تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۱۰/۱۷
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۱۱/۳۰
تاریخ چاپ مقاله: ۱۴۰۲/۱۲/۱۰

بهرام جلالی‌پور[۱]

مطالعه‌ی تطبیقی داستان شازده‌کوچولو اثر دوسنت‌اگزوپری و فیلم انیمیشنِ شازده‌کوچولو به کارگردانی مارک آزبرن

چکیده

داستانِ بلند شازده‌کوچولو نوشته‌ی آنتوان دو سنت‌اگزوپری اثری در ستایش درک مشترک است؛ یادآوری این امر که هیچ‌کس کامل نیست و برای دستیابی به صلح و دوستی، باید که یکدیگر را بفهمیم. مطرح‌شدن این ایده در دوران پر از آشوب جنگ دوم جهانی عجیب نیست؛ همچنان‌که هنوز هم موضوعی نو به‌حساب می‌آید. اما شازده‌کوچولو، باوجود ارزش‌های شاعرانه و مفاهیم بلند انسانی آن، ازنظر پیرنگ، به‌ویژه برای اقتباس دراماتیک به اصلاحاتی نیازمند است. در این مقاله، با مطالعه‌ی تطبیقی اقتباسی سینمایی از آن به کارگردانی مارک آزبرن، با تأکید بر نظریه‌ی روایت و نیز آرای لیندا هاچن و دبورا کارتمل درزمینه‌ی اقتباس، ظرفیت‌های دراماتیک داستان بررسی شده است. یافته‌های پژوهش نشان داد، فیلم انیمیشن مذکور کوشیده اقتباسی امروزی از اثر ارائه دهد و با طرح مسائل کودک امروزی در مواجهه با زندگی شخصی و اجتماعی، داستان دو سنت‌اگزوپری را از سطح داستانی نمادین فراتر ببرد. در این فیلم هر سه سطح موردنظر دبورا کارتمل قابل ملاحظه است. نخست آنکه از رسانه‌ی روایی رمان به رسانه‌ی دیداری فیلم «انتقال» صورت گرفته و از ابزار بیانی رسانه‌ی مقصد برای عینیت بخشیدن به آن بهره گرفته است. این امر ملاحظات مربوط به اقتباس از گونه‌ی روایی به گونه‌ی دیداری را، آن‌چنان‌که مد نظر لیندا هاچن بوده، تأمین کرده است. دوم آنکه، این انتقال همراه با «تفسیر» بوده است، زیرا در آن متناسب با مخاطب و زمانه، تفسیری جدید از داستان ارائه شده و نقش نهاد مدرسه در جوامع سرمایه‌داری در کشتن خلاقیت کودکان و تبدیل کردنِ آن‌ها به «آدم‌بزرگ» نقد شده است. فیلم‌ساز به این اکتفا نکرده که اقتباسی از شازده‌کوچولو ارائه دهد و مقایسه را به فرایند بینامتنی روایت واگذار کند. بلکه فیلم، با روایت موازی سرگذشتِ شازده‌کوچولو و داستان دختربچه‌ی امروزی، امکان «قیاس» را بین آن‌ها فراهم ساخته است. به‌این‌ترتیب، می‌توان اقتباس سینمایی موردنظر را موفق ارزیابی کرد.

واژگان کلیدی: شازده‌کوچولو، آنتوان دو سنت‌اگزوپری، انیمیشن، مارک آزبرن، اقتباس

[۱] استادیار گروه تئاتر، دانشکده سینما-تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.

Email: b.jalalipour@art.ac.ir

مقدمه

داستانِ بلند شازده‌کوچولو نوشته‌ی آنتوان دوسنت اگزوپری اثری در ستایش درک مشترک است؛ یادآوری این امر که هیچ‌کس کامل نیست و برای دستیابی به صلح و دوستی، باید یکدیگر را بفهمیم و از خطاهای هم بگذریم. درواقع، شازده‌کوچولو ترجمان این گزاره است که «گل بی‌خار و آدم بی‌عیب وجود ندارد». مطرح‌شدن این ایده در دوران پر از آشوب جنگ دوم جهانی قابل درک است و هنوز هم موضوعی نو به‌حساب می‌آید. شاید یکی از دلایل تازگی اثر و استقبال طولانی‌مدت از آن نیز در همین نکته نهفته باشد. این درون‌مایه به‌کرات در داستان، حتی در تقدیمیه آن تکرار می‌شود.[۱]

اما شازده‌کوچولو، باوجود ارزش‌های شاعرانه و مفاهیم بلند انسانی آن، ازنظر پیرنگ، به‌ویژه برای اقتباس دراماتیک به اصلاحاتی نیازمند است. در این مقاله، رمان را از این جنبه بررسی می‌کنیم. از این داستان اقتباس‌های متعددی برای سینما، تلویزیون و تئاتر صورت گرفته است، در ایران نیز نمایشنامه‌های متعددی منتشر شده یا روی صحنه رفته است. ازجمله اقتباس‌های عباس جوانمرد (۱۴۰۰) و منصور خلج (۱۳۸۹) که به نسبت‌های مختلفی به متن اصلی وفادارند و هم از نظر مضمون و هم از نظر فرم روایت قابل نقد به نظر می‌رسند: از نظر محتوا نتوانسته‌اند برخی از مسائل اثری مختص بزرگ‌سال را برای مخاطب کودک متناسب سازند و از نظر فرم نیز به قالب داستانی نزدیک‌ترند تا قالب نمایشی. در مقابل، با بررسی یک نمونه‌ی اقتباس سینمایی، یعنی فیلمِ «شازده‌کوچولو» به کارگردانی مارک آزبرن[۲] محصول سال ۲۰۱۵ فرانسه، نشان می‌دهیم که اقتباس از اثر باید زمینه، زمانه، رسانه‌ی مقصد و مخاطب را به‌عنوان ارکان بازنگری در نظر بگیرد.

پیشینه‌ی پژوهش

بر روی داستان شازده‌کوچولو، اثر آنتوان دو سنت اگزوپری پژوهش‌های زیادی صورت گرفته است. اغلب این پژوهش‌ها درخصوص ترجمه‌ی اثر به فارسی و ظرافت‌های آن بوده و در گروه‌های تخصصی زبان صورت گرفته است. ازجمله: احمدیان، (۱۳۹۵)؛ آخوندی، (۱۳۹۵)؛ آزمون، (۱۳۸۹)؛ حسین‌نژاد، (۱۳۹۲)، حسینی، (۱۳۹۸)، سلیمی‌فر، (۱۳۹۷)؛ کرباسی، (۱۳۹۰)؛ علی‌پور، (۱۳۹۲)؛ نجفی، (۱۳۹۰)؛ نصیری گوکی، (۱۴۰۰)؛ نقدی، (۱۴۰۰)؛ الیاسی، (۱۳۹۵). برخی نیز در خصوص ابعاد زبان‌شناختی اثر بوده است. ازجمله مطالعه‌ی کنش زبانی توسط اعظمی، (۱۳۹۴)؛ حبیبی کاسب (۱۳۹۶)؛ و لطفی احمدی، (۱۴۰۰).

برخی از افراد نیز به بررسی تطبیقی شازده‌کوچولو و آثار دیگر پرداخته‌اند. ازجمله مقایسه‌ی آن با ماهی سیاه کوچولو اثر صمد بهرنگی (اردلانی، ۱۳۹۹)، هفت‌پیکر نظامی (فخری، ۱۳۹۹)، عقل سرخ سهروردی (مؤیدی، ۱۳۹۸)، وقتی مینا از خواب بیدار شد (کردنایج، ۱۳۹۹). بررسی تطبیقی مفهومِ «مکان ملاقات» در داستان شازده‌کوچولو و دریاچه اثر لامارتین و دلباخته اثر مارگارت دوراس (یکتامرد، ۱۳۹۲)، یا مفهومِ «بیابان» در داستان شازده‌کوچولو در مقایسه با تفکر ماری گوستاو لو کلزیو (قبادی اصل، ۱۳۹۰). همچنین، بررسی تطبیقی مفهوم «تعهد اجتماعی» در شازده‌کوچولو و قلعه حیوانات جرج ارول (مشگینی، ۱۳۹۴). و بالاخره، بررسی تطبیقی تصویرسازی طرح جلد کتاب شازده‌کوچولو در ایران و فرانسه (سلحشور، ۱۴۰۰). مائده طالبلو (۱۴۰۰) در پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد تحت عنوان «کاربست دراماتورژی تا اجرا در ادبیات کودک و نوجوان (مطالعه موردی رمان شازده‌کوچولو)» با هدفِ آگاهی از «چگونگی نحوه‌ی دراماتورژی

یک متن ادبی در اجرای نمایشی آن» به بررسی «چهار اجرای مختلف از نمایشنامه شازده‌کوچولو نوشته آنتوان دو سنت اگزوپری که در سال‌های ۱۳۸۳ تا ۱۳۹۵ انجام شده است» پرداخته است.

علیرضا اکبری فیض‌آبادی (۱۳۹۰) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد تحت عنوان «بررسی عوامل زیباشناختی پذیرش شازده‌کوچولو اثر معروف سنت اگزوپری در ایران» به‌دنبال یافتن «ویژگی هنری و زیباشناختی است» که «منشاء پذیرش شازده‌کوچولو» برای خواننده ایرانی است. وی نتیجه می‌گیرد که آسان و موردپسند بودن اثر دلیل اصلی این امر است؛ نتیجه‌ای که به نظر شتاب‌زده می‌آید.

منیژه اکبری (۱۳۹۱) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد تحت عنوان «قصه کودک، تئاتر کودک، با نگاهی به (شازده‌کوچولو و ماه پیشونی)» به‌دنبال مشخص کردن ویژگی‌ها و ارتباط «مثلثی که روس آن شامل کودک، قصه و تئاتر» است و با بررسی شازده‌کوچولو و ماه‌پیشونی مدعی می‌شود که «سه موضوع مورد بحث با توجه به انعطاف‌پذیری و تأثیرگذاری بسیار بالایی که دارند، می‌توانند، تمام مرزهای تاریخی، جغرافیایی، اقتصادی، جنسیتی و... را پاک کنند و به زبانی بین‌المللی تبدیل شوند، تا بدانجا که بتوان با دردست داشتن و تکیه‌بر این ابزار قدرتمند، به یاری حق، به «صلح جهانی» دست یافت.»

اسری مهدی‌زاده مقدس (۱۳۹۶) در پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد تحت عنوان «مطالعه‌ی کنش متقابل دراماتیک بین شخصیت کودک و بزرگ‌سال در نمایش رادیویی- با مطالعه‌ی موردی نمایش شازده‌کوچولو» به بررسی کنش شخصیت کودک در درام رادیویی پرداخته است. وی به کمک نظریه‌ی کنش ارتباطی به «تحلیل کنش‌های کلامی شازده‌کوچولو در مواجهه با هریک از شخصیت‌های بزرگ‌سال» می‌پردازد و نتیجه می‌گیرد «وقتی کنش به سمت تفاهم پیش می‌رود، شازده‌کوچولو در پیشبرد درام و دستیابی به معنای مشترک، به‌خوبی ایفای نقش می‌کند اما وقتی شخصیت بزرگ‌سال، کنش را به سمت راهبردی هدایت می‌کند، منجر به تسلط او، تحمیل معنا یا توقف جریان دیالوگ می‌شود.» به‌این‌ترتیب، وی نتیجه می‌گیرد که «در درام رادیویی، شخصیت کودک باید تمام ظرفیت‌های یک شخصیت دراماتیک را داشته اما کنش‌های کلامی او نباید هم‌پای بزرگ‌سال باشد بلکه باید متناسب با ویژگی‌ها و سطح تجربه‌ی زیسته‌اش باشد تا در خلق معنای درام به‌درستی مشارکت کند.»

