นี้ เดือนที่แล้ว เขาลงไปที่บูร์ซาทั้งหมดสิบเจ็ดครั้ง มีสามครั้งที่พักค้างคืนที่โรงแรมโคคูนอินน์ ตรงข้ามกับมัสยิดของสุลต่านอูฮัน เขาออกจากบ้านตอนเช้าวันหนึ่งใส่รองเท้าบู๊ต ถุงเท้ายาวถึงเข่า กางเกงขี่ม้า *ดูลามาส* และเสื้อกั๊ก และกลับมาตอนเย็นวันถัดไปในชุดสูทลายทาง มีผ้าพันคอไหมสอดไว้ใต้คอเสื้อเหมือนกับนักร้องโอเปร่า และหมวกสักหลาดปีกแคบอยู่บนศีรษะ มีการเปลี่ยนแปลงอื่นๆ เช่นกัน เขาเริ่มเรียนภาษา

doffing his cap. When Desdomona did the laundry, she found scraps of paper in Lefty's pockets, covered with mathematical figures. His clothes smelled musky, smoky, and sometime sweet.

Now, in the mirror, their joined faces couldn't hide the fact of their growing separation. And my grandmother, whose constitutional gloom had broken out into full cardiac thunder, looked at her brother, as she once had her own shadow, and felt that something was missing.

"So where are you going all dressed up?"

"Where do you think I'm going? To the Koza Han. To sell cocoons."

"You went yesterday."

"It's the season."

With a tortoiseshell comb Lefty parted his hair on the right, adding pomade to an unruly curl that refused to stay flat.

Desdemona came closer. She picked up the pomade and sniffed it. It wasn't the smell on his clothes. "What else do you do down there?"

"Nothing."

"You stay all night sometimes."

"It's a long trip. By the time I walk there, it's late."

"What are you smoking in those bars?"

"Whatever's in the hookah. It's not polite to ask."

"If Mother and Father knew you were smoking and drinking like this …" She trailed off.

"They don't know, do they?" said Lefty. "So I'm safe."

His light tone was unconvincing. Lefty acted as though he had recovered from their parents' deaths, but Desdemona saw through this. She smiled grimly at her brother and, without comment, held out her fist. Automatically, while still admiring himself in the mirror,

ฝรั่งเศสด้วยตัวเองจากหนังสือสำนวนเล่มเล็กสีม่วงแดง เขาเริ่มแสดงท่าทางดัดจริต เช่น ล้วงมือในกระเป๋าและเขย่าเศษเหรียญให้เกิดเสียง หรือเปิดหมวกขึ้นทักทาย เมื่อเดสเดโมน่าซักผ้า เธอพบเศษกระดาษในกระเป๋ากางเกงของเลฟตี้ที่จดตัวเลขไว้เต็มไปหมด เสื้อผ้าของเขามีกลิ่นน้ำหอม กลิ่นควัน และบางครั้งก็กลิ่นหวานๆ

ในกระจกขณะนี้ ใบหน้าของทั้งคู่ที่ปรากฏอยู่ด้วยกันไม่อาจปกปิดความจริงที่ว่าทั้งสองแยกจากกันมากขึ้นเรื่อยๆ ย่าของผมซึ่งอารมณ์หดหู่ของจิตใจที่มีอยู่เป็นนิสัยได้กลายเป็นพายุโหมกระหน่ำ มองไปที่น้องชายอย่างที่ครั้งหนึ่งเคยมองเงาของตัวเอง แล้วรู้สึกว่ามีบางอย่างขาดหายไป

"เธอแต่งตัวจะไปไหน"

"พี่คิดว่าผมจะไปไหนล่ะ ก็ไปตลาดโคซ่า ฮันไง ไปขายรังไหม"

"เมื่อวานเธอก็ไปมาแล้ว"

"ก็มันเป็นฤดูขาย"

เลฟตี้แสกผมทางขวาด้วยหวีกระดองเต่า เติมน้ำมันใส่ผมลงบนลอนผมเกเรที่ไม่ยอมเรียบสักที

เดสเดโมน่าเดินเข้าไปใกล้ หยิบน้ำมันใส่ผมขึ้นดม มันไม่ใช่กลิ่นบนเสื้อผ้าของเขา "เธอไปทำอะไรอีกที่ข้างล่างนั่น"

"ไม่มีอะไร"

"บางครั้งเธอก็อยู่ค้างคืน"

"ทางมันไกล กว่าจะเดินถึงที่นั่นก็มืดแล้ว"

"เธอสูบอะไรในร้านเหล้าพวกนั้น"

"อะไรก็แล้วแต่ที่อยู่ในกล้องสูบยา มันจะเสียมารยาทถ้าไปถามเขา"

"ถ้าพ่อกับแม่รู้ว่าเธอสูบยาและดื่มเหล้าแบบนี้ล่ะก็..." เธอลากเสียง

"เขาก็ไม่รู้ใช่มั้ยล่ะ" เลฟตี้พูด "งั้นผมก็ปลอดภัย"

น้ำเสียงร่าเริงของเขาฟังไม่น่าเชื่อถือ เลฟตี้ทำตัวราวกับทำใจเรื่องการตายของพ่อแม่

Lefty made a fist, too. They counted, “One, two, three…shoot!”

“Rock crushes snake. I win,” said Desdemona. “So tell me.”

“Tell you what?”

“Tell me what’s so interesting in Bursa.”

Lefty combed his hair forward again and parted it on the left. He swiveled his head back and forth in the mirror. “Which looks better? Left or Right?”

“Let me see.” Desdemona raised her hand delicately to Lefty’s hair—and mussed it.

“Hey!”

“What do you want in Bursa?”

“Leave me alone.”

“Tell me!”

“You want to know?” Lefty said, exasperated with his sister now. “What do you think I want?” He spoke with pent-up force. “I want a woman.”

Desdemona gripped her belly, patted her heart. She took two steps backward and from this vantage point examined her brother anew. The idea that Lefty, who shared her eyes and eyebrow, who slept in the bed beside hers, could be possessed by such a desire had never occurred to Desdemona before. Though physically mature, Desdemona’s body was still a stranger to its owner. At night, in their bedroom, she’d seen her sleeping brother press against his rope mattress as though angry with it. As a child she’d come upon him in the cocoonery, innocently rubbing against a wooden post. But none of this had made an impression. “What are you doing?” she’d asked Lefty, eight or nine at the time, and gripping the post, moving his knees up and down. With a steady, determined voice, he’d answered, “I’m trying to get that feeling.”

“What feeling?”

“You know”—grunting, puffing, pumping knees—“that *feeling*.”

ได้แล้ว แต่เดสเดโมน่ามองเห็นทะละปรุโปร่ง เธอยิ้มอย่างเคร่งขรึมให้น้องชายและกำมือขึ้นโดยไม่พูดไม่จา เลฟตี้ซึ่งยังชื่นชมตัวเองในกระจกก็ยกกำปั้นขึ้นมาทันทีเหมือนกัน ทั้งคู่นับ “หนึ่ง สอง สาม...ฉุบ!”

“หินทุบงู ฉันชนะ” เดสเดโมน่าพูด “บอกมาเร็ว”

“บอกอะไร”

“บอกว่ามีอะไรน่าสนใจนักหนาที่บูร์ซา”

เลฟตี้หวีผมมาข้างหน้าอีก แล้วแสกทางซ้าย เขาหันศีรษะไปมาในกระจก “แบบไหนดูดีกว่ากัน ซ้ายหรือขวา”

“ไหนดูซิ” เดสเดโมน่าบรรจงยกมือไปที่ผมของเลฟตี้—แล้วขยี้ให้ผมยุ่ง

“เฮ้ย!”

“เธอต้องการอะไรที่บูร์ซา”

“อย่ามายุ่งกับผม”

“บอกมาน่ะ”

“พี่อยากรู้เหรอ” เลฟตี้ถาม เริ่มรำคาญพี่สาวแล้ว “พี่ว่าผมต้องการอะไรล่ะ” เขาพูดด้วยความเก็บกด “ผมอยากได้ผู้หญิง”

เดสเดโมน่าจับท้องและตบอกของเธอเบาๆ เธอถอยหลังไปสองก้าวและสำรวจน้องชายของตัวเองอีกครั้งจากจุดนี้ เดสเดโมน่าไม่เคยคิดมาก่อนว่าเลฟตี้ ซึ่งมีตาและคิ้วเหมือนเธอ นอนบนเตียงข้างๆ เธอ จะมีความปรารถนาเช่นนี้ แม้ว่าร่างกายจะเติบโตเต็มที่ แต่เรือนร่างของเดสเดโมน่ายังคงเป็นสิ่งแปลกปลอมสำหรับเจ้าของของมัน ตอนกลางคืนเมื่ออยู่ในห้องนอน เธอเห็นน้องชายซึ่งหลับอยู่กดตัวลงกับที่นอนเชือกราวกับโมโหมัน ตอนเป็นเด็ก เดสเดโมน่ามักบังเอิญเจอเลฟตี้ในโรงเลี้ยงไหมกำลังถูกับเสาไม้อย่างไร้เดียงสา แต่ไม่มีเหตุการณ์ไหนที่เธอเก็บมาใส่ใจ “ทำอะไรอยู่น่ะ” เธอเคยถามเลฟตี้ตอนอายุแปดหรือเก้าขวบ เขาจับเสาไว้แล้วขยับเข่าขึ้นลง เขาตอบด้วยเสียงหนักแน่นแน่วแน่ “พยายามให้ได้ความรู้สึกนั้นอยู่”

“ความรู้สึกอะไร”

But she didn't know. It was still years before Desdemona, cutting cucumbers, would lean against the corner of the kitchen table and, without realizing it, would lean in a little harder, and after that would find herself taking up that position every day, the table corner snug between her legs. Now, preparing her brother's meals, she sometimes struck up her old acquaintance with the dining table, but she wasn't conscious of it. It was her body that did it, with the cunning and silence of bodies everywhere.

Her brother's trips to the city were different. He knew what he was looking for, apparently; he was in full communication with his body. His mind and body had become one entity, thinking one thought, bent on one obsession, and for the first time ever Desdemona couldn't read that thought. All she knew was that it had nothing to do with her.

It made her mad. Also, I suspect, a little jealous. Wasn't she his best friend? Hadn't they always told each other everything? Didn't she do everything for him, cook, sew, and keep house as their mother used to? Wasn't she the one who had been taking care of the silkworms single-handedly so that he, her smart little brother, could take lessons from the priest, learning ancient Greek? Hadn't she been the one to say, "You take care of the books, I'll take care of the cocoonery. All you have to do is sell the cocoons at the market"? And when he had started lingering down in the city, had she complained? Had she mentioned the scraps of paper, or his red eyes, or the musky-sweet smell on his clothes? Desdemona had a suspicion that her dreamy brother had become a hashish smoker. Where there was rebetika music there was always hashish. Lefty was dealing with the loss of their parents in the only way he could, by disappearing in a cloud of hash smoke while listening to the absolutely saddest music in the world. Desdemona understood all this and so had said nothing. But now she saw that her brother was trying to escape his grief in a way she hadn't expected; and she was no longer content to be quiet.

"You want a woman?" Desdemona asked in an incredulous voice. "What kind of woman? A Turkish woman?"

"พี่ก็รู้"—ทำเสียงในลำคอ หายใจหอบฮัก ขยับเข่าขึ้นลงเร็วๆ—"*ความรู้สึก*นั่นไง"

แต่เธอไม่รู้ ตอนนั้นเป็นเวลาหลายปีก่อนที่เดสเดโมน่าโน้มเข้าไปพิงกับมุมโต๊ะทำครัวขณะหั่นแตงกวาอยู่ และจะพิงมากขึ้นอีกนิดโดยไม่รู้ตัว และหลังจากนั้นจะพบว่าตัวเองอยู่ในตำแหน่งนั้นทุกวัน ให้มุมโต๊ะซุกอยู่ระหว่างขา เดี๋ยวนี้ขณะเตรียมอาหารให้น้องชาย บางครั้งเธอก็เริ่มทำความเคยชินเดิมๆ กับโต๊ะทานข้าว แต่เธอไม่รู้ตัว ร่างกายของเธอทำสิ่งนั้นไปเองด้วยความฉลาดแกมโกงและความเงียบที่ร่างกายของทุกคนมี

การเดินทางเข้าเมืองของน้องชายเธอนั้นต่างออกไป เห็นได้ชัดว่าเขารู้ว่าตัวเองคาดหวังอะไรอยู่ เขาสื่อสารกับร่างกายได้เต็มที่ จิตใจและร่างกายกลายเป็นหนึ่งเดียว มีความคิดเดียว หมกหมุ่นในเรื่องเดียว และเป็นครั้งแรกที่เดสเดโมน่าอ่านความคิดนั้นไม่ออก เธอรู้แต่ว่ามันไม่เกี่ยวกับเธอ

เรื่องนี้ทำให้เธอโมโห ผมเดาว่าเธอคงอิจฉาอยู่บ้างเหมือนกัน เธอเป็นเพื่อนที่ดีที่สุดของเขาไม่ใช่หรือ ทั้งคู่บอกทุกเรื่องแก่กันและกันเสมอไม่ใช่หรือ เธอทำทุกอย่างให้เขา ทั้งทำกับข้าว เย็บผ้า ดูแลบ้านอย่างที่แม่เคยทำไม่ใช่หรือ เธอเป็นคนดูแลตัวไหมด้วยตัวคนเดียว เพื่อให้เขา น้องชายน้อยๆ ที่หลักแหลม ได้ร่ำเรียนภาษากรีกโบราณกับบาทหลวงไม่ใช่หรือ เธอเป็นคนที่เคยพูดว่า "เธอรับผิดชอบเรื่องเรียนไป พี่จะรับผิดชอบเรื่องเลี้ยงไหมเอง เธอแค่เอารังไหมไปขายที่ตลาดก็พอ" ไม่ใช่หรือ และพอเขาเริ่มเถลไถลที่ในเมือง เธอเคยบ่นหรือ เธอเคยเอ่ยถึงเรื่องเศษกระดาษ หรือตาที่แดงก่ำของเขา หรือกลิ่นหอมหวานบนเสื้อผ้าเขาหรือ เดสเดโมน่าสงสัยว่าน้องชายช่างฝันของเธอกลายเป็นพวกสูบกัญชาแล้ว ที่ไหนมีเพลงรีเบ็ทติก้า ที่นั่นมักจะมีกัญชาเสมอ เลฟตี้กำลังรับมือกับการสูญเสียพ่อแม่ด้วยวิธีการเดียวที่เขาทำได้ โดยการหายตัวเข้าไปในกลุ่มควันกัญชาขณะฟังเพลงที่เศร้าที่สุดในโลก เดสเดโมน่าเข้าใจทุกอย่าง จึงไม่ว่าอะไร แต่ตอนนี้เธอเห็นว่าน้องชายพยายามหนีความโศกเศร้าด้วยวิธีที่เธอไม่เคยคาดคิด และเธอก็ไม่ต้องการนิ่งเงียบอีกต่อไปแล้ว

Lefty said nothing. After his outburst he had resumed combing his hair.