عالیه صباغیان (۱۳۹۷) در رساله‌ی دکتری با عنوانِ «بررسی کهن‌الگوی کودک نزد هوگو، مالو، سنت اگزوپری و لوکلزیو، بر مبنای رویکردهای روانکاوانه و جامعه‌شناسانه و از خلال (بینوایان، بی‌خانمان، شازده‌کوچولو و موندو و داستان‌های دیگر)» می‌کوشد کهن‌الگوی کودک و انواع گوناگون آن را در ادبیات از دو منظر روان‌شناختی و جامعه‌شناختی بررسی کند و در این مسیر داستان‌های بینوایان، بی‌خانمان، شازده‌کوچولو و موندو را با توجه به «شهرت جهانی و جایگاه ویژه و کلیدی کودک در این آثار» به‌عنوان نمونه‌ی مطالعاتی برگزیده است. وی همچنین «دریافت و پذیرش اجتماعی این آثار و دلایل موفقیت چشمگیر آن‌ها در نزد مخاطب» را نیز به‌عنوان موضوع دیگری مورد توجه قرار می‌دهد و در پایان می‌کوشد «به کشف اهمیت دوران کودکی، شناخت نقش کودکی در زندگی فردی و اجتماعی انسان و ضرورت حفظ معصومیت این دوران دست یابد.»

مرتضی کریمی (۱۴۰۰) در پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد تحت عنوان «روایت در بازی‌های کامپیوتری نقش‌آفرینی و تاثیر آنها بر انیمیشن‌های بلند سینمایی»، «با مطالعه تأثیرات بازی‌های ژانر نقش‌آفرینی RPG بر سینمای دیجیتال و تطبیق آن با نظریات بزرگان حوزه رسانه و نقد فیلم» به‌دنبال آن است ببیند «تا چه حد تأثیر الگوهای روایی یک گیم RPG، در روایت انیمیشن‌های سینمایی، قابل ردیابی و اکتشاف است.» و

در این مسیر، یکی از فیلم‌های مورد بررسی «شازده‌کوچولو» است. وی می‌کوشد این آثار را «از لحاظ عناصر روایت مورد بررسی قرار دهد تا الگوهای روایی آن‌ها را کشف نماید و از این طریق تأثیرات بازی‌های آرپی‌جی را بر برخی ژانرها در سینمای معاصر و سپس فیلم‌های بلند انیمیشنی مورد مطالعه قرار دهد.»
چنان‌چه ملاحظه می‌شود، از بین پژوهش‌هایی که روی شازده‌کوچولو صورت گرفته است، طیف بسیار اندکی از آن‌ها ساختار داستانی آن را مدنظر قرار داده‌اند و از آن نیز کمتر، آثاری است که این ساختار را با هدف ارائه‌ی الگویی برای خلق درام نقادی کرده‌اند یا آثار اقتباسی از داستان را تجزیه‌وتحلیل کرده‌اند. ازاین‌رو، پژوهش حاضر، با تمرکز بر ساختار روایی اثر و مشخص کردن ظرفیت‌های دراماتیک آن از طریق بررسی مقایسه‌ای اقتباسی سینمایی و ارائه‌ی پیشنهادهایی برای اقتباس صحنه‌ای، مسیری تازه می‌گشاید.

چارچوبِ نظری و روش پژوهش

مبنای نظری این پژوهش نظریه‌ی پیرنگ و نیز، دیدگاه‌های لیندا هاچن[۳] و دبورا کارتمل[۴] در باب اقتباس است.
ارسطو پوئتیکا را در پاسخ به شبهه‌هایی نگاشت که استادش، افلاطون نسبت به هنرمندان وارد ساخته بود. درواقع، این رساله در اصل اثری فلسفی است، اما به لطف این نیت، نخستین دستور زبانِ روایت نیز تدوین شد. در فصل سوم پوئتیکا، ارسطو گونه‌ی دراماتیک را از گونه‌ی اپیک متمایز می‌سازد و درباره‌ی اجزای تراژدی سخن می‌گوید. عمل ارسطو تقلیل‌دهنده بود و قالبِ تراژدی را بر ساختار نمایشنامه‌ی ادیپ شهریار محدود ساخت، اما معیاری برای نگارش و نقد آثار به‌اصطلاح «ارسطویی» فراهم ساخت.
براین‌اساس، «تراژدی [بخوانید نمایشنامه]، تقلیدی است از کار و کرداری شگرف و تمام دارای درازی و اندازه‌ای معین، به‌وسیله‌ی کلامی به انواع زینت‌ها آراسته و آن زینت‌ها نیز هریک به‌سبب اختلاف اجزای مختلف، و این تقلید به‌وسیله‌ی کردار اشخاص تمام می‌گردد، نه اینکه به‌وسیله‌ی نقل و روایت انجام پذیرد و شفقت و هراس را برانگیزد تا سبب تزکیه‌ی نفس انسان از این عواطف گردد.» (زرین‌کوب، ۱۳۶۹: ۱۲۱)
این تعریف موجز، عناصر اصلیِ درام ارسطویی را دربر می‌گیرد: ۱) تأکید بر آموزندگی و تنبه در مقابلِ سرگرمی؛ ۲) تأکید بر بازنمایی (محاکات) در مقابل روایت و توصیف؛ ۳) توجه به طولی معین برای داستان؛ ۴) تأکید بر علیت؛ ۵) توجه به‌تناسب زبان با پرسوناژ؛ ۶) توجه به همذات‌پنداری مخاطب برای ایجاد تأثیر لازم بر او.
البته، در بخش‌های دیگر پوئتیکا، شاخصه‌ها و ویژگی‌هایی متنوع‌تر در باب درام مطرح می‌شود که در این مقال امکان پرداختن به همه‌ی آن‌ها نیست. به همین دلیل، در پژوهش حاضر عناصر پیرنگ مورد بررسی و توجه قرار می‌گیرد.
از دوران نئوکلاسیسیم تا ساختارگرایان، در گذر از فرمالیسم روس، نظریه‌ی روایتِ ارسطویی شرح و بسط یافت، تمایز بین طرح و پیرنگ شکل گرفت و برای پیرنگ مراحلی شاملِ مقدمه‌چینی، گره‌افکنی، کشمکش، اوج، گره‌گشایی و نتیجه‌گیری در نظر گرفته شد. به همین ترتیب، برای کشمکش دو جانب (پروتاگونیست و آنتاگونیست) تعیین و نمو شخصیت به‌عنوان شرطی مهم تعریف شد. در این رویکردِ فرم‌گرایانه اغلب محتوا یا درون‌مایه نادیده گرفته می‌شود، اما اگر توجه کنیم که خود ارسطو دو گونه‌ی تراژدی و کمدی را به‌واسطه‌ی خصایص پروتاگونیست تعریف می‌کرد و شرط وقوع پالایش را ترحم و دلسوزی نسبت به او می‌دانست،

می‌توان پیوندِ بین مضمون و فرم اثر را درک کرد.
در بررسیِ توأمان مضمون و فرمِ نمایشنامه‌های کودکان و نوجوانان مطالعه‌ی دراماتورژیکی ابزاری مناسب به نظر می‌رسد. پاتریس پاویس، نظریه‌پرداز و محقق فرانسوی تئاتر، دراماتورژی را به‌عنوان علم «مطالعه ساختارهای دراماتیک [یعنی] مطالعه‌ی ویژگی‌های خاص فرم دراماتیک» (PAVIS, 2002 : 341) تعریف می‌کند.
همان‌طور که باز پاویس تأکید می‌ورزد، سخن گفتن از ساختار دراماتیک زمانی مجاز است که بر دراماتورژی کلاسیک ارسطویی متمرکز شویم. اصرار ما نیز در اینجا برای سنجش ساختار شازده‌کوچولو جهتِ اقتباس برای نمایشنامه کودک و نوجوان بر اساس الگوی ارسطویی به‌دلیل آن است که مخاطب کم‌سن‌وسال، ساختاری خطی را دنبال می‌کند. درواقع، عناصر اصلی ساختِ نمایش کوچک‌سالان درمجموع همان عناصر مورداستفاده در نمایش‌های بزرگ‌سالان است. نمایش‌های مربوط به کودکان و نوجوانان نیز مثل نمایش‌های بزرگ‌سالان حاوی درون‌مایه و عناصری مثل قصه، پرسوناژ، زمان و مکان است. در این آثار نیز مثل آثار بزرگ‌سالان در هر قصه زمینه‌چینی، گره‌افکنی، کشمکش، اوج، گره‌گشایی و نتیجه‌گیری اتفاق می‌افتد. اما، طبیعی است که، با توجه به ویژگی‌های مخاطب، نحوه‌ی ترکیب این عناصر و میزان استفاده از آن‌ها در قصه‌ها و نمایش‌های مربوط به گروه‌های مختلف سنی با یکدیگر فرق می‌کند.
درخصوص موضوع اقتباس نیز لیندا هاچن یکی از متمرکزترین و مبسوط‌ترین نظریه‌ها را ارائه داده است. وی در کتاب نظریه‌ای درباره‌ی اقتباس بر خودآئینی آثار اقتباسی تأکید می‌کند و معتقد است نباید به اثر مبدأ و اثر اقتباسی نگاهی سلسله‌مراتبی داشته، تقدم را به معنیِ اصالت و مهتری و تأخر را به معنیِ درجه دو و فرعی بودن یک اثر بدانیم.
وی مسئله‌ی اقتباس را از دو جنبه‌ی محصول و فرآیند بررسی می‌کند. از جنبه‌ی نخست، اقتباس محصولی است که از جابه‌جایی آشکار و گسترده‌ی اثر حاصل شده است. این جابه‌جایی می‌تواند شامل تغییر رسانه، نوع ادبی و یا تغییر در چارچوب کلی و درنتیجه‌ی آن، تغییر در بافت اثر باشد. در اقتباس به‌مثابه‌ی فرآیند، هاچن ضمن تأکید بر رابطه‌ی میان اقتباس‌گر و مخاطب، معتقد است اقتباس‌گر به تفسیر و بازتولید متن دست می‌زند. بنابراین، کنش وی عمل خلاقانه و مفسرانه‌ی تصاحب/ نجات است (هاچن، ۱۳۹۶: ۲۴). این‌که هر اقتباس‌گر از عمل تصاحب یا نجاتِ متن استفاده کند به دیدگاهی وابسته است که وی نسبت به متن مبدأ دارد. هاچن قابل اقتباس‌ترین عنصر داستان را برای استفاده در رسانه‌ها، انواع ادبی و یا چارچوب‌بندی بافت‌ها، مضمون داستان می‌داند. درواقع، از نگاه هاچن، مهم این است که در پس فرآیند اقتباس چه نیتی وجود دارد، این‌که اقتباس‌گر درصدد آن بوده که مضمون مورد تأکید متن مبدأ را تکرار کند یا به انتقاد و تقابل با آن درآید. (هاچن، ۱۳۹۶: ۱۳۰).
در بررسی شیوه‌ی اقتباس دسته‌بندی دبورا کارتمل را نیز می‌توان به‌کار گرفت. از نظر کارتمل اقتباس بر سه نوع انتقال[5]، تفسیر[6] و قیاس[7] استوار است. در انتقال، تغییر از رسانه‌ای به رسانه‌ی دیگر یا از ژانری به ژانر دیگر اتفاق می‌افتد. البته گاهی انتقال به شکلی صورت می‌گیرد که متن مبدأ نه‌فقط از نظر ژانر، بلکه از نظر ویژگی‌های فرهنگی، جغرافیایی و زمانی نیز تغییر می‌کند. این روش انتقال را «نزدیک‌سازی» می‌نامند. در مواردی، فرآیند اقتباس از نزدیک‌سازی صرف به‌سوی عملی با بار فرهنگی بیش‌تر حرکت می‌کند. این همان دسته‌ی دوم در دسته‌بندی کارتمل یعنی «تفسیر» است.
تفسیر به اقتباس‌هایی اشاره دارد که در آن‌ها با تغییر یا بسط دادنِ عناصر متن، جنبه‌های سیاسی متن مبدأ

یا محیط جدید داستان (یا هر دو) تفسیر می‌شود. در این حالت، اقتباس‌گر متوجه‌ی خلایی در روایت اصلی می‌شود و می‌کوشد تفاوت‌های متن خود را با متن مبدأ بیان کند. در انتقال، تأکید بر شباهت‌ها است درحالی‌که در تفسیری، برای گذاشتنِ بیشترین تأثیر بر مخاطب شکاف‌های میان اثر اقتباسی و متنِ منبع مورد توجه قرار می‌گیرد. در این نوع اقتباس، از متن‌هایی که نزدِ مخاطب آشنا است، استفاده می‌شود و بر لحظات و تصاویری تأکید می‌شود که تماشاگر با آن‌ها مأنوس است و می‌تواند همانندی‌ها و تفاوت‌های ایجادشده را دریابد.