"Maybe you want a harem girl. Is that right? You think I don't know about those types of loose girls, those *poutanes*? Yes, I do. I'm not so stupid. You like a fat girl shaking her belly in your face? With a jewel in her fat belly? You want one of those? Let me tell you something. Do you know why those Turkish girls cover their faces? You think it's because of religion? No. It's because otherwise no one can stand to look at them!"

And now she shouted, "Shame on you, Eleutherios! What's the matter with you? Why don't you get a girl from the village?"

It was at this point that Lefty, who was now brushing off his jacket, called his sister's attention to something she was overlooking. "May be you haven't noticed," he said, "but there aren't any girls in this village."

Which, in fact, was pretty much the case. Bithynios had never been a big village, but in 1922 it was smaller than ever. People had begun leaving in 1913, when the phylloxera blight ruined the currants. They had continued to leave during the Balkan Wars. Lefty and Desdemona's cousin, Sourmelina, had gone to America and was living now in a place called Detroit. Built along a gentle slope of the mountain, Bithynios wasn't a precarious, Cliffside sort of place. It was an elegant, or at least harmonious, cluster of yellow stucco houses with red roofs, the grandest houses, of which there were two, had *çikma*, enclosed bay windows that hung out over the street. The poorest houses, of which there were many, were essentially one-room kitchens. And then there were houses like Desdemona and Lefty's, with an over stuffed parlor, two bedrooms, a kitchen, and a backyard privy with a European toilet. There were no shops in Bithynios, no post office or bank, only a church and one taverna. For shopping you had to go into Bursa, walking first and then taking the horse-drawn streetcar.

In 1922 there were barely a hundred people living in the village. Fewer than half of those were women. Of forty-seven women, twenty-one were old ladies, another twenty

"เธออยากได้ผู้หญิงเหรอ" เดสเดโมน่าถามด้วยน้ำเสียงไม่เชื่อ "ผู้หญิงแบบไหนล่ะ สาวตุรกีเหรอ"

เลฟตี้ไม่พูดอะไร หลังจากระเบิดอารมณ์แล้ว เขาก็กลับไปหวีผมต่อ

"บางทีเธอคงอยากได้นางบำเรอ ใช่มั้ยล่ะ เธอคิดว่าฉันไม่รู้จักพวกผู้หญิงใจแตกประเภทนั้น พวก *ปูตาเนส* พวกนั้นใช่มั้ย ไม่หรอก ฉันรู้จัก ฉันไม่ได้โง่ขนาดนั้น เธอชอบผู้หญิงอ้วนๆ ที่มาส่ายพุงใส่หน้าเธอ ใส่เครื่องประดับไว้ที่พุงพลุ้ยๆ ของหล่อน ใช่มั้ย เธอต้องการผู้หญิงแบบนั้นเหรอ ฉันจะบอกอะไรให้นะ เธอรู้มั้ยว่าทำไมสาวตุรกีพวกนั้นต้องปิดหน้าตัวเองไว้ด้วย เธอคิดว่าเพราะศาสนาเหรอ ไม่ใช่หรอก เพราะถ้าไม่ปิดไว้ก็จะไม่มีใครทนมองพวกหล่อนได้ต่างหาก"

แล้วเดสเดโมน่าก็ตะโกน "น่าจะละอายบ้างนะ เอลูเธริโอส! เธอเป็นอะไรไป ทำไมไม่หาผู้หญิงในหมู่บ้านล่ะ"

ตรงจุดนี้เองที่เลฟตี้ซึ่งปัดเสื้อนอกอยู่ เรียกความสนใจของพี่สาวไปยังบางสิ่งที่เธอมองข้ามไป "พี่อาจไม่ได้สังเกต" เขาพูด "แต่ในหมู่บ้านนี้ไม่มีผู้หญิงสักคน"

ซึ่งอันที่จริงก็เรียกได้ว่าเป็นเช่นนั้น ไบธีนิโอสไม่เคยเป็นหมู่บ้านใหญ่ แต่ในปี 1922 มันเล็กกว่าที่เคยเป็นมา ผู้คนเริ่มย้ายออกไปเมื่อปี 1913 ตอนที่แมลงกินองุ่นทำลายลูกเคอร์แรนท์ และยังคงย้ายออกไปเรื่อยๆ ในช่วงสงครามบัลข่าน ซูเมลิน่าลูกพี่ลูกน้องของเลฟตี้และเดสเดโมน่าไปที่อเมริกาและตอนนี้อาศัยอยู่ในที่ที่เรียกว่า ดีทรอยต์ แม้จะตั้งอยู่บนเนินเขาที่ลาดชันเล็กน้อย แต่ไบธีนิโอสไม่ใช่หมู่บ้านประเภทที่ตั้งอยู่ริมผาอย่างไม่มั่นคง มันเป็นกลุ่มบ้านปูนปั้นสีเหลืองหลังคาสีแดงที่สง่างาม หรืออย่างน้อยก็ผสมผสานกลมกลืน บ้านหลังใหญ่ที่สุดซึ่งมีอยู่สองหลัง มี *ซิคม่า* หน้าต่างมุขแบบปิดที่ยื่นออกไปเหนือถนน บ้านที่ยากจนที่สุด ซึ่งมีอยู่หลายหลัง โดยทั่วไปเป็นห้องครัวห้องเดียว และก็มีบ้านเหมือนของเดสเดโมน่าและเลฟตี้ ซึ่งมีห้องรับแขกที่เต็มไปด้วยของ ห้องนอนสองห้อง ห้องครัว และห้องน้ำหลังบ้านที่มีส้วมแบบยุโรป ในไบธีนิโอสไม่มีร้านค้า ไม่มีไปรษณีย์หรือธนาคาร มีแต่โบสถ์หนึ่งแห่งกับโรงแรมเล็กๆ หนึ่ง

were middle-aged wives. Three were young mothers, each with a daughter in diapers. One was his sister. That left two marriageable girls. Whom Desdemona now rushed to nominate.

"What do you mean there aren't any girls? What about Lucille Kafkalis? She's a nice girl. Or Victory Pappas?"

"Lucille smells," Lefty answered reasonably. "She bathes maybe once a year. On her name day. And Victoria?" He ran a finger over his upper lip. "Victoria has a mustache bigger than mine. I don't want to share a razor with my wife." With that, he put down his clothing brush and put on his jacket. "Don't wait up," he said, and left the bedroom.

"Go!" Desdemona called after him. "See what I care. Just remember. When your Turkish wife takes off her mask, don't come running back to the village!"

But Lefty was gone. His footsteps faded away. Desdemona felt the mysterious poison rising in her blood again. She paid no attention. "I don't like eating alone!" she shouted, to no one.

The wind from the valley had picked up, as it did every afternoon. It blew through the open windows of the house. It rattled the latch on her hope chest and her father's old worry beads lying on top. Desdemona picked the beads up. She began to slip them one by one through her fingers, exactly as her father had done, and her grandfather, and her great-grandfather, performing a family legacy of precise, codified, thorough worrying. As the beads clicked together, Desdemona gave herself up to them. What was the matter with God? Why had He taken her parents and left her to worry about her brother? What was she supposed to do with him? "Smoking, drinking, and now worse! And where does he get the money for all his foolishness? From my cocoons, that's how!" Each bead slipping through her fingers was another resentment recorded and released. Desdemona, with her sad eyes, her face of a girl forced to grow up too fast, worried with her beads like all the Stephanides men before and after her (right down to me, if I count).

แห่ง ถ้าจะซื้อของ คุณต้องเข้าไปที่บูร์ซา เดินไปก่อนแล้วค่อยต่อรถรางที่ใช้ม้าลาก

ในปี 1922 มีคนอาศัยอยู่ในหมู่บ้านแทบไม่ถึงร้อยคน เป็นผู้หญิงไม่ถึงครึ่ง ในบรรดาผู้หญิงสี่สิบเจ็ดคน เป็นหญิงชราเสียยี่สิบเอ็ดคน อีกยี่สิบคนเป็นหญิงวัยกลางคนที่แต่งงานแล้ว อีกสามคนเป็นคุณแม่อายุน้อย ซึ่งแต่ละคนมีลูกสาววัยใส่ผ้าอ้อม อีกหนึ่งคนคือพี่สาวของเลฟตี้ จึงเหลือผู้หญิงที่แต่งงานได้สองคน ซึ่งตอนนี้เดสเดโมน่ารีบเสนอชื่อของทั้งคู่

"เธอหมายความว่ายังไงที่ว่าไม่มีผู้หญิงสักคน แล้วลูซิล คาฟคาลิสล่ะ เธอก็นิสัยดี หรือว่าวิคตอเรีย ปาปาส"

"ลูซิลมีกลิ่นตัว" เลฟตี้ตอบมีเหตุผล "เธอคงอาบน้ำปีละหนในวันฉลองนักบุญของเธอ ส่วนวิคตอเรียน่ะเหรอ" เขาไล่นิ้วเหนือริมฝีปากบน "วิคตอเรียมีหนวดดกกว่าผมอีก ผมไม่อยากแบ่งมีดโกนใช้กับเมียนะ" พูดจบ เขาก็วางแปรงปัดเสื้อลงแล้วสวมเสื้อนอก "ไม่ต้องรอนะ" เขาบอกแล้วเดินออกนอกห้องนอนไป

"ไปเลย!" เดสเดโมน่าตะโกนไล่หลัง "ฉันไม่สนหรอก จำไว้นะ เวลาเมียตุรกีของแกกถอดหน้ากากออก อย่าวิ่งกลับมาที่หมู่บ้านล่ะ"

แต่เลฟตี้ก็ไป เสียงฝีเท้าของเขาหายไป เดสเดโมน่ารู้สึกถึงยาพิษปริศนาที่พุ่งขึ้นในกระแสเลือดอีกครั้ง เธอไม่สนใจ "ฉันไม่ชอบกินข้าวคนเดียวนะ" เธอตะโกนขึ้นลอยๆ

ลมจากหุบเขาพัดแรงขึ้นอย่างที่เป็นทุกบ่าย มันพัดเข้ามาทางหน้าต่างในบ้านที่เปิดทิ้งไว้ มันเขย่าสลักของหีบเก็บของสำหรับแต่งงานและประคำคลายเครียดเส้นเก่าของพ่อเธอที่วางอยู่ด้านบน เดสเดโมน่าหยิบประคำขึ้น เธอเริ่มขยับนิ้วไปตามลูกประคำที่ละเม็ด เหมือนที่พ่อของเธอ ปู่ของเธอ และทวดของเธอเคยทำไม่ผิดเพี้ยน สืบทอดธรรมเนียมการวิตกกังวลที่แม่นยำ มีหลักเกณฑ์ และละเลียดของครอบครัว ขณะที่ลูกประคำกระทบกันดังคลิก เธอก็ปล่อยความคิดไปกับลูกประคำ พระเจ้าทรงเป็นอะไร ทำไมพระองค์ถึงเอาพ่อแม่เธอไปและปล่อยให้เธอวิตกเรื่องน้องชาย เธอจะทำอย่างไรกับเขาดี "สูบยา ดื่มเหล้า แล้วตอนนี้ยิ่งแย่เข้าไปอีก เขาเอาเงินจากไหนมา

She went to the window and put her head out, heard the wind rustling in the pine trees and the white birch. She kept counting her worry beads and, little by little, they did their job. She felt better. She decided to go on with her life. Lefty wouldn't come back tonight. Who cared? Who needed him anyway? It would be easier for her if he never came back. But she owed it to her mother to see that he didn't catch some shameful disease or, worse, run off with a Turkish girl. The beads continued to drop, one by one, through Desdemona's hands. But she was no longer counting her pains. In stead, the beads now summoned to her mind images in a magazine hidden in their father's old desk. One bead was a hairstyle. The next bead was a silk slip. The next was a black brassiere. My grandmother had begun to matchmake.