در حالتِ سوم، یعنی قیاس یا نظیر، آگاهی از آمیختگی متن اقتباسی با متن مبدأ ممکن است فهم ما را از محصول فرهنگی جدید دقیق‌تر و عمیق‌تر کند، اما برای لذت بردن از خود متن اقتباس لازم نیست که حتماً از این آمیختگی باخبر باشیم (سندرز، ۱۳۹۸: ۱۱۳-۱۱۵). تبیین نوع اقتباس براساس نظریه‌ی کارتمل براساس درجه‌ی نزدیکی به متن مبدأ صورت می‌گیرد. هرقدر متن اقتباسی آگاهی مخاطب را فراخواند و با عناصر خلاقه از متن مبدأ فاصله گیرد، از نوع قیاس و اقتباس باز است.

بدنه‌ی بحث

در تجزیه‌وتحلیل روایت‌شناسانه‌ی رمان شازده‌کوچولو، و با هدف یافتنِ الگویی برای اقتباس تناتری از آن، نخست پیرنگ داستان را بررسی می‌کنیم و درعین‌حال درون‌مایه‌های غالب آن را نشان می‌دهیم. آن‌گاه به تحلیلِ فیلم انیمیشن «شازده‌کوچولو»[۸] به کارگردانی مارک آزبرن می‌پردازیم و نوع اقتباس را در آن مشخص می‌کنیم.

۱. شازده‌کوچولو اثر آنتوان دوسنت اگزوپری

رمان یا به عبارت بهتر، داستان بلند شازده‌کوچولو از ۲۷ قطعه‌ی شماره‌دار تشکیل شده و در کتاب حاوی تصاویری است که گاهی وجود آن‌ها الزامی است و بخشی از شیوه‌ی روایت به‌حساب می‌آید. از نظر روایی، داستان ساختاری «ایستگاهی» دارد و طی آن شازده‌کوچولو، «بعد از شکرآب شدن میانه‌اش با یک گل» سیاره‌ی کوچک خود را ترک و سفری را آغاز می‌کند. او ابتدا از شش سیاره به کوچکیِ سیاره‌ی خودش می‌گذرد که در هریک از آن‌ها افرادی تنها و به همان اندازه‌ی گل‌سرخ خودش غیرقابل‌تحمل سکونت دارند: یک پادشاه، یک خودپسند، یک می‌خواره، یک تاجر، یک فانوس‌افروز، و یک جغرافی‌دان. هریک از این افراد با خصیصه‌ای کم‌وبیش غیرمعمول معرفی می‌شوند که شازده‌کوچولو را وامی‌دارد پس از ملاقات با آن‌ها تعجب خودش را از عجیب بودن «آدم‌بزرگ‌ها» بر زبان آورد. پادشاهی که خیال می‌کند بر تمام ستاره‌های عالم حکمرانی می‌کند اما درحقیقت کوچک‌ترین تسلطی بر آن‌ها ندارد؛ مرد خودپسندی که خود را «زیباترین و خوش‌پوش‌ترین و پولدارترین و باهوش‌ترین مرد» سیاره‌اش می‌داند درحالی‌که در آن‌جا غیر از او کسی سکونت ندارد؛ مرد میگساری که برای فراموش کردن اندوه خود از می‌خوارگی‌اش به میگساری پناه می‌برد؛ تاجری که بی‌وقفه به شمارش ستارگان مشغول است تا آنان را به تملک خود درآورد؛ فانوس‌افروزی که به‌رغم تغییر وضعیت طبیعی چرخش ستاره طبق دستور قبلی به روشن و خاموش کردن یگانه فانوس سیاره مشغول است و درعین‌حال از این کار رنج می‌برد؛ و بالاخره، جغرافی‌دانی که منتظر است تا کاشفی از راه برسد و از مشاهداتش سخن گوید تا جغرافی‌دان آن‌ها را در کتاب‌های جغرافی ثبت کند اما از کوه‌ها، دریاها

و... سیاره کوچک خودش کوچک‌ترین اطلاعی ندارد.

اگرچه به‌وضوح چیزی بیان نمی‌شود اما در ملاقات با هریک از این افراد، شازده‌کوچولو درس‌هایی برای زندگی می‌آموزد؛ از رفتارها یا خصیصه‌هایی که باعث تنها ماندن انسان می‌شود. به‌علاوه، آخرین ملاقات شازده‌کوچولو را متوجه حقیقتی در مورد گل‌سرخ سیاره‌اش می‌کند: این‌که «فانی» است. البته درک این حقیقت تلخ باعث نمی‌شود که وی به سفر خویش پایان بخشد و برای دفاع از گل به سیاره خود بازگردد. زیرا بلافاصله بعد از اظهار تأسفی مختصر از جغرافی‌دان درخصوص مقصد بعدی خود می‌پرسد.

> شازده‌کوچولو با خود گفت: «گل من در خطر نابودی است و برای حفظ خود از آزار جهان چهار تا خار بیشتر ندارد! و من او را در سیاره‌ام تنها گذاشته‌ام» این نخستین ابراز تأسف او بود. ولی دوباره به خود قوت قلب داد و پرسید:
> به نظر شما بهتر است که من کجا را بروم ببینم؟ (دوسنت اگزوپری، ۱۳۸۸: ۶۸)

به‌این‌ترتیب، به توصیه‌ی ساکن سیاره ششم، شازده‌کوچولو به کره‌ی زمین قدم می‌گذارد.[۹] در سیاره‌ی زمین، سیاره‌ای که در آن انسان‌های زیادی زندگی می‌کنند، طبعاً شازده‌کوچولو نبایستی احساس تنهایی کند اما بلافاصله در دیدار با یک مار، شاید به این دلیل که او «پاک است و از ستاره‌ها آمده» پیش‌بینی می‌شود که او «پیش انسان‌ها هم احساس تنهایی» خواهد کرد (دوسنت اگزوپری، ۱۳۸۸: ۷۳). به‌هرحال، شازده‌کوچولو در بدو ورود به کره‌ی زمین در صحرا فرود می‌آید، جایی که معمولاً در آن کسی نیست و تنهایی آدمی تشدید می‌شود.[۱۰] پس از ملاقات با مار، شازده‌کوچولو با «گلی با سه گلبرگ» مواجه می‌شود. گل در پاسخ به سؤال شازده‌کوچولو درباره‌ی انسان‌ها اظهار می‌دارد: «باد آن‌ها را با خودش به این‌طرف و آن‌طرف می‌برد. ریشه ندارند و به دردسر می‌افتند» (دوسنت اگزوپری، ۱۳۸۸: ۷۷) اظهارنظری که در مقایسه‌ی شازده‌کوچولو با گل‌سرخ سیاره‌اش نیز معنادار و قابل تأمل است. بعد شازده‌کوچولو از کوهی بالا می‌رود و ازیک‌طرف متوجه‌ی تفاوت مقیاس بین سیاره‌اش با سیاره زمین می‌شود و ازطرف‌دیگر، انعکاس صدای خود را می‌شنود که در پاسخ تقاضایش مبنی بر این‌که «با من دوست بشوید، من تنهام» تکرار می‌کند: «من تنهام... تنهام... تنهام...» (دوسنت اگزوپری، ۱۳۸۸: ۸۰). شازده‌کوچولو فکر می‌کند که ساکنان این «سیاره عجیب سرتاسر خشک و سیخ‌سیخی و شوره‌زار» از قوه‌ی تخیل محروم‌اند و چیزی را که می‌شنوند تکرار می‌کنند. این صحنه از داستان یادآوری می‌کند که در نظر افراد ظاهربین یا در قضاوت سطحی، حقیقت می‌تواند مغلوب بنماید چنان‌که برداشت شازده‌کوچولو از وضعیت سیاره‌ی زمین برداشتی غلط است. درعین‌حال، این قطعه از داستان نخستین تلنگر در باز شدن افق دید شازده‌کوچولو است و همین‌جا وی به اولین خصیصه‌ی خوب گل سیاره خود پی می‌برد که «همیشه اول او حرف می‌زد» (دوسنت اگزوپری، ۱۳۸۸: ۸۰). اما بعد، بلافاصله به باغی پر از گل‌سرخ می‌رسد، از درک این حقیقت که گل خودش «یگانه گل جهان» نیست احساس بدبختی می‌کند (دوسنت اگزوپری، ۱۳۸۸: ۸۱). شازده‌کوچولو درمی‌یابد که شاهزاده بزرگی نیست. درحقیقت، نام پرسوناژ اصلی و عنوان داستان نیز تداعی‌گر همین حقیقت است. «من خیال می‌کردم که گلی یکتا دارم و خودم را ثروتمند می‌دانستم، درصورتی‌که فقط یک گل معمولی دارم. با آن گل و آن سه کوه آتش‌فشان که تا سر زانویم می‌رسد و یکی از آن‌ها شاید همیشه خاموش بمانند ممکن نیست که من شاهزاده بزرگی باشم.» (دوسنت اگزوپری، ۱۳۸۸: ۸۲)

در مقایسه با کسانی مثل پادشاه که در جهل مرکب خویش به‌سر می‌برند، این مکاشفه‌ای بزرگ است. البته،

با آن‌چه بلافاصله بعد از ملاقات با روباه خواهد آموخت و با اشاراتی که در مورد موضوع «مالکیت» با پادشاه و تاجر کرده بود درمی‌یابیم که لفظ «شازده بزرگ» برای او شایسته‌تر است تا «شازده‌کوچولو».[۱۱]