Lefty, meanwhile, carrying a sack of cocoons, was on his way down the mountain. When he reached the city, he came down Kapali Cassi Caddesi, turned at Borsa Sakak, and soon was passing through the arch into the courtyard of the Kosa Han. Inside, around the aquamarine fountain, hundreds of stiff, waist-high sacks foamed over with silkworm cocoons. Men crowded everywhere, either selling or buying. They had been shouting since the opening bell at ten that morning and their voices were hoarse. "Good price! Good quality!" Lefty squeezed through the narrow paths between the cocoons, holding his own sack. He had never had any interest in the family livelihood. He couldn't judge silkworm cocoons by feeling or sniffing them as his sister could. The only reason he brought the cocoons to market was that women were not allowed. The jostling, the bumping of porters and sidestepping of sacks make him tense. He thought how nice it would be if everyone would just stop moving a moment, if they would stand still to admire the luminosity of the cocoons in the evening light; but of course no one ever did. They went on yelling and thrusting cocoons in one another's faces and lying and haggling. Lefty's father had loved market season at the Koza Han, but the mercantile impulse hadn't been passed down to

ทำเรื่องโง่ๆ พวกนี้กัน จากรังไหมของเรา นั่นไงล่ะ" ลูกประคำที่ผ่านนิ้วแต่ละเม็ดคือความขุ่นเคืองอีกอย่างที่เก็บไว้และปล่อยไป เดสเดโมน่าซึ่งมีนัยน์ตาเศร้า มีใบหน้าของเด็กหญิงที่ต้องเติบโตเร็วเกินไป แสดงความวิตกกังวลกับประคำเหมือนกับผู้ชายตระกูลสเตฟาไนดิสทุกคนที่มีชีวิตก่อนและหลังเธอ (ลงมาถึงผม ถ้านับผมเป็นหนึ่งในนั้น)

เธอไปที่หน้าต่างและชะโงกออกไป ได้ยินเสียงลมพัดใบต้นสนและต้นเบิร์ชสีขาว เธอยังนับประคำคลายเครียดอยู่ และประคำนั้นก็ทำหน้าที่ของมันทีละน้อยทีละน้อย เธอรู้สึกดีขึ้น เธอตัดสินใจดำเนินชีวิตต่อไป คืนนี้เลฟตี้จะไม่กลับบ้าน แต่ใครสนล่ะ ใครต้องการเขากัน สำหรับเธอมันคงง่ายขึ้นถ้าเขาไม่กลับมาอีกเลย แต่เธอสัญญากับแม่ไว้ว่าจะดูแลไม่ให้เขาติดโรคน่าอาย หรือแย่ไปกว่านั้นคือหนีไปกับผู้หญิงตุรกี ลูกประคำยังคงตกลงมาเรื่อยๆ ทีละเม็ด ทีละเม็ด ผ่านมือของเดสเดโมน่าไป แต่เธอไม่ได้นับความเจ็บปวดของตัวเองอีกแล้ว ตอนนี้ลูกประคำกลับทำให้ระลึกถึงภาพในนิตยสารที่ซ่อนไว้ในโต๊ะตัวเก่าของพ่อ ลูกประคำเม็ดหนึ่งเป็นทรงผม เม็ดถัดไปเป็นกระโปรงชั้นในผ้าไหม เม็ดถัดไปเป็นยกทรงสีดำ ย่าของผมเริ่มวางแผนการจับคู่

ขณะเดียวกัน เลฟตี้ซึ่งถือกระสอบใส่รังไหมกำลังลงเขาไป เมื่อถึงตัวเมือง เขาลงไปตามถนนคาปาลิ คาร์ซิ คัดเดอซิ เลี้ยวที่ถนนบอร์ซา โซคัค และไม่นานก็เดินผ่านประตูโค้งเข้าไปในลานของตลาดโคซา ฮัน ข้างในนั้นรอบๆ น้ำพุสีฟ้าน้ำทะเล กระสอบแข็งๆ สูงถึงเอวหลายร้อยใบมีรังไหมฟูฟ่อง ทุกแห่งมีแต่ผู้ชายซึ่งกำลังซื้อหรือขายอยู่ พวกเขาเริ่มตะโกนมาตั้งแต่ระฆังตีบอกเวลาเปิดตอนสิบโมงเช้าวันนั้นจนเสียงแหบแห้ง "ราคาถูก! คุณภาพเยี่ยม!" เลฟตี้เบียดตัวแทรกผ่านทางเดินแคบๆ ระหว่างรังไหมถือกระสอบของตัวเองไปด้วย เขาไม่เคยสนใจการทำมาหากินของครอบครัวเลย เขาประเมินรังของตัวไหมด้วยการสัมผัสหรือดมกลิ่นอย่างพี่สาวของเขาไม่ได้ เหตุผลเดียวที่เขานำรังไหมมาที่ตลาดก็เพราะผู้หญิงไม่ได้รับอนุญาต การผลักกัน กระแทกกันของคนรับจ้างขนของ และการก้าวเท้าหลบบรรดากระสอบทำให้เขาเครียด เขาคิดว่าจะดี

his son.

Near the covered portico Lefty saw a merchant he knew. He presented his sack. The merchant reached deep into it and brought out a cocoon. He dipped in into a bowl of water and then examined it. Then he dipped it into a cup of wine.

“I need to make organzine from these. They’re not strong enough.”

Lefty didn’t believe this. Desdemona’s silk was always the best. He knew that he was supposed to shout, to act offended, to pretend to take his business elsewhere. But he had gotten such a late start; the closing bell was about to sound. His father had always told him not to bring cocoons late in the day because then you had to sell them at a discount. Lefty’s skin prickled under his new suit. He wanted the transaction to be over. He was filled with embarrassment: embarrassment for the human race, its preoccupation with money, its love of swindle. Without protest he accepted the man’s price. As soon as the deal was completed he hurried out of the Koza Han to attend to his real business in town.

It wasn’t what Desdemona thought. Watch closely: Lefty, setting his derby at a rakish angle, walks down the sloping streets of Bursa. When he passes a coffee kiosk, however, he doesn’t go in. The proprietor hails him, but Lefty only waves. In the next street he passes a window behind whose shutters female voices call out, but he pays no attention, following the meandering streets past fruit sellers and restaurants until he reaches another street where he enters a church. More precisely: a former mosque, with minaret torn down and Koranic inscriptions plastered over to provide a fresh canvas for the Christian saints that are, even now, being painted on the interior. Lefty hands a coin to the old lady selling candles, lights one, stands it upright in sand. He takes a seat in a back pew. And in the same way my mother will later pray for guidance over my conception, Lefty Stephanides, my great-uncle (among other things) gazes up at the unfinished Christ Pantocrator on the ceiling. His prayer begins with words he learned as a child, *Kyrie eleison, Kyrie eleison, I am not worthy to come before Thy throne*, but soon it veers off,

แค่ไหนถ้าทุกคนหยุดเคลื่อนไหวสักครู่ ถ้าทุกคนยืนนิ่งๆ เพื่อชื่นชมรังไหมที่เรืองแสงในแสงยามเย็น แต่ก็แน่ล่ะ ไม่มีใครเคยทำ ทุกคนตะโกนและยื่นรังไหมใส่หน้ากันโกหกและต่อรองราคาต่อไป พ่อของเลฟตี้ชอบฤดูการขายที่ตลาดโคซ่า ฮัน แต่แรงกระตุ้นด้านค้าขายไม่ได้ตกมาถึงลูกชาย

ใกล้กับหน้ามุขที่มีหลังคาปิดอยู่ เลฟตี้เห็นพ่อค้าคนหนึ่งที่รู้จัก เขาเอาถุงกระสอบให้ดู พ่อค้าคนนั้นล้วงเข้าไปในกระสอบและหยิงรังไหมออกมา จุ่มลงในน้ำที่อยู่ในชามและตรวจดู จากนั้นก็จุ่มลงในไวน์ที่อยู่ในถ้วย

“ผมต้องการเอารังไหมพวกนี้ไปทำเส้นไหมออร์แกนซีน แต่มันไม่แข็งแรงพอ”

เลฟตี้ไม่เชื่อ ไหมของเดสเดโมน่าดีที่สุดเสมอ เขารู้ว่าควรจะตะโกน ทำท่าทางไม่พอใจ หรือแกล้งว่าจะไปขายที่อื่น แต่เขาเริ่มขายช้า ระฆังบอกเวลาปิดใกล้จะดังขึ้นแล้ว พ่อบอกเขาเสมอว่าอย่านำรังไหมมาขายช้า เพราะคุณจะต้องขายลดราคา ผิวของเลฟตี้ใต้สูทชุดใหม่รู้สึกคัน เขาอยากให้การซื้อขายนี้จบลง เขาเต็มไปด้วยความรู้สึกอับอาย ความอับอายแทนมนุษยชาติที่หมกหมุ่นในเงินตรา ชอบฉ้อโกง เขายอมรับราคาของพ่อค้าคนนั้นโดยไม่คัดค้าน ทันทีที่การซื้อขายเสร็จสิ้น เขาก็รีบออกจากโคซ่า ฮัน เพื่อจัดการธุรกิจที่แท้จริงของตัวเองในเมือง

มันไม่ใช่อย่างที่เดสเดโมน่าคิด ลองดูให้ดี เลฟตี้ซึ่งจัดหมวกทรงกลมให้เอียงแบบเท่ๆ เดินลงไปตามถนนในบูร์ซาที่ลาดเอียง พอผ่านแผงขายกาแฟ เขาไม่ได้เข้าไปเจ้าของแผงร้องเรียก แต่เลฟตี้ก็โบกมือให้เท่านั้น ที่ถนนเส้นถัดไป เขาผ่านหน้าต่างบานหนึ่งซึ่งมีเสียงผู้หญิงเรียกออกมาจากหลังบานเกล็ด แต่เขาไม่สนใจ ยังคงไปตามถนนที่คดเคี้ยว ผ่านคนขายผลไม้และร้านอาหารไปจนถึงถนนอีกเส้นที่เขาเข้าไปในโบสถ์ พูดให้ถูกคือเป็นมัสยิดเก่าที่รื้อยอดหอคอยออกและฉาบปูนทับตัวอักษรจารึกจากคัมภีร์กุรอ่าน เพื่อให้เป็นผ้าใบผืนใหม่สำหรับวาดรูปเหล่านักบุญของศาสนาคริสต์ไว้ภายใน ซึ่งกระทั่งตอนนี้ก็ยังวาดอยู่ เลฟตี้ยื่นเหรียญหนึ่งเหรียญให้หญิงชราที่ขาย

becoming personal with *I don't know why I feel this way, it's not natural*…and then turning a little accusatory, praying *You made me this way, I didn't ask to think things like*…but getting abject finally with *Give me strength, Christos, don't let me be this way, if she ever knew*…eyes squeezed shut, hands bending the derby's brim, the words drifting up with the incense toward a Christ-in-progress.

He prayed for five minutes. Then came out, replaced his hat on this head, and rattled the change in his pockets, he climbed back up the sloping streets and, this time (his heart unburdened), stopped at all the places he'd resisted on his way down. He stepped into a kiosk for coffee and a smoke. He went to a café for a glass of ouzo. The backgammon players shouted, "Hey, Valentino, how about a game?" He let himself get cajoled into playing, just one, then lost and had to go double or nothing. (The calculations Desdemona found in Lefty's pant's pockets were gambling debts.) The night wore on. The ouzo kept flowing. The musicians arrived and the rebetika began. They played songs about lust, death, prison, and life on the street, "At the hash den on the seashore, where I'd go every day," Lefty sang along, "Every morning, bright and early, to chase the blues away; I ran into two harem girls sitting on the sand; Quite stoned the poor things were, and they were really looking grand." Meanwhile, the hookah was being filled. By midnight, Lefty came floating back onto the streets.

An alley descends, turns, dead-ends. A door opens. A face smiles, beckoning. The next thing Lefty know, he's sharing a sofa with three Greek soldiers, looking across at seven plump, perfumed women sharing two sofas opposite. (A phonograph plays the hit song that's playing everywhere: "Ev'ry morning, ev'ry evening…") And now his recent prayer is forgotten completely because as the madam says, "Any one you like, sweetheart," Lefty's eyes pass over the blond, blue-eyed Circassian, and the Armenian girl suggestively eating a peach, and the Mongolian with the bangs; his eyes keep scanning to fix on a quiet girl at the end of the far couch, a sad-eyed girl with perfect skin and black

เทียน จุดเทียนหนึ่งเล่ม ปักมันลงในทราย เขานั่งตรงม้านั่งแถวหลัง และสวดด้วยวิธีที่ต่อมาในภายหลังแม่ของผมก็จะสวดขอให้พระเจ้าทรงชี้นำการปฏิสนธิของผม เลฟตี้ สเตฟาไนดีส ปู่น้อยของผม (หนึ่งในหลายศักดิ์ที่เป็น) เงยขึ้นดูรูปพระเยซูทรงถือพันธสัญญาใหม่บนเพดานที่ยังวาดไม่เสร็จ บทสวดมนต์ของเขาเริ่มด้วยคำที่เรียนตอนเป็นเด็ก *ไคลี เอไลสัน, ไคลี เอไลสัน ข้าพเจ้าไม่คู่ควรมาอยู่เบื้องพระพักตร์พระองค์* แต่ไม่นานก็เปลี่ยนไป กลายเป็นคำสวดแบบส่วนตัวว่า *ลูกไม่เข้าใจว่าทำไมถึงรู้สึกอย่างนี้ มันไม่เป็นธรรมชาติ...* จากนั้นก็เริ่มสวดในเชิงกล่าวโทษเล็กน้อย *พระองค์ทำให้ลูกเป็นแบบนี้ ลูกไม่ได้ขอให้คิดถึงสิ่งต่างๆ อย่าง...* แต่แล้วในที่สุดก็เป็นทุกข์สิ้นหวัง *โปรดประทานพละกำลังแก่ลูกด้วยเถิด พระเยซูคริสต์ อย่าให้ลูกเป็นแบบนี้เลย ถ้าเธอเกิดรู้...* ตาสองข้างหลับสนิท มือทั้งคู่งอปีกหมวก คำสวดลอยขึ้นพร้อมกับกำยานไปยังพระเยซูที่ยังวาดไม่เสร็จ

เขาสวดมนต์อยู่ห้านาที จากนั้นก็ออกมา สวมหมวกอีกครั้ง และเขย่าเศษสตางค์ในกระเป๋าให้ส่งเสียง เขาเดินกลับขึ้นถนนที่ลาดเอียงและคราวนี้ (หัวใจปลดเปลื้องจากภาระ) เขาหยุดแวะทุกแห่งที่อดใจไว้ตอนขาลงไป เขาก้าวเท้าไปที่แผงขายของเพื่อซื้อกาแฟและบุหรี่ ไปที่คาเฟ่เพื่อซื้อเหล้าอูโซ่หนึ่งแก้ว นักเล่นแบ็คแกมมอนตะโกนว่า "ไงพ่อหนุ่มวาเลนติโน เล่นสักตามั้ย" เขาปล่อยให้คนเหล่านั้นหลอกล่อตัวเขาให้เล่น แค่ตาเดียวแล้วก็แพ้ และต้องเสี่ยงเดิมพันเป็นสองเท่าหรือเสียหมดตัว (การคำนวณที่เดสเดโมน่าเจอในกระเป๋ากางเกงของเลฟตี้ คือ หนี้พนัน) กลางคืนค่อยๆ ผ่านไป เหล้าอูโซ่ยังรินเติมอยู่เรื่อยๆ นักดนตรีมาถึงร้านและเพลงริเบ็ทติก้าก็เริ่มบรรเลง พวกเขาเล่นเพลงเกี่ยวกับตัณหา ความตาย คุก และชีวิตข้างถนน "ตรงโรงสูบกัญชาริมหาดที่ฉันไปทุกวัน" เลฟตี้ร้องคลอตาม "เพื่อดับความโศกทุกเช้าอันสดใสยามฟ้าสาง บนกองทรายบังเอิญพบสาวฮาเร็มสองนาง เมายาไม่ได้สติช่างน่าเสียดาย หล่อนดูงามเสียจริง" ขณะเดียวกันบ้องยาก็ถูกเติม ไม่ทันถึงเที่ยงคืน เลฟตี้ก็ลอยกลับออกมาที่ถนน

ตรอกตรอกหนึ่งลาดลงไป เลี้ยวและถึงทางตัน ประตูบานหนึ่งเปิดออก ใบหน้าหนึ่งยิ้มเชื้อเชิญ สิ่งถัดไปที่เลฟตี้รู้ คือ เขานั่งอยู่บนโซฟากับทหารกรีกสามคน มองข้ามไปยังหญิงอวบที่ใส่น้ำหอมฟุ้งเจ็ดคน ซึ่งอยู่บนโซฟาสองตัวที่ด้านตรงข้าม (เครื่องเล่น

hair in braids. (“There’s a scabbard for every dagger,” the madam says in Turkish as the whores laugh.) Unconscious of the working of his attraction, Lefty stands up, smooths his jacket, holds out his hand toward his choice…and only as she leads him up the stairs does a voice in his head point out how this girl comes up to exactly where…and isn’t her profile just like…but now they’ve reached the room with its unclean sheets, its blood-colored oil lamp, its smell of rose water and dirty feet. In the intoxication of his young senses Lefty doesn’t pay attention to the growing similarities the girl’s disrobing reveals. His eyes take in the large breasts, the slim waist, the hair cascading down to the defenseless coccyx; but Lefty doesn’t make connections. The girl fills a hookah for him. Soon he drifts off, no longer hearing the voice in his head. In the soft hashish dream of the ensuing hours, he loses sense of who he is and who he’s with. The limbs of the prostitute become those of another woman. A few times he calls out a name, but by then he is too stoned to notice. Only later, showing him out, does the girl bring him back to reality. “By the way, I’m Irini. We don’t have a Desdemona here.”