به‌هرحال، با درک این امر که گل‌سرخ خودش یگانه گل جهان نیست و در جهان هزاران نمونه‌ی مشابه از آن یافت می‌شود، شازده‌کوچولو روی سبزه‌ها دراز می‌کشد و می‌گرید. درست در این موقعیت است که سروکله‌ی روباه پیدا می‌شود. روباه به شازده‌کوچولو می‌آموزد که خاص بودن هر پدیده‌ای از طریق رابطه‌ی موجود بین انسان و آن پدیده شکل می‌گیرد. شازده‌کوچولو که احساس تنهایی و غم می‌کند، روباه را به بازی می‌خواند. روباه عذر می‌آورد که هنوز اهلی نشده است و در پاسخ سؤال شازده‌کوچولو در مورد «اهلی کردن»، آن را آیینی فراموش‌شده به معنیِ «پیوند بستن» معنی می‌کند. (دوسنت اگزوپری، ۱۳۸۸: ۸۷-۸۶) در این‌جاست که شازده‌کوچولو به یاد گل خود می‌افتد و احساس می‌کند که گل‌اش او را اهلی کرده است. در ادامه، روباه درباره‌ی زندگی یکنواخت خود صحبت می‌کند؛ زندگی‌ای که در آن‌همه مرغ‌ها شبیه هم‌اند و همه‌ی آدم‌ها شبیه هم؛ زندگی‌ای که در آن روباه‌ها مرغ‌ها را شکار می‌کنند و آدم‌ها روباه‌ها را. بعد، بدون ذکر دلیل این تغییر، روباه از شازده‌کوچولو می‌خواهد که او را اهلی کند تا بعدها رنگ طلایی گندمزارها او را به یاد شازده‌کوچولو بیندازد و برایش معنادار باشد. اما، شازده‌کوچولو که تا به این‌جا به دنبال دوست می‌گشته، امتناع می‌کند و بهانه می‌آورد که برای این کار «خیلی وقت ندارم.». به‌این‌ترتیب، معلوم می‌شود که خواستن به‌تنهایی کافی نیست و برای آن به کوشش نیاز است. روباه توضیح می‌دهد که: «فقط چیزهایی را که اهلی کنی می‌توانی بشناسی. آدم‌ها دیگر وقت شناختن هیچ‌چیز را ندارند. همه‌چیزها را ساخته و آماده از فروشنده‌ها می‌خرند. ولی چون کسی نیست که دوست بفروشد آدم‌ها دیگر دوستی ندارند. تو اگر دوست می‌خواهی بیا و مرا اهلی کن!» (دوسنت اگزوپری، ۱۳۸۸: ۸۸)

برای شازده‌کوچولو این درس مهمی است. او می‌آموزد که باید برای دوست خود «وقت» بگذارد و دوستی چیزی نیست که یک‌باره شکل بگیرد. بعد از اهلی شدن، در لحظه‌ی تلخِ وداع، روباه از شازده‌کوچولو می‌خواهد که دوباره به تماشای باغ پر از گل برود تا دریابد که گل خودشَ یگانه است. در این مواجهه، شازده‌کوچولو، درک تازه‌اش را با مخاطب قرار دادنِ گل‌ها اعلام می‌کند: «شما زیبایید، ولی جز زیبایی هیچ ندارید. کسی برای شما نمی‌میرد. البته گل مرا هم رهگذر عادی شبیه شما می‌بیند. ولی او یک‌تنه از همه شما سر است، چون من فقط او را آب داده‌ام، چون فقط او را زیر حباب گذاشته‌ام، چون فقط برای او پناهگاه با تجیر ساخته‌ام، چون فقط برای خاطر او کرم‌هایش را کشته‌ام (جز دو سه کرم برای پروانه شدن)، چون فقط به گله‌گذاری او یا به خودستایی او یا گاهی هم به قهر و سکوت او گوش داده‌ام، چون او گل من است.» (دوسنت اگزوپری، ۱۳۸۸: ۹۲-۹۱)

بعد از دیدن گل‌ها، شازده‌کوچولو بازمی‌گردد تا قبل از خداحافظی، روباه طبق قولی که داده است، رازی را با وی در میان بگذارد؛ رازی که یکی از درون‌مایه‌های بسیار مهم داستان است: «فقط با چشم دل می‌توان خوب دید. اصل چیزها از چشم سر پنهان است.» (دوسنت اگزوپری، ۱۳۸۸: ۹۲) این درون‌مایه بارها و به شکل‌های مختلف (مثلاً در نقاشی‌های کودکی خلبان و در چشمه‌ای که در دل صحرا جست‌وجو می‌کنند) تکرار می‌شود. توانایی یا قابلیتی که به‌زعم نویسنده، به‌صورت فطری در کودکان وجود دارد و بعدتر تحت آموزش‌ها، یا بایدونبایدهای بزرگ‌ترها، کشته می‌شود.

بدون تردید، داستان شازده‌کوچولو در الگوی سفر قهرمان جای می‌گیرد. در تطابق با این الگو باید روباه را در قامتِ مرشدی کامل دید، مرشدی که در این سفر اصلی‌ترین درس را به قهرمان قصه عرضه می‌دارد. همان‌طور که پیش‌تر هم اشاره شد، شازده‌کوچولو در طول سفر و ملاقات با افراد مختلف چیزهایی می‌آموزد، اما تمام ملاقات قبلی، و نیز ملاقات بعدی وی (با سوزن‌بان، فروشنده قرص‌های آب و خلبان)، در مقایسه با این ملاقات فرعی و حاشیه‌ای به‌حساب می‌آیند. حتی، در ملاقات بعدی رویکرد نقادانه‌ی شازده‌کوچولو نسبت به جهان آدم‌بزرگ‌ها صورتی پررنگ‌تر به‌خود می‌گیرد. به‌ویژه ملاقات شازده‌کوچولو با خلبان، که در آن شازده‌کوچولو در نقش مرشدی کامل ظاهر می‌شود و تمام درس‌های پیش‌تر آموخته را به خلبان بازمی‌آموزد. کمی بعد به‌طور مفصل‌تر به این موضوع اخیر بازمی‌گردیم، اما فعلاً خاطرنشان کنیم که رمان دارای نقشی درهم‌تنیده از دو داستان یا الگوی سفر قهرمان است که نخستین آن به داستانِ سفر شازده‌کوچولو و دومی به قصه‌ی گم‌شدن خلبان در صحرا و ملاقات او با شازده‌کوچولو می‌پردازد.

به‌هرحال، در مورد آنچه شازده‌کوچولو در سفر یک‌ساله‌ی خود بر روی کره‌ی زمین از لحظه‌ی ملاقات با روباه تا بازگشت دوباره‌ی او به صحرا تجربه کرده است، چیزی نمی‌دانیم. همین‌قدر اطلاع داریم که یک بار به یک سوزن‌بان قطار برخورده و از او درباره‌ی مقصد قطارها پرسیده است و این‌که به شکل سرسام‌آوری از این‌طرف به آن‌طرف در حرکت هستند و سوزن‌بان گفته که «آدم‌ها هیچ‌وقت از آن جایی که هستند راضی نیستند» و شازده‌کوچولو هم تأکید کرده که «فقط بچه‌ها می‌دانند دنبال چه هستند. آن‌ها وقت‌شان را صرف یک عروسک پارچه‌ای می‌کنند و عروسک برایشان عزیز می‌شود و اگر آن را ازشان بگیرند به گریه می‌افتند...» (دوسنت اگزوپری، ۱۳۸۸: ۹۴) و در پایان سوزن‌بان نیز به حال کودکان غبطه خورده است. بعد هم از ملاقات شازده‌کوچولو با فروشنده «قرص‌های فرد اعلایی» سخن می‌گوید که تشنگی را رفع می‌کند و باعث صرفه‌جویی در وقت می‌شود. اگرچه قطعه‌ی اخیر در پایان به بحران تشنگی خلبان در صحرا و کوشش او برای جست‌وجوی آب وصل می‌شود، و ازاین‌حیث، با موضوع نوعی ارتباط سازمند دارد، دو قطعه‌ی مربوط به سوزن‌بان و فروشنده‌ی قرص می‌توانست عیناً در دو تا از سیاراتی اتفاق افتد که شازده‌کوچولو پیش از سفر به کره‌ی زمین بازدید کرده است؛ حتی از نظر روایی نیز این قطعات می‌توانست به بخش‌های ابتدایی قصه منتقل شود. به‌ویژه قطعه‌ی سوزن‌بان، نه از نظر درون‌مایه و نه از نظر ساختاری با کل قصه رابطه‌ی سازمندی ندارد و قابل حذف است. به‌علاوه، از نظر منطقی نیز به‌اندازه‌ی مباحث قبلی قابل دفاع نیست. از نظر شازده‌کوچولو – و شاید سوزن‌بان– «آدم‌ها توی قطارهای تندرو می‌چپند، اما نمی‌دانند دنبال چه می‌گردند» (دوسنت اگزوپری، ۱۳۸۸: ۹۹) خیلی‌وقت‌ها ممکن است برخی از کارهایی که آدم‌بزرگ‌ها می‌کنند از نظر کودکان بی‌معنی باشد و یا واقعاً بی‌معنی باشد. اما در این مورد خاص، این‌طور نیست. تعداد زیادی از کسانی که سوار قطارهای تندرو می‌شوند هدفی را دنبال می‌کنند و به سمت مقصدی مشخص راه می‌پیمایند. به‌هرحال، چنان‌که ذکر شد، شازده‌کوچولو، در آخرین مرحله‌ی سفر ادیسه‌وارش به سیاره‌ی زمین می‌رسد و درست یک هفته قبل از بازگشت به سیاره‌ی خود دوباره به صحرا بازمی‌گردد تا مار، بنا به قولی که داده بود، او را به سیاره‌اش بازگرداند. در این مدت یک هفته‌ای است که شازده‌کوچولو به خلبان، یعنی قهرمان قصه‌ی دوم رمان که راوی قصه نیز هست، برمی‌خورد. به‌این‌ترتیب، نمودار سفر شازده‌کوچولو را در رویکردی خطی از زمان شکفتن گل‌سرخ تا زمان بازگشت وی به سیاره‌اش می‌توان به شکل ذیل نشان داد:

اما، از نظر شیوه‌ی روایت، چنان‌که اشاره شد، این ترتیب زمانی درهم می‌ریزد. در آغاز قصه با راوی آشنا می‌شویم که خلبانی است. خلبان از کودکی خود می‌گوید که در آن ذوق نقاشی‌اش توسط آدم‌بزرگ‌های ظاهربین کور و وی وادار شده به کاری جدی‌تر بپردازد و به‌این‌ترتیب او شغل خلبانی را برگزیده است. خلبان خاطرنشان می‌سازد که هنوز نقاشی دوران کودکی خودش را از مار بوای بسته نگه داشته است تا هروقت به آدمی برخورد که به نظرش تیزبین آمد، باطن‌بینی او را به کمک این نقاشی بیازماید. اما از ظاهر امر چنین برمی‌آید که این کوششی ناکام بوده است. به‌این‌ترتیب، ملاحظه می‌کنیم که ابتدا، قصه شش سال بعد از برخورد قهرمان با شازده‌کوچولو روایت می‌شود، دوم، خلبان نیز همچون شازده‌کوچولو انسانی تنها و در جست‌وجوی دوست بوده است. «من همین‌جور تک‌وتنها و بدون هم‌زبانی که با او بتوانم حقیقتاً حرف بزنم زندگی می‌کردم تا شش سال پیش که هواپیمایم خراب شد و ناچار در صحرای کبیر افریقا به زمین نشستم.» (دوسنت اگزوپری، ۱۳۸۸: ۱۰)

این عبارت‌ها به‌وضوح نشان می‌دهد که ملاقات با شازده‌کوچولو نقطه‌ی عطف زندگی راوی قصه به‌حساب می‌آید؛ آن‌هم درست وقتی‌که در صحرا تنها و بی‌کس گرفتار شده است. بعد آزمونِ همیشگی، خلبان به‌گونه‌ای مشابه تکرار می‌شود. در پاسخ به درخواست شازده‌کوچولو، راوی جعبه‌ای می‌کشد و مدعی می‌شود که گوسفند مورد نظر وی در آن قرار دارد. شازده‌کوچولو می‌پذیرد و گفت‌وگو برقرار می‌شود. به‌این‌ترتیب، ملاحظه می‌کنیم که راوی قصه یک شاهد صرف نیست و ملاقات او با شازده‌کوچولو نیز نوعی سفر قهرمان محسوب می‌شود. چنان‌که پیش‌تر ذکر شد، در طول شش روز مصاحبت با شازده‌کوچولو، خلبان توانایی نخست خود، یعنی کشیدن تصاویر، و به‌نوعی کودکی ازدست‌رفته‌ی خود را بازمی‌یابد.

در مقایسه با الگوی سفر قهرمان، در این‌جا از بازگشتِ شازده‌کوچولو به خانه‌اش خبری نیست. با توجه به رویکرد واقع‌گرایانه‌ی نویسنده در سفر شازده‌کوچولو به زمین به کمک دسته‌ای مرغ مهاجر، بازگشت او به کمک زهرمار قطعاً به معنی مرگ جسمی است. البته، نویسنده کوشیده است تا به این بازگشت جنبه‌ای رازآمیز دهد که از تلخی پایان آن بکاهد. خلبان خاطرنشان می‌سازد که: «این را می‌دانم که او به سیاره‌اش بازگشته است، زیرا هنگام طلوع آفتاب اثری از پیکر او ندیدم. پیکری که وزن چندانی هم نداشت.» (دوسنت اگزوپری، ۱۳۸۸: ۱۱۴) به‌این‌ترتیب، می‌توان در مورد شازده‌کوچولو از یک بازگشت سخن گفت؛ و البته نباید فراموش کرد که او نقاشی‌های گوسفند را با خودش به سیاره برده است که درحقیقت هدیه‌ای برای گل‌سرخ محسوب می‌شود.

اما درخصوص راوی قصه، یعنی خلبان نیز می‌توان از یک بازگشت یاد کرد. درواقع، همان‌طورکه بیان شد، در این داستان با دو قصه و دو سفر روبه‌رو هستیم. درست به همان نسبت که گندمزارها روباه را به یاد شازده‌کوچولو می‌انداخت، حالا تماشای ستارگان نیز خلبان را به یاد شازده‌کوچولو می‌اندازد و دیگر تنها نیست. در پایانِ روایت، راوی تجربه‌ی خویش را با مخاطب چنین تقسیم می‌کند تا او نیز بعد از این دیگر

تنها نباشد: «به آسمان نگاه کنید. از خود بپرسید: «آیا گوسفند گل را خورده یا نخورده است؟» و ببینید که چگونه همه‌چیز دگرگون می‌شود...» (دوسنت اگزوپری، ۱۳۸۸: ۱۱۵)

به‌این‌ترتیب، می‌توان گفت که چرخه‌ی سفر هر دو قهرمان قصه کامل می‌شود و هر دو با یافته‌های خویش به خانه بازمی‌گردند. شازده‌کوچولو را می‌توان نمونه‌ای از یک کوشش هنرمندانه برای آموزش فلسفه‌ی زندگی و مدارا به نوجوانان و حتی کودکان دانست. اگرچه طبق اظهارنظر نوه‌ی خواهرش، دوسنت اگزوپری «دائماً از طرف ویراستارش تحت فشار بود که وارد فضای بچه‌ها و نوشتن داستان برای کودکان شود» (دووالیر، ۱۳۹۰: ۹۹) بین درون‌مایه‌ی اثر و مخاطب آن نوعی هماهنگی و سنخیت کامل وجود دارد. به‌علاوه، به‌همان‌اندازه که نامه‌نگاری‌های فراوان اگزوپری وسیله‌ای برای گریز وی از تنهایی بودند (دووالیر، ۱۳۹۰: ۱۰۹) نوشتن این داستان را نیز باید رجعتی به کودکی گمشده‌ی او دانست. ازاین‌منظر، شازده‌کوچولو صورت فانتزیِ روایت اتوبیوگرافیک است. نه‌تنها به‌خاطر آن‌که راوی آن همچون خود سنت اگزوپری خلبان است، نه‌تنها به‌خاطر آن‌که نویسنده بسیاری از پرسوناژهای قصه را از آدم‌های اطراف خود الهام گرفته است (دووالیر، ۱۳۹۰: ۱۰)، نه‌تنها به خاطر این‌که در سال‌های پایانی عمرش همچون شازده‌کوچولو از سیاره‌ای به سیاره دیگر می‌رفت (دووالیر، ۱۳۹۰: ۲۳۱) بلکه به‌خاطر آن‌که در این داستان پایان زندگی خویش را به‌طرزی شگفت‌آور ترسیم کرده است. به قول لئون ورث، کسی که رمان به وی تقدیم شده است: «او پیام‌آور و فرشته‌ای بین زمین و آسمان‌ها بوده است. در بین ستاره‌ها در شبی که در فضا گم شد و نمی‌دانست کدام نور از آن کره زمین است. وقتی‌که سیاره خود را گم کرد از بین آن‌ها یکی را برای خود انتخاب نمود. داستان دلاوری او حقیقتاً بکر و بی‌بدیل است. او عین داستان خودش است و این یک معجزه است.» (دووالیر، ۱۳۹۰: ۱۳۰-۱۲۹)

از آنچه بیان شد، مشخص است که صرف نظر از قالبِ روایی شازده‌کوچولو، محتوا و فرم اثر نیز برای تبدیل به اثر نمایشی نیازمند اعمال اصلاحاتی است. در میان اقتباس‌های نمایشی صورت‌گرفته از این داستان، فیلم انیمیشن کامپیوتری مارک آزبرن و محصول سال ۲۰۱۵ فرانسه را به دلایلی که شرح خواهیم داد، اثری به‌نسبت موفق است.

۲. شازده‌کوچولو اثر مارک آزبرن

دختربچه‌ای در آستانه‌ی نه‌سالگی باوجود تمام شایستگی‌ها، به‌این‌دلیل که سؤال نهایی آزمون ورودی مدرسه «ورث» را به‌درستی پیش‌بینی نکرده و پاسخ نداده است، مردود می‌شود. از آنجا که ورود به این مدرسه منتهای آمال دختربچه و مادر اوست، به محله‌ای تازه نقل‌مکان می‌کنند تا دختر براساس برنامه‌ای فشرده و دقیق که مادر نام «نقشه‌ی زندگی» را بر آن گذاشته است، خود را برای آزمون بعدی آماده کند. همان روز نخست ملخک هواپیمای پیرمردِ همسایه دیوار خانه‌ی آن‌ها را سوراخ می‌کند و به‌این‌ترتیب دخترک با پیرمرد، و از طریق تکه‌هایی پراکنده از صفحاتِ کتابی که پیرمرد نوشته است، با داستان شازده‌کوچولو آشنا می‌شود. ازآن‌پس، دختر به‌جای تمرکز بر «نقشه‌ی زندگی» در غیاب مادر وقت خود را در خانه‌ی پیرمرد می‌گذراند تا این‌که موقع رفتن به رستوران، پلیس اتومبیل پیرمرد را متوقف می‌کند و مادر دیدار مجدد دختر و پیرمرد را ممنوع می‌کند. اما با افتادن پیرمرد در بستر بیماری، دختر که شک کرده شاید شازده‌کوچولو به سیاره‌اش بازنگشته باشد، تصمیم می‌گیرد شازده‌کوچولو را بیابد. او هواپیمای پیرمرد را راه می‌اندازد و به

شهری می‌رود که در آن شازده‌کوچولو گذشته خود را فراموش کرده و به مرد جوانی به نام «آقای شازده» تبدیل شده است. شغل آقای شازده تمیزکردن دودکش ساختمان‌ها است. آقای شازده نخست دخترک را تحویل آقای تاجر می‌دهد تا از او یک آدم بزرگ کامل بسازد اما کم‌کم گذشته را به یاد می‌آورد. دختر و آقای شازده از دست مرد تاجر و عواملش می‌گریزند، به سیاره‌ی شازده‌کوچولو می‌روند که درختان بائوباب تمام آن را گرفته و تاریک کرده است، آقای شازده دوباره به پسرکی کوچولو تبدیل و گل‌سرخ شاداب می‌شود. دختر در مراجعت به دنیای واقعی، در بیمارستان صفحات کتاب را صحافی‌شده به پیرمرد می‌دهد. پیرمرد در آرامش می‌میرد. در سکانس پایانی فیلم دختر را در آکادمی ورث می‌بینیم، درحالی‌که تصویر کلاه/ مار را روی تخته کشیده و در حال صحبت کردن برای همکلاسی‌هایش است.

در این اقتباس، داستان دخترکی نه‌ساله (که در طول داستان نامش ذکر نمی‌شود) و داستان شازده‌کوچولو با دو تکنیک فیلم‌سازی مختلف درهم بافته و روایت می‌شود: بخش‌های مربوط به کتاب آنتوان دو سنت‌اگزوپری با استفاده از شیوه‌ی استاپ‌موشن و داستان دخترک و پیرمرد با انیمیشن رایانه‌ای نمایش داده می‌شود.

در سکانس افتتاحیه‌ی فیلم قطعه‌ی آغازین داستان شازده‌کوچولو، تا آن‌جا که راوی داستان تصمیم می‌گیرد به توصیه‌ی بزرگ‌ترها گوش دهد و به‌جای نقاشی به علوم دیگر بپردازد از زبان پیرمردی روایت می‌شود، پیرمردی که بعدها می‌فهمیم خلبان بوده است و هنوز هم در حیاط پشتی خانه خود هواپیمایش را نگه می‌دارد و قبل‌تر بارها کوشیده آن را راه بیندازد. با جمله‌ی «بچه بودن را به‌کل فراموش کردم تا این‌که یک اتفاق معجزه‌آسا افتاد» عنوانِ فیلم و تصویرِ شازده‌کوچولو شکل می‌گیرد. جمله‌ی بعدی راوی، یعنی «همیشه می‌خواستم یکی رو پیدا کنم که ماجرام رو بهش بگم... نمی‌دونم... فکر کنم این دنیا زیادی بزرگ شده» صورتِ تغییریافته‌ی جمله‌ای از کتاب است: این‌که خلبان تصویر مار/ کلاه را همیشه همراه داشته و از آن به‌عنوان آزمونی برای شناسایی مصاحبِ مناسب استفاده می‌کرده است. از آن‌جا با جملاتی که به نظر می‌رسد صدای گوینده‌ی اخبار است وارد داستان دخترک می‌شویم. «بیایید فعالیت امروز بازار را ببینیم. ارقام بیش‌تر از رکورد روی ورقه‌های کاغذ نوشته شدن و به بانک برده شدن و در کمدهایی گذاشته شدند و قفل شدند» این جملات به‌طور هم‌زمان، ورود مخاطب را به دنیای ارقام و اعداد و تفکر تاجر –سرمایه‌داری– آشکار می‌کند. شکل حرکت دوربین از بالا به پایین هم، تداعی‌گر فرود آمدنِ تاجر به زمین یا سیطره‌ی تفکر او بر زمین است.