The next morning he awoke at the Cocoon Inn, awash in recriminations. He left the city back up the mountain to Bithynios. His pockets (empty) made no sound. Hung over and feverish, Lefty told himself that his sister was right: it was time for him to get married. He would marry Lucille, or Victoria. He would have children and stop going down to Bursa and little by little he’d change: he’d get older; everything he felt now would fade into memory and then into nothing. He nodded his head; he fixed his hat.

. . .

Back in Bithynios, Desdemona was giving those two beginners finishing lessons. While Lefty was still sleeping it off at the Cocoon Inn, she invited Lucille Kafkalis and Victoria Pappas over to the house. The girls were even younger than Desdemona, still living at home with their parents. They looked up to Desdemona as the mistress of her own home.

แผ่นเสียงบรรเลงเพลงยอดนิยมที่เล่นกันทุกที่ “ทุกเช้า ทุกเย็น...”) ตอนนี้ เขาลืมคำสวดที่เพิ่งสวดไปเสียสนิท เพราะเมื่อแม่เล้าพูดว่า “คนไหนก็ได้ที่เธอชอบ พ่อหนุ่ม” ตาของเลฟตี้ก็มองผ่านสาวเชื้อสายซีคัสเซียนผมบลอนด์ตาสีฟ้า สาวชาวอาร์เมเนียที่กัดลูกพีชอย่างยั่วยวน และสาวมองโกเลียที่ไว้ผมหน้าม้า เขายังคงกวาดตามองจนไปหยุดที่ผู้หญิงท่าทางเงียบๆ ซึ่งนั่งอยู่ปลายเก้าอี้ยาวตัวไกล เป็นผู้หญิงนัยน์ตาเศร้าที่มีผิวเนียนและผมดำถักเป็นเปีย (“เรามีฝักไว้ให้กริชทุกเล่มเสียบ” แม่เล้าพูดเป็นภาษาตุรกี ขณะที่พวกโสเภณีพากันหัวเราะ) เลฟตี้ซึ่งไม่ตระหนักถึงความพิสมัยของตน ยืนขึ้นจัดเสื้อนอกให้เรียบร้อย ยื่นมือออกไปหาคนที่เขาเลือก และพอเธอนำเขาขึ้นบันไดเท่านั้น เสียงในหัวของเขาก็บอกให้รู้ว่าผู้หญิงคนนี้สูงเท่ากับ...พอดี รูปหน้าด้านข้างของเธอก็เหมือน...แต่ตอนนี้ทั้งคู่มาถึงห้องที่มีผ้าปูเตียงสกปรก ตะเกียงน้ำมันสีเหมือนเลือด กลิ่นน้ำหอมกุหลาบและกลิ่นเท้าสกปรก ด้วยประสาทสัมผัสวัยหนุ่มที่เต็มไปด้วยความมึนเมา เลฟตี้ไม่ได้สนใจความคล้ายคลึงที่เพิ่มมากขึ้น ซึ่งมาจากร่างอันเปลือยเปล่าของหญิงสาว ตาของเขามองไปที่ทรวงอกโตๆ เอวแบบบาง ผมที่สยายไปถึงก้นกบอันปราศจากสิ่งห่อหุ้ม แต่เลฟตี้ก็ไม่ได้ปะติดปะต่อเข้าด้วยกัน หญิงสาวคนนั้นเติมบ้องยาให้เขา ไม่นานเขาก็หลับ ไม่ได้ยินเสียงในหัวอีกต่อไป ในความฝันจากการเมายาหลายชั่วโมงต่อมา เขาไม่รู้ตัวว่าตัวเองเป็นใครและไม่รู้ว่าอยู่กับใคร แขนขาของโสเภณีคนนั้นกลายเป็นของผู้หญิงอีกคน เขาเรียกชื่อออกมาสองสามครั้ง แต่เมื่อถึงตอนนั้นเขาก็เมาเกินกว่าจะสังเกต หลังจากนั้น ขณะที่ชี้ทางออกให้ ผู้หญิงคนนั้นก็พาเขากลับสู่ความเป็นจริง “ว่าแต่ ฉันชื่ออิรินี และที่นี่ก็ไม่มีคนชื่อเดสเดโมน่า”

เช้าถัดมาเขาตื่นขึ้นที่โรงแรมโคคูนอินน์ ในใจเต็มไปด้วยการกล่าวโทษ เขาออกจากเมืองและกลับขึ้นไปไบธีนิโอส กระเป๋าของเขา (ว่างเปล่า) ไม่ส่งเสียงใดๆ เลฟตี้ซึ่งเมาค้างและรู้สึกครั่นเนื้อครั่นตัว บอกกับตัวเองว่าพี่สาวของตนพูดถูก ถึงเวลาที่เขาจะต้องแต่งงานแล้ว เขาจะแต่งกับลูซิลหรือวิคตอเรีย มีลูกและเลิกลงมาที่บูร์ซา เขาจะเปลี่ยนตัวเองไปทีละน้อย จะอายุมากขึ้น ทุกอย่างที่เขารู้สึกอยู่ตอนนี้จะจางหายเป็นความทรงจำ และจากนั้นก็หายไป เขาพยักหน้า และจัดหมวกให้ตรง

. . .

Envious of her beauty, they gazed admiringly at her; flattered by her attentions, they confided in her; and when she began to give them advice on their looks, they listened. She told Lucille to wash more regularly and suggested she use Vinegar under her arms as an antiperspirant. She sent Victoria Pappas to a Turkish woman who specialized in removing unwanted hair. Over the next week, Desdemona taught the girls everything she'd learned from the only beauty magazine she'd ever seen, a tattered catalogue called *Lingerie Parisienne*. The catalogue had belonged to her father. It contained thirty-two pages of photographs showing models wearing brassieres, corsets, garter belts, and stockings. At night, when everyone was sleeping, her father used to take it out of the bottom drawer of his desk. Now Desdemona studied the catalogue in secret, memorizing the pictures so that she could re-create them later.

She told Lucille and Victoria to stop by every afternoon. They walked into the house, swaying their hips as instructed, and passed through the grape arbor where Lefty like to read. They wore a different dress each time. They also changed their hairstyles, walks, jewelry, and mannerisms. Under Desdemona's direction, the two drab girls multiplied themselves into a small city of woman, each with a signature laugh, a personal gemstone, a favorite song she hummed. After two weeks, Desdemona went out to the grape arbor one afternoon and asked her brother, "What are you doing here? Why aren't you down in Bursa? I thought you'd have found a nice Turkish girl to marry by now. Or do they all have mustaches like Victoria's?"

"Funny you should mention that," Lefty said. "Have you noticed? Vicky doesn't have a mustache anymore. And do you know what else?"—getting up now, smiling—"even Lucille's starting to smell okay. Every time she comes over, I smell flowers," (He was lying, of course. Neither girl looked or smelled more appealing to him than before. His enthusiasm was only his way of giving in to the inevitable: an arranged marriage, domesticity, children—the complete disaster.) He came up close to Desdemona. "You were

กลับไปที่ไบธีนิโอส เดสเดโมน่ากำลังสอนบทเรียนสุดท้ายให้มือใหม่สองคน ขณะที่เลฟตี้ยังหลับให้หายเมาอยู่ที่โคคูนอินน์ เธอเชิญลูซิล คาฟคาลิสและวิคตอเรีย ปาปาสมาที่บ้าน หญิงสาวทั้งคู่อายุน้อยกว่าเดสเดโมน่าเสียอีก ยังอาศัยอยู่กับพ่อแม่ ทั้งสองเคารพเดสเดโมน่าในฐานะที่เป็นนายใหญ่ของบ้านตัวเอง ทั้งสองคนซึ่งอิจฉาความงามของเธอ จ้องเธออย่างชื่นชม รู้สึกว่าตัวเองสำคัญเพราะความใส่ใจของเธอ เผยความลับกับเธออย่างไว้วางใจ และเมื่อเธอเริ่มแนะนำเรื่องรูปร่างหน้าตา ทั้งคู่ก็ฟัง เธอบอกลูซิลให้อาบน้ำเป็นประจำบ่อยขึ้น และแนะนำให้ใช้น้ำส้มสายชูที่ใต้รักแร้เพื่อลดเหงื่อ เธอส่งวิคตอเรียไปหาหญิงตุรกีคนหนึ่งที่เชี่ยวชาญด้านการกำจัดขนอันไม่พึงประสงค์ ตลอดสัปดาห์ถัดมา เดสเดโมน่าสอนหญิงสาวทั้งคู่ให้รู้ทุกอย่างที่เธอเรียนรู้มาจากนิตยสารความงามเล่มเดียวที่เคยอ่าน เป็นหนังสือรายการสินค้าที่ขาดวิ่นชื่อ *แลงเซอรี ปารีเซียง* หนังสือรายการสินค้านี้เคยเป็นของพ่อเธอ มันมีรูปถ่ายสามสิบสองหน้าซึ่งเป็นรูปนางแบบสวมยกทรง เสื้อรัดทรง สายรัดถุงน่อง และถุงน่อง พอตกกลางคืนเมื่อทุกคนหลับ พ่อของเธอเคยเอามันออกมาจากลิ้นชักโต๊ะชั้นล่างสุด ตอนนี้เดสเดโมน่าแอบศึกษาหนังสือรายการสินค้านั้น จดจำภาพต่างๆ เพื่อจะได้สร้างขึ้นใหม่ในภายหลัง

เธอบอกลูซิลและวิคตอเรียให้แวะมาทุกบ่าย ทั้งสองคนเดินเข้ามาในบ้าน ยักย้ายสะโพกอย่างที่เรียนมา ผ่านซุ้มองุ่นที่เลฟตี้ชอบไปอ่านหนังสือ แต่ละครั้งพวกเธอจะใส่ชุดไม่ซ้ำกัน และยังเปลี่ยนทรงผม ท่าเดิน เครื่องประดับ และท่าทาง ภายใต้การกำกับของเดสเดโมน่า หญิงสาวจืดชืดสองคนได้เพิ่มจำนวนตัวเองจนเป็นผู้หญิงกลุ่มเล็กๆ ซึ่งแต่ละคนมีเสียงหัวเราะในแบบตัวเอง มีอัญมณีประจำตัว และมีเพลงโปรดที่ชอบฮัมทำนอง ผ่านไปสองสัปดาห์ บ่ายวันหนึ่งเดสเดโมน่าออกไปที่ซุ้มองุ่นและถามน้องชายว่า "เธอมาทำอะไรที่นี่ ทำไมไม่ลงไปที่บูร์ซาล่ะ พี่นึกว่าตอนนี้เธอไปเจอสาวตุรกีสวยๆ ที่จะแต่งงานด้วยแล้วซะอีก หรือว่าพวกหล่อนมีหนวดเหมือนวิคตอเรียทุกคน"

"พี่พูดเรื่องนี้ขึ้นมาพอดี" เลฟตี้พูด "พี่ไม่ได้สังเกตเหรอ วิคกี้ไม่มีหนวดแล้ว แล้วรู้อะไรอีกมั้ย" เขาลุกขึ้น ยิ้ม "แม้แต่ลูซิลก็เริ่มไม่มีกลิ่นตัวแล้ว ทุกครั้งที่เธอมา ผมจะได้กลิ่นดอกไม้" (แน่นอนว่าเลฟตี้โกหกอยู่ ทั้งคู่ไม่มีใครดูดีหรือหอมจนดึงดูดเขาได้

right," he said. "The most beautiful girls in the world are right here in this village."

She looked shyly back up into his eyes, "You think so?"

"Sometimes you don't even notice what's right under your nose."