به‌عنوان سؤال نهایی، مادر دخترش را برای این سؤال آماده کرده است: «چه‌چیزی تو را شبیه آکادمی ورث می‌کند؟» دختر هم خود را مهیا کرده است که بلافاصله پاسخ دهد که «همچون ورث باهوش و جدی است و میلِ استواری برای یادگیری دارد». اما برخلاف پیش‌بینیِ مادر و دختر، سؤالی که مصاحبه‌کننده می‌پرسد با درون‌مایه‌ی فیلم یعنی «بزرگ شدن» تناسب دارد: «وقتی بزرگ شدی می‌خواهی چه‌کاره شوی؟» فقط کافی بود دختر و مادرش در تالار انتظار نگاهی به پوستر پشت سرشان می‌انداختند تا همین سؤال را ببینند. غفلت آن‌ها از این امر، پیام اصلیِ رمان شازده‌کوچولو را تداعی می‌کند: «فقط با چشم دل می‌توان خوب دید.» اما فیلم، پیامی تکمیلی دارد، پیامی که در دل رمان اصلی وجود دارد. اما این‌جا شکلِ واقع‌گرایانه‌تری به خود گرفته است. این پیام اولین بار وقتی بیان می‌شود که دختر با پیرمرد آشنا شده و به مادرش خبر می‌دهد که یک دوست پیدا کرده است. مادر با بررسی «نقشه‌ی زندگی» روزی را در تابستان سال بعد برای دیدار نیم‌ساعته‌ی آن‌ها تعیین می‌کند. دختر در تاریکی شب و زیر نور چراغ‌قوه صفحاتی از داستان شازده‌کوچولو را می‌خواند و با پادشاه، خودپسند و تاجر آشنا می‌شود. صبح روز بعد، وقتی مادر برایند کارهای انجام شده را روی نقشه

زندگی چک می‌کند، دختر از پشت لیوان او را در قالب ساکن یک سیاره می‌بیند و با خود می‌گوید: «سیاره‌ی مامان من خیلی بزرگ نیست.» در سکانس بعد او و پیرمرد با ذره‌بین مشغول دیدن مورچه‌ها هستند که دختر آرزو می‌کند هرگز بزرگ نشود. پیرمرد می‌گوید: «مشکل بزرگ شدن نیست. مشکل فراموش کردن است». این مضمون چند بار دیگر در فیلم تکرار می‌شود و اوج تکرار آن را هم در بخشِ رویا- کابوس‌گونه‌ی شهر خاکستری می‌بینیم. وقتی دختر آقای شازده را می‌بیند به او معترض می‌شود که همه‌چیز را فراموش کرده است. شازده می‌گوید: «من سرم خیلی شلوغه، کلی مسئولیت دارم.» و دختر اظهار تأسف می‌کند که «تو هم آدم بزرگ شدی.» در این سکانس حتی تفکری کلیشه‌ای نیز مطرح می‌شود. وقتی آخرین برس آقای شازده به داخل دودکش می‌افتد، او درمانده خودش را تسلی می‌دهد که «گریه نمی‌کنم. من بزرگ شدم، مردها که گریه نمی‌کنن. بروس‌هام پرت شدن، این‌که دلیل گریه نمیشه.» اوج مواجهه با این ایده را در صحنه رویارویی دختر و آقای تاجر شاهدیم. در این‌جا دخترک با تصویری ترسناک از زندان-مدرسه مواجه می‌شود که از آن با لحنی ستایشگرانه به‌عنوان حاصل کار آقای تاجر (بخوانید نظام سرمایه‌داری) ستایش می‌شود.

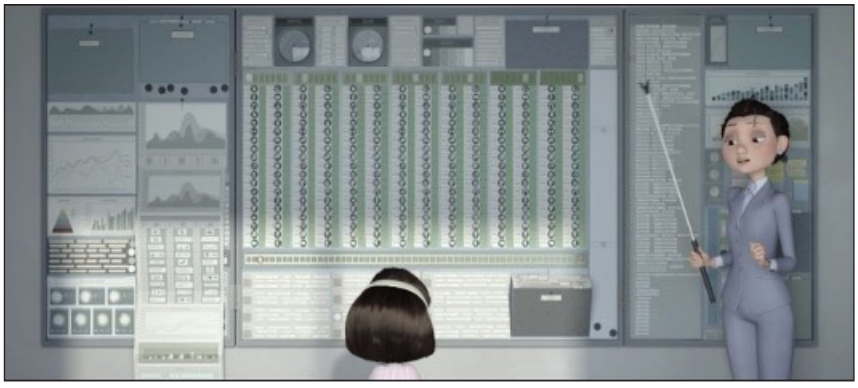
آقای تاجر توضیح می‌دهد که «این‌جا ما فرآیند بزرگ شدن رو سریع‌تر می‌کنیم.» ولی دختر قاطعانه فریاد می‌زند: «من بزرگ می‌شم اما اسیر دست تو نمی‌شم.» این دقیقاً رویدادی را در زندگی واقعی دختر به یاد می‌آورد: قطعه‌ی آغازین فیلم یعنی سکانسِ آزمون دختر در آکادمی ورث، -که خود به‌تنهایی یک فیلم کوتاه کامل است- یکی از معضلات مهم آموزش‌وپرورش امروز را بیان می‌کند: این‌که برنامه‌های آموزشی مدارس به‌عوض تمرکز بر پرورش خلاقیت نسل جدید باشد، اطلاعات‌محور است و فرایندی قالبی را جهت بازتولیدِ شهروندانی یکسان و یک شکل دنبال می‌کند، درست مثل معماری شهری که دختر در آن زندگی

می‌کند و ده‌ها و بلکه صدها ساختمان یک شکل را شامل می‌شود. در چنین فضایی، متفاوت بودن باعث طرد شدن می‌شود، همچنان که خانه‌ی متفاوت پیرمرد باعث منزوی شدن او و افتِ ارزش خانه‌ی مجاور آن شده است.

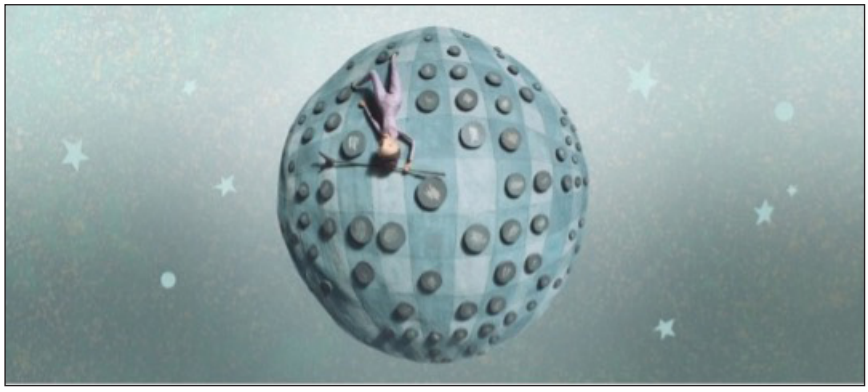
به‌دنبالِ مخالفتِ دختر با تاجر و درواقع، پیروزی بر این تفکر غالبی‌سازِ نهادِ مدرسه‌ی مدرن است که در لحظه‌ی وداع پیرمرد، آسوده از حاصلِ تربیتِ خود، به دختر می‌گوید: «تو یه آدم بزرگ عالی میشی.» درواقع، نگاه واقع‌بینانه به موضوع این است که «بزرگ شدن» را امری فیزیولوژیک و اجتناب‌ناپذیر و «کودک ماندن» یا زنده نگه‌داشتن کودک درون را امری فرهنگی و امکان‌پذیر بدانیم.

نکته‌ی جالب در این زمینه این است که در فیلم، نویسنده‌ی داستان شازده‌کوچولو را در دوران کهن‌سالی می‌بینیم و ناخودآگاه این سؤال در ذهن‌مان تداعی شود که اگر دو سنت‌اگروپری بر اثر سقوط هواپیما جان نباخته بود تا زمان پیری همچنان کودکی خود را حفظ می‌کرد؟ ماری-لوئیز فون فارنتس در کتابِ نوجوان ابدی و نبوغ خلاقانه با تجزیه‌وتحلیلِ کهن‌الگویی داستان و نیز، با بررسیِ زندگیِ دو سنت‌اگزوپری نشان می‌دهد که او به تیپ شخصیتی «نوجوان ابدی» تعلق دارد؛ گروهی از افراد که به‌لحاظ شخصیتی در برابر بزرگ شدن مقاومت می‌کنند.

اما، این تفکر قالبی‌ساز، نه‌تنها در نظام آموزش رسمی، در خانه هم وجود دارد و بلکه از آنجا آغاز می‌شود. در سکانس آکادمی ورث، مادر با دستورالعمل‌هایی دخترک را مثل یک ربات تنظیم و هدایت می‌کند. بعد هم با طراحی «نقشه‌ی زندگی» می‌کوشد همه‌چیز را به‌دقت برنامه‌ریزی و زیر نظر داشته باشد. «مادر: اسمش را گذاشته‌ایم: نقشه‌ی زندگی!» ما چیزی را به شانس و اقبال واگذار نمی‌کنیم.»



درواقع، مادر هم مثل شخصیت‌های سیارک‌ها موجودی تنها و سلطه‌جو است. به‌این‌ترتیب، وقتی دختر وارد اتاق پیرمرد می‌شود که نمونه‌ای از منظومه‌ی شمسی است و عروسک روباه را در داخل کتابخانه پشت دو تا تاس (به‌عنوان نمادِ بازی و تصادف) می‌بیند، نخستین بذرهای شک در دلش نسبت به مادر کاشته می‌شود: «سیاره‌ی مامانم خیلی‌خیلی عجیبه»



او با کمک یک ذره‌بین مورچه‌ها را نگاه می‌کنند و بالاخره نقد خود را به این برنامه به زبان می‌آورد: «خیلی مطمئن نیستم که دیگه بخوام بزرگ بشم.» اما، پیرمرد این دیدگاه را تصحیح می‌کند: «مشکل بزرگ شدن نیست. مشکل فراموش کردن کودکیه.» در این‌جا، مادر در اصطلاحاتِ یونگی به سایه‌ای تبدیل می‌شود که تحت هدایتِ مرشد (پیرمرد) باید آن را تربیت و اصلاح کرد. بعدتر، وقتی پلیس پیرمرد و دختر را بازداشت می‌کند، دختر به‌صراحت از قوانین مادر سر بازمی‌زند:

> «مادر: تو از نقشه‌ی زندگی سرپیچی کردی! این زندگی توئه و من تنها فردی هستم که در قبالش مسئولیت دارم.
> دختر: این نسخه‌ایه که تو برای زندگی من پیچیدی، مال من نیست. پر از مشغله، پر از کار. چقدر دیگه طول می‌کشه که تو هم غیبت بزنه؟»

درواقع مادر مرتکب همان اشتباهی می‌شود که میانه‌ی شازده‌کوچولو و گل‌سرخ را در آغاز داستان به‌هم می‌زند: نوع دوست داشتن و احساس مسئولیت آن‌ها غلط است. خودِ مادر هم گل‌سرخی است که شازده‌کوچولویی (پدر) ترکش کرده است. البته درباره‌ی دلیل آن در فیلم چیزی گفته نمی‌شود. نکته جالب در این قطعه این است که دختر از یاد کردن «نقشه‌ی زندگی» به‌عنوان «فقط یه تابلو پر از آهن‌ربا» استعاره‌ای را که مادر ساخته به اشیای معمولی تقلیل می‌دهد.

پیرمرد درعین‌حال جای خالی پدر را هم پر می‌کند: دختر با پیرمرد بادبادک‌بازی می‌کند؛ به ماجراجویی می‌پردازد: برای آوردن بادبادک از درخت بالا می‌رود، برای سقف اتاقش ستاره‌هایی شبرنگ درست می‌کند، با شیطنت می‌رود تا به مناسبت روز تولدش که دو هفته بعد است پنکیک مجانی بخورد و... می‌دانیم که بازی و شیطنت از عناصر کودکی است و برانگیزنده‌ی خلاقیت. به‌این‌ترتیب، در مقابلِ مادر که نماینده‌ی نظمِ اجتماعی در خانه است، پیرمرد، مزه‌ی تخطی از نظمِ قالبی را به کودک می‌چشاند. اما، لازم است مرشد پرنده را رها کند که خودش بال بزند. اینجاست که پای دومین درون‌مایه‌ی مهم در فیلم به میان می‌آید. دومین موضوع در بسط مضمونی داستان شازده‌کوچولو، مسئله‌ی مرگ است. از طریق داستانِ دختربچه،

به‌گونه‌ای عینی با روندی مواجه می‌شویم که راوی داستان شازده‌کوچولو را واداشته بود نقاشی را به فراموشی بسپارد و به سراغ علوم و جغرافی برود. به‌این‌ترتیب، از نظر محتوایی با روایتی امروزی از داستان مواجه هستیم. درعین‌حال، وجود قهرمانی کوچک سال و زمینی (دختری ۹ساله) موجب می‌شود این گروه سنی از مخاطبان با همدلی بیشتری داستان را دنبال کنند. ضمن این‌که یکی از معضلات داستان اصلی برای مخاطب کوچک سال، یعنی مسئله‌ی مرگ و بازگشتِ شازده‌کوچولو به سیارک‌اش به کمک عملی شبه‌خودکشی، در این اقتباس حل شده و مخاطب نیز در قالبِ مرگ پیرمرد به شیوه‌ای مناسب با موضوع مرگ مواجه می‌شود. وقتی پیرمرد از آشنایی با دختر ابراز خرسندی می‌کند و می‌گوید «خیلی خوش‌شانسم که تو را پیدا کردم داستانم را گوش کنی.» و در ادامه توضیح می‌دهد که «هرکسی دیر یا زود باید غزل خداحافظی را بخواند» دختر ناگهان با واقعیتی بی‌رحم مواجه می‌شود و به‌عنوان عکس‌العملی روان‌شناختی از پذیرش آن سرباز می‌زند. وقتی پیرمرد می‌بیند دختر درکی از مرگ ندارد احساس می‌کند هنگام آن رسیده است که پایان داستان را برایش بگوید.

«پیرمرد: وایسا کوچولو، ما نمی‌تونیم راه بیُفتیم.
دختر: درست میگی. اول باید اون باله رو درست کنیم.
پیرمرد: نه، نه. شرمنده، ولی وقتی موقع رفتنم بشه باید تنهایی برم.
دختر: ولی من باعث دردسر نمیشم و جای زیادی هم تو هواپیما نمی‌گیرم. قول میدم. بدون من نرو!
پیرمرد: فکر کنم وقتشه آخر داستان رو بهت بگم.»

جالب است که این قطعه از نظر زمانی در وسط فیلم بیان می‌شود. به‌این‌ترتیب، پیرمرد، غیر از این‌که در حکم مرشد، دختر را به سرچشمه‌های خلاقیت بازمی‌گرداند، چشم او را به روی واقعیت‌های تلخ زندگی نیز باز می‌کند. البته مخاطب کودک و نوجوان فیلم خود قصه‌ی اصلی را هم می‌شنود که در آن شازده با نیش مار به سیارکش بازمی‌گردد. اما در این روایت مرگ به‌نوعی جلد عوض کردن تعبیر شده است: «شازده‌کوچولو: نمی‌تونم بدنم رو با خودم ببرم. شبیه پوست کهنه‌ای می‌شه که عوضش کرده باشم.»

اما این استدلال برای دختر قابل قبول نیست که بعد از مرگ پیرمرد به آسمان نگاه کند و پیرمرد را حاضر ببیند. ترس تنها ماندن در وجود او در قالبِ خشم فوران می‌کند: «ای‌کاش هرگز این داستان مسخره را نخونده بودم.»

به‌این‌ترتیب، از نظر محتوایی حداقل دو درون‌مایه از درون‌مایه‌های داستان شازده‌کوچولو در فیلم بسط یافته یا تکمیل شده است.

اما به‌لحاظ ساختاری نیز فیلم از ترکیب الگوی پراپ و الگوی سفر قهرمان تبعیت می‌کند. این سفر با اسباب‌کشی مادر و دختر به خانه جدید و رفتن مادر به سر کار (غیبت) آغاز می‌شود. اصابتِ ملخ هواپیمای پیرمرد به خانه و بعد، فرود آمدن اولین صفحه‌ی داستان شازده‌کوچولو در قالبِ یک موشک کاغذی بر روی میز دختر به‌عنوان دعوت به ماجرا محسوب می‌شود. بستن پنجره به روی پیرمرد در حکمِ رد دعوت به‌حساب می‌آید.

«دختر: [از روی داستان می‌خواند] اون خونه‌اش را ترک کرد تا یک دوست پیدا کند.
پیرمرد: گفتم شاید تو هم دلت یه دوست بخواد. (دختر پنجره را می‌بندد) این تازه شروع قصه بود.»

اما هنگام شمردن و مرتب کردن سکه‌ها (نظم بخشیدن)، با فرورفتن شمشیرِ عروسکِ شازده‌کوچولو به انگشتِ اشاره‌ی دختر (همان انگشتی که برای گرفتن اجازه بلند می‌کنیم) و خواندن اولی صفحه‌ی داستان دختر بر تردید خود غالب می‌شود و دعوت به ماجراجویی را می‌پذیرد. بعد از آن است که وارد باغِ پشتیِ رنگارنگ خانه‌ی پیرمرد می‌شود که در حکمِ گذشتن از آستانه و ورود به دنیای ناشناخته است. در این باغ و در اولین گفت‌وگو با پیرمرد، دختر از داستان به‌عنوان «عجیب» یاد و سؤال‌هایی منطقی درباره‌ی آن مطرح می‌کند:

«دختر: یک بچه وسط بر و بیابان چه‌کار می‌کند؟ بدون غذا و آب چه‌کار می‌کند؟ پدر و مادرش کجان؟ مدرسه مگه نمی‌ره؟
پیرمرد: از ستاره نه، از یک سیارک آمده.
دختر: آه، درس‌مون هنوز به سیارک‌ها نرسیده.
پیرمرد: اون ازم خواست یه گوسفند برایش بکشم. این خودش وجودش را اثبات می‌کند.»

با این استدلال پیرمرد، دختر برای نخستین‌بار با نوعی جدید از استدلال منطقی مواجه می‌شود که در طول داستان توسعه می‌یابد تا به «دیدن با چشم دل» برسد.
اما نکته مهم در اقتباس سینمایی اثر این است که روایت‌گری فیلم از سطح واژگان می‌گذرد و حوزه‌ی تصویر را هم دربر می‌گیرد. به‌عنوان مثال، وقتی دختر وارد باغ پشتی خانه‌ی پیرمرد می‌شود، بالن رنگارنگی روی سر پیرمرد و دختر فرود می‌آید که تصویر ماربوا/ کلاه را تداعی می‌کند.

یا وقتی‌که دختر از مرگ قریب‌الوقوع پیرمرد خشمگین است و حاضر به پذیرش استعاره‌ی ستاره‌ی چشمک‌زن نیست، با انتقال پیرمرد به بیمارستان ستاره‌های تزیینی را از آسمانِ اتاقش جارو می‌کند. یا ماشینی شدن در قالبِ تبدیل شدن ستاره‌ها به همه‌چیز در این‌جا به کلیپس فلزی [نشانه‌ی اداری] تبدیل می‌شود. تاجر همه‌چیز را کاربردی می‌بیند. معتقد است «همه‌ی چیزهای غیرضروری باید به چیزهای ضروری تبدیل شود» و از آنجا که ستاره‌ها را چیزی می‌داند که آدم‌ها را به خیال‌بافی و رؤیاپردازی وامی‌دارد، آن‌ها را به کلیپس فلزی تبدیل می‌کند. در فیلم برای سیارک‌های داستان نیز تعبیری زمینی ارائه شده که جالب است: مثل جهان آقای شازده که یک پشت‌بام را شامل می‌شود و قلمروی پادشاهیِ مرد آسانسورچی که اتاقک آسانسور است. شعف مادر در برابر «نقشه‌ی زندگی» نیز باعث می‌شود که دخترک او را ساکن سیاره‌ای کوچک تصور کند و... به‌این‌ترتیب، می‌توان گفت که فیلم از ابزار رسانه‌ی سینما در بازنمایی داستان به‌خوبی بهره برده است.

نتیجه‌گیری

چنان‌که دیدیم، شازده‌کوچولو یک داستان بلند فلسفی است. داستانی که در آن ده‌ها ایده‌ی ریزودرشت فلسفی مطرح می‌شود. برخی از این ایده‌ها محوری‌ترند و بارها و به صورت‌های مختلف تکرار می‌شوند و برخی فرعی‌تر، ازاین‌نظر که کمتر تکرار می‌شوند یا فقط یک بار طرح می‌شوند.

دیگر این‌که، به‌رغم وجود قهرمانی کم‌سن‌وسال در آن، باوجود سبک مصور و زبان ساده، رمان بیشتر مخصوص مخاطب بزرگ‌سال است. این «آدم‌بزرگ‌ها» هستند که از طریق قهرمانِ کم‌سن‌وسال داستان -همچون خلبان- با کودکی ازدست‌رفته، کودکیِ له‌شده در زیر قواعدِ دنیای آدم‌بزرگ‌ها و با خلاقیت فطری خود مواجه می‌شوند و در قالب تصاویری کاریکاتورگونه که از پادشاه، خودپسند، فانوس‌دار، تاجر، می‌خواره و جغرافی‌دان می‌بینند، با بلاهت‌ها و حماقت‌های موجود در خیلی از رفتارهای روزانه مواجه می‌شوند و به فکر فرو می‌روند.

به‌این‌ترتیب، در اقتباس نمایشی از اثر، برای مخاطب کودک و نوجوان، چنان‌که خواسته باشیم به اصل قصه وفادار بمانیم، ازیک‌سو باید به راه‌هایی برای تغییر قالب داستانی به نمایشی و راه‌هایی برای حذف راوی و روایت از اثر فکر کنیم و ازسوی‌دیگر، به درون‌مایه‌های مناسب برای گروه مخاطبان بیندیشیم. زیرا، همه‌ی موضوعاتی که در شازده‌کوچولو مطرح می‌شود- مثلاً رابطه‌ی عاشقانه‌ی شازده‌کوچولو با گل و مرگ پایانی قهرمان- برای کودکان مناسب نیست.

فیلم انیمیشن «شازده‌کوچولو» به کارگردانی مارک آزبرن، همان‌طور که دیدیم، کوشیده اقتباسی امروزی از اثر ارائه دهد و با طرح مسائل کودک امروزی در مواجهه با زندگی شخصی و اجتماعی داستان دو سنت‌اگزوپری را از سطح داستانی نمادین فراتر ببرد. در این فیلم هر سه سطح موردنظر کارتمل قابل ملاحظه است. نخست آنکه از رسانه‌ی روایی رمان به رسانه‌ی دیداری فیلم «انتقال» صورت گرفته و همان‌طور که دیدیم از ابزار بیانی رسانه‌ی مقصد برای عینیت بخشیدن به آن بهره گرفته است که این امر ملاحظات مربوط به اقتباس از گونه‌ی روایی به گونه‌ی دیداری را، آن‌چنان‌که مد نظر لیندا هاچن بوده، تأمین کرده است.

دوم آنکه، این انتقال همراه با «تفسیر» بوده است، زیرا در آن متناسب با مخاطب و زمانه، تفسیری جدید از داستان ارائه شده و نقش نهاد مدرسه در جوامع سرمایه‌داری در کشتن خلاقیت کودکان و تبدیل کردنِ آن‌ها به «آدم بزرگ» نقد شده است.

بالاخره آن‌که فیلم‌ساز به این اکتفا نکرده که تنها اقتباسی از شازده‌کوچولو ارائه دهد و مقایسه را به فرایند بینامتنی روایت واگذار کند. بلکه فیلم، با روایت موازی سرگذشتِ شازده‌کوچولو و داستان دختربچه‌ی امروزی، امکان «قیاس» بین آن‌ها فراهم ساخته است. به‌این‌ترتیب، مجموع می‌توان اقتباس سینمایی موردنظر را موفق ارزیابی کرد.