They stood gazing at each other, as Desdemona's stomach began to feel funny again. And to explain the sensation I have to tell you another story. In his presidential address at the annual convention of the Society for the Scientific Study of Sexuality in 1968 (held that year in Mazatlán among lots of suggestive piñatas), Dr. Luce introduced the concept of "periphescence." The word itself means nothing; Luce made it up to avoid any etymological associations. The state of periphescence, however, is well known. It denotes the first fever of human pair bonding. It causes giddiness, elation, a tickling on the chest wall, the urge to climb a balcony on the rope of the beloved's hair. Periphescence denotes the initial drugged and happy bedtime where you sniff you lover like a scented poppy for hours running. (It lasts, Luce explained, up to two years—tops.) The ancients would have explained what Desdemona was feeling as the working of Eros. Now expert opinion would put it down to brain chemistry and evolution. Still, I have to insist: to Desdemona periphescence felt like a lake of warmth flooding up from her abdomen and across her chest. It spread like the 180-proof, fiery flood of a mint-green Finnish liqueur. With the pumping of two efficient glands in her neck, it heated her face. And then the warmth got other ideas and started spreading into places a girl like Desdemona didn't allow it to go, and she broke off the stare and turned away. She walked to the window, leaving the periphescence behind, and the breeze from the valley cooled her down. "I will speak to the girls' parents," she said, trying to sound like her mother. "Then you must go pay court."

The next night, the moon, like Turkey's future flag, was a crescent. Down in Bursa the Greek troops scrounged for food, caroused, and shot up another mosque. In Angora,

มากกว่าเมื่อก่อน ความกระตือรือร้นของเขาเป็นเพียงการยอมแพ้ให้กับสิ่งที่หลีกเลี่ยงไม่ได้ นั่นคือ การแต่งงานแบบคลุมถุงชน ชีวิตครอบครัว ลูก สิ่งเหล่านี้ถือเป็นความหายนะโดยสิ้นเชิง) เขาเข้าไปหาเดสเดโมน่าใกล้ๆ "พี่พูดถูก" เขาพูด "ผู้หญิงที่สวยที่สุดในโลกอยู่ที่หมู่บ้านนี้เอง"

เธอมองตาเขากลับอย่างอายๆ "เธอคิดอย่างนั้นเหรอ"

"บางทีเราก็ไม่สังเกตสิ่งที่อยู่ตำตา"

ทั้งคู่จ้องกันและกัน ขณะที่ท้องของเดสเดโมน่าเริ่มรู้สึกแปลกๆ ขึ้นมาอีก ผมคงต้องเล่าเรื่องอีกเรื่องให้คุณฟังเพื่ออธิบายความรู้สึกนั้น ในการกล่าวสุนทรพจน์ในฐานะประธานการประชุมประจำปีของสมาคมการศึกษาด้านเพศเชิงวิทยาศาสตร์ในปี 1968 (ปีนั้นจัดขึ้นที่เมืองมาซัทลัน ท่ามกลางการเล่นพินยาตาที่เย้ายวน) ดร.ลูซ เสนอแนวคิด "ปฏิกิริยาซาบซ่าน" ขึ้น คำนี้ไม่มีความหมายอะไร ลูซบัญญัติขึ้นเพื่อไม่ให้มีความเกี่ยวโยงทางนิรุกติศาสตร์ แต่สภาวะของปฏิกิริยาซาบซ่านนั้นเป็นที่รู้จักกันดี มันแสดงถึงความตื่นเต้นแรกในการจับคู่ระหว่างมนุษย์ ทำให้เกิดอาการวิงเวียน ความอิ่มเอม อาการจั๊กจี้ที่ผนังหน้าอก ความปรารถนาที่จะปีนขึ้นระเบียงด้วยเชือกที่ทำด้วยเส้นผมของคนรัก ปฏิกิริยาซาบซ่านหมายถึงเวลานอนช่วงแรกที่มีความสุขด้วยฤทธิ์ยาซึ่งคุณจะหอมคนรักของคุณราวกับสูดกลิ่นดอกฝิ่นที่หอมหวนหลายชั่วโมงต่อกัน (ลูซอธิบายว่า มันจะอยู่ได้นานที่สุดสองปี) คนโบราณคงจะอธิบายสิ่งที่เดสเดโมน่ารู้สึกอยู่ว่าเป็นผลงานของเทพอีรอส ปัจจุบันผู้เชี่ยวชาญจะลงความเห็นว่าเป็นสารเคมีในสมองและวิวัฒนาการ แต่ผมต้องยืนยันว่า สำหรับเดสเดโมน่าแล้ว ปฏิกิริยาซาบซ่านรู้สึกเหมือนทะเลสาบแห่งความเร่าร้อนที่ท่วมขึ้นมาจากท้องและขึ้นไปที่หน้าอก มันแพร่กระจายราวกับเหล้าสีเขียวเหมือนใบมินต์ของฟินแลนด์ที่ร้อนแรงด้วยแอลกอฮอล์ 180 ปรู๊ฟ และด้วยต่อมสองต่อมตรงคอที่สูบฉีดได้อย่างมีประสิทธิภาพ มันก็ทำให้หน้าเธอร้อนผ่าว จากนั้นความเร่าร้อนก็เกิดความคิดอื่นๆ ขึ้นอีก และเริ่มขยายตัวออกไปยังที่ที่ผู้หญิงแบบเดสเดโมน่าไม่ยินยอมให้มันไป เธอเลิกจ้องและหันไปทางอื่น เธอเดินไปที่หน้าต่าง ทิ้งปฏิกิริยาซาบซ่านไว้เบื้องหลัง สายลมจากหุบเขาทำให้เธอเย็นลง "พี่จะไปพูดกับพ่อแม่ของทั้งสองคน" เดสเดโมน่าพูด พยายามทำเสียงให้เหมือนแม่ของ

Mustafa Kemal let it be printed in the newspaper that he would be holding a tea at Chankaya while in actuality he'd left for his headquarters in the field. With his men, he drank the last raki he'd take until the battle was over. Under cover of night, Turkish troops moved not north toward Eskişehir, as everyone expected, but to the heavily fortified city of Afyon in the south. At Eskişehir, Turkish troops lit campfires to exaggerate their strength. A small diversionary force feinted northward toward Bursa. And, amid these deployments, Lefty Stephanides, carrying two corsages, stepped out the front door of his house and began walking to the house where Victoria Pappas lived.

It was an event on the level of a birth or a death. Each of the nearly hundred citizens of Bithynios had heard about Lefty's upcoming visits, and the old widows, the married women, and the young mothers, as well as the old men, were waiting to see which girl he would choose. Because of the small population, the old courting rituals had nearly ceased. This lack of romantic possibility had created a vicious cycle. No one to love: no love. No love: no babies. No babies: no one to love.

Victoria Pappas stood half in and half out of the light, the shading across her body exactly that of the photograph on page 8 of *Lingerie Parisienne*. Desdemona (costume lady, stage manager, and director all in one) had pinned up Victoria's hair, letting ringlets fall over her forehead and warning her to keep her biggish nose in shadow. Perfumed, depilated, moist with emollients, wearing kohl around her eyes, Victoria let Lefty look upon her. She felt the heat of his gaze, heard his heavy breathing, heard him try to speak twice—small squeaks from a dry throat—and then she heard his feet coming toward her, and she turned, making the face Desdemona had taught her; but she was as distracted by the effort to pout her lips like the French lingerie model that she didn't realize the footsteps weren't approaching but retreating; and she turned to see that Lefty Stephanides, the only eligible bachelor in town, had taken off. . .

. . . Meanwhile, back at home, Desdemona opened her hope chest. She reached

เธอ "แล้วเธอก็ต้องไปเกี้ยวพาราสีเขา"

คืนถัดมา พระจันทร์เป็นรูปเสี้ยวเหมือนธงที่ตุรกีจะใช้ในอนาคต ที่บูร์ซาเบื้องล่าง กองกำลังกรีกปล้นสะดมอาหาร ดื่มเหล้ากันสนุกสนาน และยิงใส่มัสยิดอีกแห่ง ในอังกอร่า มุสตาฟา เคมาล ปล่อยให้หนังสือพิมพ์ลงข่าวว่าเขาจะไปดื่มชาที่เมืองชันคายา ขณะที่ในความเป็นจริงเขาได้ออกเดินทางไปยังกองบัญชาการในสนามรบแล้ว เขาดื่มเหล้าราคิกับลูกน้องเป็นแก้วสุดท้ายที่จะได้ดื่มจนกว่าการสู้รบจะจบลง ภายใต้ความมืดมิดยามค่ำคืน กองกำลังตุรกีไม่ได้เคลื่อนทัพขึ้นเหนือไปเมืองเอสกิซิเฮอร์อย่างที่ทุกคนคิด แต่กลับไปที่เมืองแอฟยอนทางใต้ซึ่งมีการป้องกันแน่นหนา ที่เอสกิซิเฮอร์ กองกำลังตุรกีจุดกองไฟในค่ายเพื่อขยายกำลังพลให้ดูมากเกินจริง กองกำลังเบี่ยงเบนความสนใจเล็กๆ แกล้งขึ้นเหนือไปยังบูร์ซา ท่ามกลางการแปรทัพเช่นนี้ เลฟตี้ สเตฟาไนดีสถือช่อดอกไม้ติดเสื้อสองช่อ ก้าวออกจากประตูบ้าน และเริ่มเดินไปยังบ้านที่วิคตอเรีย ปาปาสอาศัยอยู่

เหตุการณ์นี้สำคัญพอๆ กับการเกิดหรือการตาย พลเมืองเกือบหนึ่งร้อยคนของไบธีนีโอสล้วนได้ยินเรื่องที่เลฟตี้กำลังจะไปเยือน แม่หม้ายซรา หญิงที่แต่งงานแล้ว และคุณแม่อายุน้อย รวมทั้งชายซรา ต่างรอดูว่าเขาจะเลือกผู้หญิงคนไหน เนื่องจากมีประชากรน้อย ประเพณีการเกี้ยวพาราสีแบบเก่าจึงเกือบจะเลิกไป การขาดโอกาสในความรักเช่นนี้ได้สร้างวงจรเลวร้ายขึ้น ไม่มีใครให้รัก ก็ไม่มีความรัก ไม่มีความรักก็ไม่มีทายาท ไม่มีทายาทก็ไม่มีใครให้รัก

วิคตอเรีย ปาปาส ยืนอยู่ในแสงครึ่งตัวอีกครึ่งตัวอยู่ในความมืด แสงเงาที่พาดผ่านร่างกายของเธอเหมือนกับในภาพถ่ายหน้า 8 ของ *แลงเซอรี ปารีเซียง* ไม่มีผิด เดสเดโมน่า (ผู้จัดเครื่องแต่งกาย ผู้ควบคุมเวที และผู้กำกับในคนเดียวกัน) กลัดผมของวิคตอเรียขึ้น ปล่อยปอยผมลงมาปรกที่หน้าผาก และเตือนให้เธอซ่อนจมูกที่ค่อนไปทางใหญ่ไว้ในเงา วิคตอเรียซึ่งใส่น้ำหอม กำจัดขน ทาครีมให้ผิวชุ่มชื้น และป้ายขอบตาให้เป็นสีดำ ปล่อยให้เลฟตี้มองดูตัวเอง เธอรู้สึกถึงความเร่าร้อนในสายตาที่เขาจ้องมอง ได้ยินเสียงเขาหายใจแรง ได้ยินเขาพยายามพูดสองครั้ง เป็นเสียงแหลมเล็กจากคอที่แห้งผาก จากนั้นเธอก็ได้ยินเสียงฝีเท้าของเขามุ่งมาหาเธอ เธอหันไปทำหน้าแบบที่เดสเดโมน่า

in and pulled out her own corset. Her mother had given to her years ago in expectation of her wedding night, saying, “I hope you fill this out someday.” Now, before the bedroom mirror, Desdemona held the strange, complicated garment against herself. Down went her knee socks, her gray underwear. Off came her high-waisted skirt, her high-collared tunic. She shook off her kerchief and unbraided her hair so that it fell over her bare shoulders. The corset was made of white silk. As she put it on, Desdemona felt as though she were spinning her own cocoon, awaiting metamorphosis.

But when she looked in the mirror again, she caught herself. It was no use. She would never get married. Lefty would come back tonight having chosen a bride, and then he would bring her home to live with them. Desdemona would stay where she was, clicking her beads and growing even older than she already felt. A dog howled. Someone in the village kicked over a bundle of sticks and cursed. And my grandmother wept silently because she was going to spend the rest of her days counting worries that never went away. . .

. . .While in the meantime Lucille Kafkalis was standing exactly as she’d been told, half in half out of the light, wearing a white hat sashed with glass cherries, a mantilla over bare shoulders, a bright green, décolleté dress, and high heels, in which she didn’t move for fear of falling. Her fat mother waddled in, grinning and shouting, “Here he comes! Even one minute he couldn’t stay with Victoria!”. . .

. . . Already he could smell the vinegar. Lefty had just entered the low doorway of the Kafkalis house. Lucille’s fathers welcomed him, then said, “We’ll leave you two alone. To get acquainted.” The parents left. It was dim in the room. Lefty turned . . . and dropped another corsage.

What Desdemona hadn’t anticipated: her brother, too, had pored over the pages of *Lingerie Parisienne*. In fact, he’d done it from the time he turned twelve to the time he turned fourteen, when he discovered the real loot: ten postcard-sized photographs, hidden

สอน แต่เธอมัวพยายามเผยอปากให้เหมือนนางแบบชุดชั้นในฝรั่งเศสเสียจนไม่ได้สังเกตว่าฝีเท้านั้นไม่ได้ใกล้เข้ามา แต่กลับถอยห่างออกไป และเธอก็หันไปเห็นว่า เลฟตี้ สเตฟาไนดีส หนุ่มโสดที่เหมาะสมคนเดียวในเมือง ได้จากไปแล้ว...

. . . ในเวลาเดียวกัน ที่บ้าน เดสเดโมน่าเปิดหีบเก็บของสำหรับแต่งงานขึ้น ล้วงมือเข้าไปและดึงเสื้อรัดทรงของเธอออกมา แม่ให้เธอไว้เมื่อหลายปีก่อนด้วยความคาดหวังถึงคืนแต่งงาน บอกเธอว่า “แม่หวังว่าสักวันลูกจะใส่ได้พอดี” ตอนนี้ ที่หน้ากระจกในห้องนอน เดสเดโมน่าถือเครื่องแต่งกายที่ประหลาดและสวมใส่ยากนี้ไว้แนบตัว ถอดถุงเท้ายาวและชุดชั้นในสีเทา ถอดกระโปรงเอวสูงและเสื้อคลุมตัวยาวปกสูง เธอสลัดผ้าคลุมศีรษะออกและแก้เปียให้ผมตกลงมาที่ไหล่อันเปลือยเปล่า เสื้อรัดทรงนั้นทำจากไหมสีขาว ขณะที่สวมมัน เดสเดโมน่ารู้สึกราวกับกำลังพ่นไหมของตัวเองออกมารอบตัว รอคอยการเปลี่ยนรูปร่าง

แต่พอเธอมองดูกระจกอีกครั้ง เธอก็ห้ามตัวเอง ไม่มีประโยชน์ เธอคงไม่ได้แต่งงาน คืนนี้เลฟตี้คงกลับมาหลังจากเลือกเจ้าสาวได้แล้ว เขาคงพาเธอมาอยู่ด้วยกันที่บ้าน เดสเดโมน่าคงจะอยู่ในที่ที่เคยอยู่ นับลูกประคำดังคลิกๆ และยิ่งแก่ขึ้นกว่าที่เธอรู้สึกอยู่แล้วสุนัขตัวหนึ่งหอนขึ้น ใครบางคนในหมู่บ้านทำมัดกิ่งไม้ล้มแล้วสบถด่า ย่าของผมร้องไห้อยู่เงียบๆ เพราะเธอจะต้องใช้เวลาตลอดชีวิตนับความวิตกกังวลที่ไม่เคยหายไป. . .

. . .ขณะเดียวกันนั้นเอง ลูซิล คาฟคาลิส ยืนอยู่อย่างที่สอนไว้ไม่ผิดเพี้ยน ครึ่งตัวอยู่ในแสงครึ่งตัวอยู่ในความมืด เธอสวมหมวกสีขาวพันด้วยลูกเชอร์รี่แก้ว พาดผ้าคลุมไว้รอบไหล่ที่เปล่าเปลือย สวมชุดกระโปรงคอลึกสีเขียวสดใส และรองเท้าส้นสูง ซึ่งใส่แล้วทำให้เธอไม่กล้าขยับไปไหนเพราะกลัวล้ม มารดาร่างอ้วนของเธอเดินส่ายเข้ามา ยิ้มกว้างและตะโกนว่า “เขามาแล้ว! แม้แต่นาทีเดียวเขาก็ทนอยู่กับวิคตอเรียไม่ได้”. . .

. . . ไม่ทันไรเขาก็ได้กลิ่นน้ำส้มสายชูแล้ว เลฟตี้เพิ่งเข้าช่องประตูเตี้ยๆ ของบ้านคาฟคาลิส พ่อของลูซิลต้อนรับเขาและพูดว่า “เราจะปล่อยให้เธออยู่กันสองคน จะได้ทำความคุ้นเคยกัน” พ่อแม่ออกไป ในห้องมีแสงสลัว เลฟตี้หันไป...และวางช่อดอกไม้ติดเสื้ออีกช่อ

in an old suitcase, showing “Sermin, Girl of the Pleasure Dome,” in which a bored, pear-shaped twenty-five-year-old assumed a variety of positions on the tasseled pillows of a staged seraglio. Finding her in the toiletries pocket was like rubbing a genie’s lamp. Up she swirled in a plume of shining dust: wearing nothing but a pair of Arabian Nights slippers and a sash around her waist (flash); lying languidly on a tiger skin, fondling a scimitar (flash); and bathing, lattice-lit, at a marble hammam. Those ten sepia-tones photographs were what had started Lefty’s fascination with the city. But he had never forgotten his first loves in *Lingerie Parisienne*. He could summon them in his imagination at will. When he had seen Victoria Pappas looking like page 8, what had struck Lefty most acutely was the distance between her and his boyhood ideal. He tried to imagine himself married to Victoria, living with her, but every image that came to mind had a gaping emptiness at the center, the lack of the person he loved more and knew better than any other. And so he had fled from Victoria Pappas to come down the street and find Lucille Kafkalis, just as disappointingly, failing to live up to page 22 . . .

. . . And now it happens. Desdemona, weeping, takes off the corset, folds it back up, and returns it to the hope chest. She throws herself on the bed, Lefty’s bed, to continue crying. The pillow smells of his lime pomade and she breathes it in, sobbing. . .

. . . until, drugged by weeping’s opiates, she falls asleep. She dreams the dream she’s been having lately. In the dream everything’s the way it used to be. She and Lefty are children again (except they have adult bodies). They’re lying in the same bed (except now it’s their parent’s bed). They shift their limbs in sleep (and it feels extremely nice, how they shift, and the bed is wet) . . . at which point Desdemona wakes up, as usual. Her face is hot. Her stomach feels funny, way deep down, and she can almost name the feeling now . . .

. . . As I sit here in my Aeron chair, thinking E.O.Wilson thoughts. Was it love or reproduction? Chance or destiny? Crime or nature at work? Maybe the gene contained an

สิ่งที่เดสเดโมน่าไม่ได้คาดคิด คือ น้องชายของเธอได้ดูหน้าต่างๆ ใน *แลงเซอรี ปารีเซียง* อย่างละเอียดด้วยเช่นกัน ที่จริงแล้วเขาเริ่มดูตั้งแต่อายุย่างสิบสองจนอายุย่างสิบสี่ เมื่อเขาค้นพบขุมทรัพย์ขนานแท้ นั่นคือ ภาพถ่ายขนาดโปสการ์ดสิบใบซ่อนอยู่ในกระเป๋าเดินทางใบเก่า เขียนว่า “เซอร์มิน หญิงสาวแห่งโดมสำราญ” เป็นรูปผู้หญิงอายุยี่สิบห้าหุ่นเหมือนลูกแพร์ท่าทางเบื่อหน่าย ทำท่าต่างๆ อยู่บนหมอนหนุนติดพู่ในฉากฮาเร็ม การพบเธอในช่องใส่ของใช้ส่วนตัวเหมือนกับการถูตะเกียงของยักษ์จีนี่ เธอหมุนลอยขึ้นท่ามกลางละอองฝุ่นระยิบระยับ เธอไม่ได้สวมอะไรเลยนอกจากรองเท้าแตะแบบในเรื่องพันหนึ่งราตรีและสายผูกเอว (แสงไฟวาบขึ้น) เธอนอนเซื่องซึมบนหนังเสือกำลังลูบดาบโค้งอยู่ (แสงไฟวาบขึ้น) เธออาบน้ำอยู่ที่โรงอาบน้ำสาธารณะซึ่งสร้างด้วยหินอ่อน มีแสงส่องเข้ามาทางระแนงโปร่งลายทะแยง รูปถ่ายสีซีเปียสิบใบนั้นเป็นสิ่งกระตุ้นให้เลฟตี้เกิดความหลงใหลในเมือง แต่เขาก็ไม่เคยลืมรักแรกใน *ลิงเซอรี ปารีเซียง* เสียทั้งหมด เขาจินตนาการภาพเหล่านั้นได้ตามต้องการ เมื่อเห็นวิคตอเรีย ปาปาสดูเหมือนหน้า 8 สิ่งที่เลฟตี้นึกขึ้นทันทีคือระยะห่างระหว่างเธอกับอุดมคติในวัยเด็กของเขา เขาพยายามนึกภาพตัวเองแต่งงานกับวิคตอเรีย อยู่กินกับเธอ แต่ภาพทุกภาพที่เกิดขึ้นในใจกลับมีความว่างเปล่าอยู่ตรงกลาง คนที่เขารักมากกว่าและรู้จักดีกว่าคนอื่นไม่อยู่ในนั้น ฉะนั้น เขาจึงหนีจากวิคตอเรีย ปาปาสลงไปตามถนนและพบว่าลูซิล คาฟคาลิสก็น่าผิดหวังพอกันเพราะเทียบกับหน้า 22 ไม่ติด. . .

. . . แล้วสิ่งนั้นก็เกิดขึ้น เดสเดโมน่าซึ่งร้องไห้อยู่ถอดเสื้อรัดทรงออก พับและเก็บใส่ในหีบเก็บของสำหรับแต่งงานเหมือนเดิม เธอทิ้งตัวลงบนเตียง เตียงของเลฟตี้ เพื่อร้องไห้ต่อ หมอนมีกลิ่นน้ำมันใส่ผมกลิ่นมะนาวของเขา เธอสูดกลิ่นนั้นเข้าไป สะอึก สะอื้น. . .

. . . จนกระทั่งผล็อยหลับด้วยความมึนเมาจากการร้องไห้ เธอฝันถึงความฝันที่เพิ่งมีเมื่อไม่นานมานี้ ในฝันนั้นทุกสิ่งทุกอย่างเป็นไปอย่างที่เคยเป็น เธอและเลฟตี้กลับเป็นเด็กอีกครั้ง (เว้นแต่มีร่างกายเป็นผู้ใหญ่) ทั้งคู่นอนบนเตียงเดียวกัน (เว้นแต่ตอนนี้เป็นเตียงของพ่อแม่) ทั้งคู่ขยับแขนขาเวลาหลับ (วิธีขยับให้ความรู้สึกที่ดีเหลือเกิน และเตียงก็เปียก)... ตอนนี้เองที่เดสเดโมน่าตื่นเหมือนอย่างเคย หน้าของเธอร้อนผ่าว รู้สึกแปลกๆ

override, ensuring its expression, which would explain Desdemona's tears and Lefty's taste in prostitutes; not fondness, not emotional sympathy; only the need for this new thing to enter the world and hence the heart's rigged game. But I can't explain it, any more than Desdemona or Lefty could have, any more than each one of us, falling in love, can separate the hormonal from what feels divine, and maybe I cling to the God business out of some altruism hard-wired to preserve the species; I can't say. I try to go back in my mind to a time before genetics, before everyone was in the habit of saying about everything, "It's in the genes." A time before our present freedom, and so much freer! Desdemona had no idea what was happening. She didn't envision her insides as a vast computer code, all 1s and 0s, an infinity of sequences, any one of which might contain a bug. Now we know we carry this map of ourselves around. Even as we stand on the street corner, it dictates our destiny. It brings onto our faces the same wrinkles and age spots our parents had. It makes us sniff in idiosyncratic, recognizable family ways. Genes embedded so deep they control our eye muscles, so that two sisters have that same way of blinking, and boy twins dribble in unison. I feel myself sometimes, in anxious moods, playing with cartilage of my nose exactly as my brother does. Our throats and voice boxes, formed from the same instruction, press air out in similar tones and decibels. And this can be extrapolated backward in time, so that when I speak, Desdemona speaks, too. She's writing these words now. Desdemona, who had no idea of the army inside her, carrying out its million orders, or of the one soldier who disobeyed, going AWOL . . .

. . . Running like Lefty away from Lucille Kafkalis and back to his sister. She heard his feet hurrying as she was refastening her skirt. She wiped her eyes with her kerchief and put a smile on as he came through the door.

"So, which one did you choose?"

Lefty said nothing, inspecting his sister. He hadn't shared a bedroom with her all his life not to be able to tell when she'd been crying. Her hair was loose, covering most of

ที่ท้องลงไปถึงข้างล่าง ตอนนี้เธอเกือบจะบอกความรู้สึกนั้นได้แล้ว. . .

. . . ขณะที่ผมนั่งบนเก้าอี้แอรอนของผม นึกถึงแนวคิดของ อี. โอ. วิลสัน มันเป็นความรักหรือการสืบพันธุ์ ความบังเอิญหรือพรหมลิขิต อาชญากรรมหรือการกระทำของธรรมชาติ บางทียีนอาจมีการควบคุมโดยตัวมันเอง ช่วยให้มันแสดงออกได้ ซึ่งจะอธิบายน้ำตาของเดสเดโมน่าและรสนิยมในการเลือกโสเภณีของเลฟตี้ มันไม่ใช่ความเสน่ห์หา ไม่ใช่ความเห็นอกเห็นใจที่อ่อนไหว แต่เป็นเพียงความต้องการให้สิ่งใหม่นี้ก้าวเข้ามาในโลกและกลายเป็นเกมหัวใจที่ถูกบงการไว้แล้ว แต่ผมไม่อาจอธิบายได้เกินกว่าที่เดสเดโมน่าหรือเลฟตี้ทำได้ เกินกว่าที่เราแต่ละคนซึ่งมีความรักจะแยกแยะฮอร์โมนออกจากสิ่งที่รู้สึกว่าเป็นเพราะพระเจ้า บางทีผมอาจยึดมั่นกับกิจของพระเจ้าอย่างเหนียวแน่นโดยเสียสละเพื่อดำรงรักษาเผ่าพันธุ์ ผมเองก็ไม่อาจบอกได้ ผมพยายามย้อนจิตไปยังเวลาก่อนที่จะมีพันธุศาสตร์ ก่อนที่ทุกคนจะติดนิสัยพูดว่าทุกอย่าง "เป็นพันธุกรรม" ช่วงเวลาก่อนเสรีภาพในปัจจุบันของเรา ซึ่งเสรีกว่านี้มาก เดสเดโมน่าไม่รู้ว่าอะไรกำลังเกิดขึ้น เธอไม่ได้มองเห็นภายในของตนเป็นรหัสคอมพิวเตอร์จำนวนมาก ซึ่งมีแต่ 1 กับ 0 เป็นการเรียงลำดับที่ไม่มีที่สิ้นสุด ซึ่งรหัสตัวใดตัวหนึ่งอาจมีจุดบกพร่องอยู่ ตอนนี้เรารู้แล้วว่าเรานำแผนที่แบบนี้ของตัวเองติดตัวไปไหนมาไหนด้วย แม้แต่ตอนยืนตรงมุมถนน มันก็กำหนดโชคชะตาของเรา มันพาริ้วรอยและจุดด่างที่เกิดขึ้นตามอายุแบบเดียวกับที่พ่อแม่ของเรามีมาปรากฏบนใบหน้าเรา มันทำให้เราสูดอากาศตามแบบของครอบครัวที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวและจดจำง่าย ยืนฝังตัวอยู่ลึกจนควบคุมกล้ามเนื้อตาของเรา ทำให้พี่สาวน้องสาวสองคนกระพริบตาแบบเดียวกัน และเด็กแฝดผู้ชายน้ำลายไหลพร้อมๆ กัน ผมรู้สึกว่าบางครั้งเวลาวิตก ผมจะจับกระดูกอ่อนตรงจมูกเล่นเหมือนที่พี่ชายของผมทำไม่มีผิด ลำคอและกล่องเสียงของเราสร้างขึ้นจากคำสั่งเดียวกัน ดันอากาศออกมาเป็นโทนเสียงและระดับความดังเดียวกัน สิ่งนี้สามารถสรุปย้อนเวลากลับไปได้ ดังนั้นเมื่อผมพูด เดสเดโมน่าจึงพูดเช่นเดียวกัน ตอนนี้เธอกำลังเขียนถ้อยคำเหล่านี้อยู่ เดสเดโมน่าซึ่งไม่รู้ว่ามีกองทัพอยู่ในตัวเธอ คอยปฏิบัติตามคำสั่งหลายล้านคำสั่งที่ได้รับ หรือไม่รู้ว่ามีทหารนายหนึ่งที่ไม่เชื่อฟัง กำลังหนีทหาร. . .

. . . วิ่งไปเหมือนกับที่เลฟตี้วิ่งหนีลูซิล คาฟคาลิส และกลับไปหาพี่สาวของเขา เธอ

her face, but eyes that looked up at him were brimming with feeling. “Neither one,” he said.

At that Desdemona felt tremendous happiness. But she said, “What’s the matter with you? You have to choose.”

“Those girls look like a couple of whores.”

“Lefty!”

“It’s true.”

“You don’t want to marry them?”

“No.”

“You have to.” She held out her fist. “If I win, you marry Lucille.”

Lefty, who could never resist a bet, made a fist himself. “One, two, three . . . shoot!

“Ax breaks rock,” Lefty said. “I win.”

“Again.” said Desdemona. “This time, if I win, you marry Vicky. One, two, three . . .”

“Snake swallows ax. I win again! So long to Vicky.”

“Then who will you marry?”

“I don’t know”—taking her hands and looking down at her. “How about you?”

“Too bad I’m you sister.”

“You’re not only my sister. You’re my third cousin, too. Third cousins can marry.”

“You’re crazy, Lefty.”

“This way will be easier. We won’t have to rearrange the house.”

Joking but not joking, Desdemona and Lefty embraced. At first they just hugged in the standard way, but then after ten seconds the hug began to change; certain positions of the hands and strokings of the fingers weren’t the usual displays of sibling affection, and these constituted a language of their own, announced a whole new message in the silent room. Lefty began waltzing Desdemona around, European-style; he waltzed her outside,

ได้ยินฝีเท้าที่รีบร้อนของเขา ขณะที่กำลังใส่กระโปรงเข้าไปใหม่ เธอใช้ผ้าคลุมศีรษะเช็ดตา และฉีกยิ้มเมื่อเขาผ่านประตูเข้ามา

“ตกลง เธอเลือกคนไหน”

เลฟตี้ไม่ตอบ สายตาสำรวจพี่สาวของตน เขานอนห้องเดียวกับเธอมาตลอดชีวิต แล้วทำไมจะบอกไม่ได้ว่าเธอร้องไห้มาเมื่อไหร่ ผมของเธอหลุดลุ่ยลงมาปิดหน้าเกือบหมด แต่นัยน์ตาที่มองขึ้นไปยังเขา เต็มปริ่มไปด้วยความรู้สึก “ไม่เลือกทั้งคู่” เขาพูด

เมื่อได้ยินอย่างนั้น เดสเดโมน่ารู้สึกสุขอย่างยิ่ง แต่กลับพูดว่า “เธอเป็นอะไรไปน่ะ เธอต้องเลือกนะ”

“ผู้หญิงสองคนนั้นดูเหมือนพวกอีตัว”

“เลฟตี้!”

“ก็มันจริง”

“เธอไม่อยากแต่งงานกับเขาเหรอ”

“ไม่”

“เธอต้องแต่ง” เดสเดโมน่ายื่นกำปั้นออกไป “ถ้าพี่ชนะ เธอต้องแต่งงานกับลูซิล”

เลฟตี้ ซึ่งไม่เคยต้านทานการพนันได้ ยื่นกำปั้นของตัวเองออกมา “หนึ่ง สอง สาม ...ฉุบ”

“ขวานจามหินแตก” เลฟตี้พูด “ผมชนะ”

“เอาใหม่” เดสเดโมน่าบอก “คราวนี้ถ้าพี่ชนะ เธอต้องแต่งกับวิคกี้ หนึ่ง สอง สาม... ฉุบ”

“งูกลืนขวาน ผมชนะอีกแล้ว ลาก่อนวิคกี้”

“แล้วเธอจะแต่งงานกับใคร”

“ไม่รู้สิ”—เขาจับมือเธอและก้มลงมองที่เธอ “แต่งกับพี่เป็นไง”

“เสียดายที่ฉันเป็นพี่สาวเธอ”

“พี่ไม่ใช่แค่พี่สาวผมนะ พี่เป็นญาติลำดับที่สามด้วย และญาติลำดับที่สามแต่งงานกันได้”

“บ้าน่า เลฟตี้”

across the yard, over to the cocoonery, and back under the grape arbor, and she laughed and covered her mouth with her hand. “You’re a good dance, cousin,” she said, and her heart jumped again, making her think she might die right then and there in Lefty’s arms, but of course she didn’t; they danced on. And let’s no forget where they were dancing, in Bithynios, that mountain village where cousins sometimes married third cousins and everyone was somehow related; so that as they dance, they started holding each other more tightly, stopped joking, and then just danced together, as a man and a woman, in lonely and pressing circumstances, might sometimes do. And in the middle of this, before anything had been said outright or any decisions make (before fire would make those decision for them), right then, mid-waltz, they heard explosions in the distance, and looked down to see, in firelight, the Greek Army in full retreat.	“แบบนี้ง่ายกว่า เราไม่ต้องจัดบ้านใหม่ด้วย” พูดเล่นแต่ไม่ล้อเล่น เดสเดโมน่ากับเลฟตี้โอบกอดกัน ทีแรกทั้งคู่แค่กอดกันธรรมดา แต่หลังผ่านไปสิบวินาที การกอดก็เริ่มเปลี่ยนไป บางตำแหน่งของมือและการลูบของนิ้วมือไม่ใช่การแสดงความรักแบบพี่น้องตามปกติ และสิ่งเหล่านี้สร้างภาษาของตัวเองขึ้น ส่งสารใหม่ในห้องที่เงียบสงัด เลฟตี้เริ่มพาเดสเดโมน่าเต้นรำจังหวะวอลทซ์ไปรอบๆ ด้วยลีลาแบบยุโรป เขาพาเธอเต้นออกไปข้างนอก ข้ามสนามไปยังโรงเลี้ยงไหม และกลับมาใต้ซุ้มองุ่น เดสเดโมน่าหัวเราะและเอามือป้องปาก “เธอเต้นรำเก่งมาก ญาติผู้น้อง” เธอพูด แล้วหัวใจก็กระโดดโลดเต้นขึ้นอีก ทำให้เธอคิดว่าตัวเองอาจจะตายอยู่ตรงนั้นในอ้อมแขนของเลฟตี้ แต่แน่นอนว่าเธอไม่ตาย ทั้งคู่เต้นรำต่อไป อย่าลืมว่าทั้งสองเต้นรำอยู่ที่ไหน ในไบธีนีโอส หมู่บ้านบนเขา ซึ่งบางครั้งญาติก็แต่งงานกับญาติลำดับที่สาม และทุกคนก็เกี่ยวดองกันในทางใดทางหนึ่ง ดังนั้นขณะที่เต้นรำ ทั้งคู่ก็เริ่มกอดกันแน่นขึ้น หยุดล้อเล่น แล้วก็เต้นรำไปด้วยกันอย่างที่ผู้ชายกับผู้หญิงอาจทำเป็นบางครั้งในบรรยากาศที่เปล่าเปลี่ยวและกดดัน ท่ามกลางสิ่งเหล่านี้ ก่อนที่จะพูดอะไรก็ตามอย่างเปิดเผยหรือตัดสินใจใดๆ (ก่อนที่ไฟจะตัดสินใจแทนทั้งคู่) ทันใดนั้น ขณะกำลังเต้นวอลท์ซ ทั้งคู่ได้ยินเสียงระเบิดห่างออกไป และมองลงไปเห็นกองทัพกรีกถอยทัพเต็มที่ท่ามกลางแสงจากเปลวไฟ

บทที่ 6
บทสรุป

สารนิพนธ์ฉบับนี้ ผู้วิจัยมุ่งศึกษาเพื่อวิเคราะห์หาแนวทางการแปลและรูปแบบการแปลที่เหมาะสม ตลอดจนวิเคราะห์ปัญหาที่พบในการแปลและเสนอแนวทางแก้ไขในการแปลนวนิยายหลังสมัยใหม่เรื่อง *Middlesex* ซึ่งมีรูปแบบการเขียนที่มีลักษณะพิเศษตามแนวทางของวรรณกรรมหลังสมัยใหม่ที่รูปแบบมักสอดคล้องกับเนื้อหาเสมอ

ผู้วิจัยตั้งสมมติฐานว่าการแปลนวนิยายเรื่อง *Middlesex* ให้ได้อรรถรสเท่ากับต้นฉบับสามารถทำได้โดยใช้ทฤษฎีการแปลแบบตีความและยึดความหมาย ร่วมกับทฤษฎี Scenes-and-Frames-Semantics ทฤษฎีการแปลวรรณกรรมของวัลยา วิวัฒน์ศร และทฤษฎีวาทกรรมวิเคราะห์ ซึ่งเป็นทฤษฎีพื้นฐานในการแปล จากการศึกษาทฤษฎีต่างๆ เหล่านี้ ผู้วิจัยพบว่าแต่ละทฤษฎีมีจุดเน้นที่แตกต่างกัน และไม่อาจใช้เพียงทฤษฎีใดทฤษฎีหนึ่งเพื่อแปลนวนิยายเรื่องนี้ได้ ทฤษฎีวาทกรรมวิเคราะห์ใช้เพื่อศึกษาต้นฉบับ โดยเป็นการวิเคราะห์ทั้งองค์ประกอบภายในตัวบท อันได้แก่ โครงเรื่อง ตัวละคร แก่นเรื่อง มุมมอง การเล่าเรื่อง ฉาก วัจนลีลา สถานการณ์สื่อสารของตัวบท และบริบททางสังคมและวัฒนธรรม ทฤษฎีวาทกรรมวิเคราะห์นี้ช่วยให้ผู้วิจัยเข้าใจตัวบทได้อย่างดี แต่ก็ไม่อาจนำมาใช้เพื่อแปลตัวบทได้โดยตรง เพราะเป็นเพียงขั้นตอนแรกของการแปลเท่านั้น จำเป็นต้องอาศัยทฤษฎีการแปลอื่นๆ ด้วย

ทฤษฎีหลักที่ผู้วิจัยใช้ในการศึกษาตัวบทเรื่องนี้ คือ ทฤษฎีการแปลแบบตีความและยึดความหมาย ซึ่งเน้นที่การถ่ายทอดความหมายไม่ใช่รูปภาษา และเนื่องจากทฤษฎีนี้มีสมมติฐานว่าผู้แปลจะตีความหมายได้โดยอาศัยความรู้ที่สะสมไว้มาประมวลเพื่อทำความเข้าใจสาร ดังนั้น ผู้วิจัยจึงจำเป็นต้องศึกษาแนวคิดหลังสมัยใหม่ วรรณกรรมหลังสมัยใหม่ ตลอดจนประเด็นที่เกี่ยวข้องซึ่งมีการนำเสนอในนวนิยายเรื่องนี้ เพื่อช่วยให้ผู้วิจัยวางแผนและแก้ไขปัญหาในการแปลต่อไปได้อย่างเหมาะสม นอกจากนี้ ทฤษฎี Scenes-and-Frames Semantics ยังช่วยเสริมทฤษฎีการแปลแบบตีความและยึดความหมายในด้านการถ่ายทอดความหมายไปสู่ภาษาปลายทาง ส่วนทฤษฎีการแปลวรรณกรรมของวัลยา วิวัฒน์ศร ถือเป็นทฤษฎีสำคัญที่จำเป็นต้องใช้ในการแปลตัวบทประเภทนวนิยาย ซึ่งมีความซับซ้อนมากกว่าตัวบทประเภทอื่น ทฤษฎีนี้ให้แนวทางการแปลและแนวทางการแก้ไขปัญหาที่เป็นรูปธรรม รวมทั้งทำให้ผู้วิจัยตระหนักว่า การแปลเป็นการถ่ายทอดวัฒนธรรมด้วย

จากทฤษฎีการแปลเหล่านี้ ผู้วิจัยได้วางแผนการแปล โดยเลือกรูปแบบการแปล และหาแนวทางแก้ไขปัญหาในการแปลที่คาดว่าจะเกิดขึ้น ทฤษฎีการแปลแบบตีความและยึดความหมายช่วยแก้ปัญหาในกรณีที่การแปลโดยใช้ความหมายในพจนานุกรม หรือการแปลแบบตรงตัวไม่สื่อความหมายตรงตามต้นฉบับ ทฤษฎี Scenes-and-Frames Semantics ช่วยแก้ปัญหาในการแปลตัวบทที่แสดงให้เห็นภาพหรือภาพพจน์ต่างๆ ส่วนทฤษฎีการแปลวรรณกรรมของวัลยา วิวัฒน์ศร ช่วยในการวางแผนโดยทำให้ผู้วิจัยเลือกระดับภาษาและระบบสรรพนามได้อย่างเหมาะสม อย่างไรก็ตาม ผู้วิจัยพบว่า ยังมีปัญหาสำคัญอื่นๆ ที่เกิดขึ้นเมื่อลงมือแปล โดยเฉพาะการเลือกสรรพนามของผู้เล่าเรื่องซึ่งต้องแสดงถึงความลื่นไหลระหว่างเพศชายกับหญิง แต่ในบทแปลไม่สามารถทำได้ เนื่องจากในภาษาไทยไม่มีสรรพนามที่ไม่บ่งบอกเพศเหมือนอย่างสรรพนาม “I” ในภาษาอังกฤษ นอกจากนี้ ในการเลือกสรรพนามและคำนามที่ใช้แทนสรรพนาม ผู้วิจัยยังต้องคำนึงถึงมุมมองการเล่าเรื่องที่ประกอบด้วยมุมมองแบบบุรุษที่ 1 และบุรุษที่ 3 ผสมกันด้วย เนื่องจากเป็นรูปแบบการเขียนที่มีความสัมพันธ์กับสารที่ผู้แต่งต้องการสื่อ แม้ว่าการแปลโดยยึดรูปแบบดังกล่าวจะขัดกับขนบการใช้ในภาษาไทยบ้างก็ตาม อีกปัญหาหนึ่ง คือ การถ่ายทอดเครื่องหมายวรรคตอน โดยเฉพาะเครื่องหมายยัติภาคและเครื่องหมายจุดไข่ปลา ซึ่งผู้แต่งใช้เครื่องหมายวรรคตอนเหล่านี้ในลักษณะพิเศษ จึงจำเป็นต้องเก็บเครื่องหมายวรรคตอนดังกล่าวไว้ในบทแปลด้วย แม้ว่าจะไม่ตรงกับหลักเกณฑ์การใช้เครื่องหมายวรรคตอนในภาษาไทยก็ตาม

โดยสรุป ทฤษฎีการแปลแบบตีความและยึดความหมาย ทฤษฎี Scenes-and-Frames Semantics และทฤษฎีการแปลวรรณกรรมของวัลยา วิวัฒน์ศร ช่วยให้ผู้วิจัยสามารถแปลนวนิยายเรื่อง *Middlesex* ให้มีอรรถรสใกล้เคียงกับต้นฉบับได้ตามสมมติฐานที่ตั้งไว้ โดยรูปแบบการแปลที่เหมาะสม คือ รูปแบบการแปลที่รักษาทั้งความหมายและรูปแบบ ทั้งนี้ การรักษาทั้งความหมายและรูปแบบดังกล่าว อาจทำให้มีการแปลที่ไม่ตรงกับขนบในภาษาไทยบ้าง แต่ก็อาจมองได้ว่าเป็นการเปิดโลกทัศน์ของผู้อ่านฉบับแปล เพราะการแปลเป็นการถ่ายทอดวัฒนธรรมพร้อมๆ กับถ่ายทอดความหมาย

นอกจากนี้ การศึกษาการแปลนวนิยายหลังสมัยใหม่เรื่องนี้ทำให้ผู้วิจัยพบว่า วรรณกรรมหลังสมัยใหม่เป็นสิ่งที่น่าสนใจและควรมีการศึกษาต่อไปในแง่การแปล การศึกษาของผู้วิจัยในสารนิพนธ์ฉบับนี้คงเป็นเพียงพื้นฐานที่จะทำให้ผู้อ่านเข้าใจวรรณกรรมหลังสมัยใหม่ได้มากขึ้นเท่านั้น เพราะวรรณกรรมหลังสมัยใหม่ไม่มีรูปแบบที่แน่นอนตายตัว แต่เกิดจากการผสมสิ่งต่างๆ เข้าด้วยกันเพื่อวิพากษ์ข้อจำกัดของขนบการเขียนแบบเดิม เช่น การนำสื่อผสมมาใช้ร่วมกับงานเขียน รวมทั้งมีการแยกประเภทย่อยๆ ออกไปอีก เช่น แนว Cyberpunk และ Hypertext ซึ่งผู้วิจัยเชื่อว่าสิ่งเหล่านี้จะทำให้เกิดปัญหาการแปลใหม่ๆ ที่คู่ควรต่อการศึกษา อันจะเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาด้านการแปลต่อไป

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

จิระพรรษ์ บุณยเกียรติ, นพพร ประชากุล, สดชื่น ชัยประสาธน์ และ วัลยา เรืองสุนทร. ศาสตร์การแปล: รวมบทความเชิงทฤษฎีและปฏิบัติ. โครงการศูนย์การแปล คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2540.

ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร. วาทกรรมการพัฒนา: อำนาจ ความรู้ ความจริง เอกลักษณ์ และความเป็นอื่น. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์วิภาษา, 2543.

ซาร์ดาร์, ซิอุดดิน; และ เคอร์รี่, แพทริค. สู่โลกหลังสมัยใหม่. แปลโดย วรนุช จรุงรัตนาพงศ์. กรุงเทพมหานคร: โครงการสรรพสาส์น สำนักพิมพ์มูลนิธิเด็ก, 2548.

ดวงมน จิตรจำนงค์. สุนทรียภาพในภาษาไทย. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร: ศยาม, 2541.

ถนอมนวล โอเจริญ. การแปลนวนิยายเรื่อง “แวร์เธ่อร์ระทม” เป็นไทย: กรณีศึกษากระบวนการแปลและปัญหาในการแปลงานร้อยแก้วเยอรมันเป็นไทย. กรุงเทพมหานคร: โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548.

เถกิง พันธุ์เถกิงอมร. นวนิยายและเรื่องสั้น การศึกษาเชิงวิเคราะห์และวิจารณ์. กรุงเทพมหานคร: คณะมนุษย์ศาสตร์และสังคมศาสตร์ สถาบันราชภัฏสงขลา, 2541.

นพพร ประชากุล. “สัมพันธบท (intertextuality).” สารคดี 182 (เมษายน 2543): 175-177.

นพมาส ศิริกายะ. ประพันธศิลป์ของอริสโตเติล. กรุงเทพมหานคร: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2525.

ประเพศ ไกรจันทร์. คู่มือการใช้เครื่องหมายวรรคตอน. กรุงเทพมหานคร: พี. เอส. เพรส, 2547.

ปรีมา มัลลิกะมาส, นริศรา จักรพงษ์, หม่อมราชวงศ์, และ ไพศาลย์ เปี่ยมเมตตาวัฒน์. พจนานุกรมออกซฟอร์ด-ริเวอร์ บุ๊ค: อังกฤษ-ไทย. กรุงเทพมหานคร: River books, 2547.

เปลื้อง ณ นคร. ศิลปะแห่งการประพันธ์. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ข้างฟ่าง, 2541.

พจนานุกรม ฉบับมติชน. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์มติชน, 2547.

โพคา, โซเฟีย; และ ไรท์, รีเบคก้า. หลัง-สตรีนิยม. แปลโดย ไชยันต์ ไชยพร. กรุงเทพมหานคร: โครงการสรรพสาส์น สำนักพิมพ์มูลนิธิเด็ก, 2548.

ยุวพาส์ (ประทีประเสน) ชัยศิลป์วัฒนา. ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับวรรณคดี. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2542.

ราชบัณฑิตยสถาน. พจนานุกรมศัพท์วรรณกรรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน. กรุงเทพมหานคร: ราชบัณฑิตยสถาน, 2545.

ราชบัณฑิตยสถาน. หลักเกณฑ์การใช้เครื่องหมายวรรคตอนและเครื่องหมายอื่นๆ หลักเกณฑ์การเว้นวรรค หลักเกณฑ์การเขียนคำย่อ ฉบับราชบัณฑิตยสถาน. พิมพ์ครั้งที่ 6 (แก้ไขเพิ่มเติม). กรุงเทพมหานคร: ราชบัณฑิตยสถาน, 2548.

วรนุช จรุงรัตนาพงศ์. “เรื่องเพศ...ธรรมชาติ หรือถูกทำให้ธรรมชาติ?”. Scale 5 (มกราคม-กุมภาพันธ์ 2547): 9-13.

วรรณา แสงอร่ามเรือง. ทฤษฎีและหลักการแปล. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2545.

วัลยา วิวัฒน์ศร. การแปลวรรณกรรม. กรุงเทพมหานคร: โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.

วิทย์ เที่ยงบูรณธรรม และ เกษม เที่ยงบูรณธรรม. พจนานุกรมแพทย์ศาสตร์. 2 เล่ม. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์บำรุงสาสน์, 2533.

สัญฉวี สายบัว. หลักการแปล. พิมพ์ครั้งที่ 6. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2540.

อมรา ประสิทธิ์รัฐสินธุ์. ภาษาศาสตร์สังคม. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2544.

ภาษาอังกฤษ

Abrams, Michael H. A Glossary of Literature Terms. 6th ed. Fort Worth: Harcourt Brace College Publishers, 1993.

Arp, Thomas R. and Greg Johnson. Perrine’s Story and Structure. 11th ed. Boston: Thomson Wadsworth, 2006.

Beasley, Chris. Gender & Sexuality, Critical Theories, Critical Thinkers. London: SAGE, 2005.

Bertens, Hans. “Postmodern Culture(s)." Postmodernism and Contemporary Fiction. Ed. Edmund J. Smyth. London: B.T. Batsford, 1991.

Chafe, William H. The Unfinished Journey: American Since World War II. London: Oxford University Press, 1995.

Colebrook, Claire. Gender. New York: Palgrave Macmillan, 2004.

Delisle, Jean. Translation: An Interpretive Approach. Trans. Patricia Logan and Monica Cheery. Ottawa: University of Ottawa Press, 1988.

Dreger, Alice D. “Gonadal Sex.” Sexuality. Ed. Robert A. Nye. New York: Oxford University Press, 1999.

Eugenides, Jeffrey. Middlesex. New York: Picardor, 2003.

Fausto-Sterling, Anne. "How to Build a Man." Sexuality. Ed. Robert A. Nye. New York: Oxford University Press, 1999.

---. Sexing the Body: Gender Politics and the Construction of Sexuality. New York: Basic Books, 2000.

Foucault, Michel. The History of Sexuality. Trans. Robert Hurley. Vol. 1. New York: Penguin Books, 1978.

Gagné, Patricia, Richard Tewksbury, and Deanna McGaughey. "Coming Out and Crossing Over: Identity Formation and Proclamation in a Transgender Community." Gender and Society 11.4 (1997): 478-508.

Gregson, Ian. Postmodern Literature. London: Arnold, 2004.

Grenz, Stanley J. A Primer on Postmodernism. Michigan: Wm. B. Eerdmans, 1996.

Hall, Stuart. "Cultural Identity and Diaspora." Identity and Difference. Ed. Kathryn Woodward. London: The Open University, 1997.

Harmon, Brenda. Luce Irigaray. University of Colorado at Boulder. [Online] Available: http://www.colorado.edu/English/courses/ENGL2012Klages/Irigaray.html [n.d]. Retrieved 6 October 2006.

Hutcheon, Linda. The Politics of Postmodernism. 2nd ed. London: Routledge, 2002.

Klages, Mary. Postmodernism. [Online] Available: http://pioneer.chula.ac.th/~yongyudh/papers/postmodern.htm 1997. Retrieved 28 August 2006.

Lewis, Barry. "Postmodern and Fiction." The Routledge Companion to Postmodernism. Ed. Stuart Sim. London: Routledge, 2005.

Makedon, Alexander. The Social Psychology of Immigration: The Greek-American Experience. [Online] Available: http://webs.csu.edu/~amakedon/articles/GreekAmerican.html 1998. Retrieved 28 September 2006.

Mepham, John. "Narrative of Postmodernism." Postmodernism and Contemporary Fiction. Ed. Edmund J. Smyth. London: B.T. Batsford, 1991.

Munday, Jeremy. Introducing Translation Studies: Theories and Applications. London: Routledge, 2001.

Namaste, Ki. "The Politics of Inside/Out: Queer Theory, Poststructuralism, and a Sociological Approach to Sexuality." Sociological Theory 12.2 (1994): 220-231.

Newmark, Peter. A Textbook of Translation. Hertfordshire: Prentice Hall International, 1988.

Phinney, Jean. S. “When We Talk about American Ethnic Group, What Do We Mean?.” Social Psychology of Gender, Race, and Ethnicity: Readings and Projects. Eds. K. A. Keough and J. Garcia. New York: McGrew-Hill Higher Education, 2000.

Renkema, Jan. Discourse Studies: An Introductory Textbook. Amsterdam: Clarendon Press, 1975.

Schmidt, Thomas E. The Great Nature-Nurture Debate. [Online] Available: http://home.messiah.edu/~chase/h/articles/schmidt/ 1995. Retrieved 9 November 2006.

Schultz, Sandra L. “Greeks in America and Greece: The 42-cents Difference.” Phylon (1960-) 42.4 (1981): 381-388.

Scourby, Alice. “Three Generations of Greek Americans: A Study in Ethnicity.” International Migration Review 14.1 (1980): 43-52.

Shea, John. The Myth of Greek Ethnic ‘Purity’. [Online] Available: http://www.historyofmacedonia.org/AncientMacedonia/greekmyth.html [n.d.]. Retrieved 28 September 2006.

Segal, Edwin S. “Cultural Constructions of Gender.” Encyclopedia of Sex and Gender: Men and Women in the World’s Culture. Eds. Carol R. Ember and Melvin Ember. New York: Kluwer Academic/ Plenum Publishers, 2004.

Segal, Lynne. “Sexualities.” Identity and Difference. Ed. Kathryn. Woodward. London: The Open University, 2002.

Stein, Marc. ed. Encyclopedia of Lesbian, Gay, Bisexual, and Transgender History in America. 3 vols. New York: Charles Scribner’s Sons and Thomson Gale, 2003.

Storey, John. “Postmodernism and Popular Culture.” The Routledge Companion to Postmodernism. Ed. S. Sim. London: Routledge, 2005.

Symons, Donald. “Beauty is in the Adoptions of the Beholder: The Evolutionary Psychology of Human Female Sexual Attractions. Sexual Nature, Sexual Culture. Eds. Paul R. Abramson and Steven D. Pinkerton. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

Talbot, Mary M. Fictions at Works: Language and Social Practice in Fiction. London: Longman, 1995.

Witten, Tarynn M., et al. “Transgender and Transsexuality.” Encyclopedia of Sex and Gender: Men and Women in the World’s Culture. Eds. C. R. Ember and M. Ember. New York: Kluwer Academic/ Plenum Publishers, 2004.

ประวัติผู้วิจัย

นางสาวสิริมา สุนาวิน เกิดเมื่อวันที่ 27 พฤษภาคม พ.ศ. 2525 ที่กรุงเทพมหานคร สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรีจากคณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ภาควิชาความสัมพันธ์ระหว่างประเทศ เมื่อปี พ.ศ. 2547 และเข้าศึกษาต่อระดับปริญญาโท สาขาวิชาการแปลในปีเดียวกัน ปัจจุบันทำงานอยู่ที่สำนักงานคณะกรรมการป้องกันและปราบปรามยาเสพติด กระทรวงยุติธรรม