پی‌نوشت‌ها

۱. در این تقدیمیه، ستایش دوستی و تأکید بر این امر که عمیق‌ترین و بی‌آلایش‌ترین نوع آن را می‌توان در قلب و نگاه کودکان یافت دیده می‌شود: «از بچه‌ها پوزش می‌خواهم که این کتاب را به یکی از آدم‌بزرگ‌ها تقدیم کرده‌ام. عذر خوبی برای این کار دارم: این آدم بزرگ بهترین دوست من در جهان است. عذر دیگری هم دارم: این آدم‌بزرگ می‌تواند همه‌چیز را، حتی کتاب‌هایی را که برای بچه‌ها است، بفهمد. عذر سومی هم دارم: این آدم‌بزرگ ساکن فرانسه است و آنجا از گرسنگی و

سرمایه رنج می‌برد و نیاز به دلجویی دارد. اگر این عذرها باز هم کافی نباشد، این کتاب را به او در زمانی که بچه بوده است، تقدیم می‌کنم. آخر همه‌ی آدم‌بزرگ‌ها اول بچه بوده‌اند (ولی کمتر آدم‌بزرگی این را به یاد می‌آورد). پس سخن خود را چنین اصلاح می‌کنم: تقدیم به لئون ورت هنگامی‌که پسربچه بود.» (دوسنت اگزوپری، ۱۳۸۸: ۵)

2. Mark Osborne (1970-)
3. Linda Hutcheon
4. Deborah Cartmell
5. Transposition
6. Commentary
7. Analogue
8. Le Petit Prince (2015)

۹. انتخاب عدد هفت برای سفرهای شازده‌کوچولو می‌تواند این سؤال را برانگیزد که آیا نویسنده گوشه‌ی چشمی به کتاب مقدس نداشته است؟ به‌ویژه برخی از خصیصه‌هایی که در ستاره‌ها مطرح می‌شود از مصادیق هفت گناه کبیره هستند. به‌علاوه، در سفر به زمین، شازده‌کوچولو بلافاصله به مار برمی‌خورد که در روایات مذهبی در همدستی با ابلیس در هبوط آدم به زمین نقش داشته است.

۱۰. در یکی از نامه‌های اگزوپری درخصوص بیابان عبارات جالبی وجود دارد که نشان می‌دهد که برای اگزوپری وادی معرفت بوده است: «اگر من بخواهم خدا را به تو معرفی کنم سه کار را توصیه می‌کنم انجام بدهی: اول از کوه‌ها بالا روی و ستارگان را از قله‌ی کوه‌ها مشاهده کنی تا کاملاً آماده شوی که خدا را ببینی. دوم در بیابان از تشنگی به حد مرگ برسی تا به‌طرف چشمه‌های آب کشانده شوی. سوم به مدت شش ماه سنگ‌های بیابان را تکه‌تکه کنی تا در آفتاب نیم‌روز در بیابان به حد فنا برسی.» (دووالیر، ۱۳۹۰: ۱۳۳) به‌این‌ترتیب، بخشی از مهم‌ترین درون‌مایه‌های شازده‌کوچولو -ازجمله چشمه‌ای که در دل صحرا پنهان است و تماشای آسمان‌ها و ستارگان- به‌عنوان کلید معرفت معرفی شده است.

۱۱. این حقیقت را ناصرخسرو، شاعر بزرگ ایرانی در قرن یازدهم میلادی به زیبایی بیان کرده است: در بیت چهارم شعری که با مطلع «اگر بر تن خویش سالار و میرم» شروع می‌شود، شاعر اعلام می‌کند: «چو من پادشاه تن خویش گشتم/ اگر چند لشکر ندارم امیرم».

فهرست منابع

- جوانمرد، عباس (۱۴۰۰). نمایشنامه‌ی شازده‌کوچولو (اقتباسی از آنتوان دو سنت‌اگزوپری ترجمه محمد قاضی)، چاپ دهم، تهران: نشر قطره.
- خلج، منصور (۱۳۸۹). شازده‌کوچولو، چاپ اول، تهران: انتشارات کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- دوسنت اگزوپری، آنتوان (۱۳۸۸). شازده‌کوچولو، ترجمه ابوالحسن نجفی، چاپ هفتم، تهران: انتشارات نیلوفر.
- دووالیر، ناتالی (۱۳۹۰). زندگی آنتوان دوسنت اگزوپری (خالق اثر جاویدان شازده‌کوچولو)، ترجمه محمدعلی اخوان، چاپ اول، انتشارات اخوان خراسانی.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (تألیف و ترجمه) (۱۳۶۹). ارسطو و فن شعر، چاپ دوم، تهران: انتشارات امیرکبیر.
- سندرز، جولی (۱۳۹۸). «اقتباس چیست؟» ترجمه محمد غفاری، ویژه‌نامه فرهنگستان هنر (ادبیات تطبیقی)، سال نهم، بهار و تابستان ۱۳۹۸، شماره (۱)، صفحه‌های ۱۲۱-۱۰۶.
- فون فارنتس، ماری-لوئیز (۱۳۹۴). نوجوانی ابدی و نبوغ خلاقانه، ترجمه و تحلیل تورج رضا بنی‌صدر، چاپ دوم، تهران: نشر لیوسا.
- هاچن، لیندا (۱۳۹۶). نظریه‌ای در باب اقتباس، ترجمه مهسا خداکرمی، چاپ اول، تهران: نشر مرکز.

- PAVIS, Patrice (2002). *Dictionnaire du thė atre*, Paris, Armand Colin, p. 341.

پایان‌نامه‌ها

- احمدیان، سیتا (۱۳۹۵). «بررسی ترجمه‌ی شازده‌کوچولو براساس مدل وینی و داربلنه»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد.
- آخوندی، ابراهیم (۱۳۹۵). «پایش الگوی زبانی مترجم به کمک روش‌های ماشینی»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد.
- اردلانی، آتوسا (۱۳۹۷). «بررسی تطبیقی شازده‌کوچولو اثر سنت اگزوپری و ماهی سیاه کوچولو اثر صمد بهرنگی با توجه به نظریه تک اسطوره کمبل و خاستگاه کهن‌الگویی آن در دیدگاه یونگ»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد
- اردلانی، آتوسا (۱۳۹۹). «بررسی تطبیقی شازده‌کوچولو اثر سنت اگزوپری و ماهی سیاه کوچولو اثر بهرنگی با توجه به نظریه تک اسطوره کمبل و خاستگاه کهن‌الگویی آن در دیدگاه یونگ»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد.
- آزمون، سیمین (۱۳۸۹). «بررسی مقابله‌ای حروف اضافه فارسی و فرانسه بر اساس پیکره کتاب‌های نیکولا کوچولو و شازده‌کوچولو»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد.
- اعظمی، سوسن (۱۳۹۴). «بررسی کنش‌های گفتاری در ادبیات داستانی کودک بر اساس دیدگاه آستین و سرل» (مطالعه موردی: داستان شازده‌کوچولو، ترجمه احمد شاملو)، پایان‌نامه کارشناسی ارشد.
- اکبری فیض‌آبادی، علیرضا (۱۳۹۰). «بررسی عوامل زیباشناختی پذیرش شازده‌کوچولو اثر معروف سنت اگزوپری در ایران»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد.
- اکبری، منیژه (۱۳۹۱). «قصه کودک، تئاتر کودک، با نگاهی به (شازده‌کوچولو و ماه پیشونی)»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد.
- جام‌خانه، کیوان (۱۳۹۰). «تربیت اخلاقی در دوره‌ی ابتدایی: تحلیل محتوای کتاب‌های «فارسی بخوانیم»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد.
- حبیبی کاسب، سارا (۱۳۹۶). «تحلیل پیکره بنیاد «شازده‌کوچولو» و ترجمه‌های آن از حیث زبانشناسی رایانشی»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد.
- حدادیان، شهره (۱۳۹۵). «خلاصه‌سازی چکیده‌ای با استفاده از ساختار مبتنی برگراف نمایش انتزاعی معنا در زبان فارسی»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد.
- حسین‌نژاد، پروانه (۱۳۹۲). «بررسی مقایسه‌ای پیش‌انگاره‌ها، انگاره‌ها و تلویحات زبانی در دو زبان فارسی و فرانسه»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد.
- حسینی، سید مصطفی (۱۳۹۸). «تجزیه‌وتحلیل صراحت و مفهوم استفاده‌شده در ترجمه فارسی «شازده‌کوچولو»: بر اساس مدل Klaudy»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد.
- رضایی، وحید (۱۳۹۵). «کانون‌سازی در کتب تصویری کودکان: خوانشی همگام با ماریانیکولایوا»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد.
- سلحشور، صدیقه (۱۴۰۰). «مطالعه تطبیقی تصویرسازی طرح جلد کتاب شازده‌کوچولو در ایران و فرانسه با رویکرد اصول ادراک دیداری گشتالت به‌منظور ارائه طرح جلد برای کودکان و نوجوانان»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد.
- سلیمی‌فر، سعیده (۱۳۹۷). «فرهنگ ظرفیت معنایی محمول‌های فارسی و نمایش تصویری روابط میان آن‌ها»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد.
- صباغیان، عالیه (۱۳۹۷). «بررسی کهن‌الگوی کودک نزد هوگو، مالو، سنت اگزوپری و لوکلزیو، بر مبنای رویکردهای روانکاوانه و جامعه‌شناسانه و از خلال» (بینوایان، بی‌خانمان، شازده‌کوچولو و موندو و داستان‌های دیگر)، رساله‌ی دکتری.
- طالبلو، مائده (۱۴۰۰). «کاربست دراماتورژی تا اجرا در ادبیات کودک و نوجوان» (مطالعه موردی رمان شازده‌کوچولو)، پایان‌نامه کارشناسی ارشد.
- علی‌پور، نفیسه (۱۳۹۲). «بررسی نحوه‌ی ترجمه‌ی صوت واژه‌ها در اثر شازده‌کوچولو»، ترجمه قاضی، نجفی، شاملو، پایان‌نامه کارشناسی ارشد.
- فخری، آرزو (۱۳۹۹). «بررسی تطبیقی نمادهای «هفت‌پیکر» و «شازده‌کوچولو»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد.
- فروغی، لیلی (۱۳۹۰). «سوئیت در نه موومان برای آنسامبل براساس اثر ادبی شازده‌کوچولو»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد.

- قاضی، محمدامین (۱۳۹۷). «بررسی سبک نوشتاری و زندگی در آثار و ترجمه‌های محمد قاضی»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد.
- قبادی اصل، پریسا (۱۳۹۰). «مفهوم بیابان در تفکر ژان ماری گوستاو لو کلزیو و آنتوان دو سنت‌اگزوپری در بیابان، زمین انسان‌ها و شازده‌کوچولو»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد.
- کرباسی، زهرا (۱۳۹۰). «نقش افعال مؤثر در تولید معنا در «شازده‌کوچولو» اثر «آنتوان دو سنت‌اگزوپری»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد
- کردنایج، مهدیه (۱۳۹۹). «بررسی تطبیقی داستان شازده‌کوچولو و داستان وقتی مینا از خواب بیدار شد»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد.
- کریمی، مرتضی (۱۴۰۰). «روایت در بازی‌های کامپیوتری نقش‌آفرینی و تأثیر آن‌ها بر انیمیشن‌های بلند سینمایی»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد.
- لطفی احمدی، نرگس (۱۴۰۰). «ارزیابی کیفیت ترجمه فارسی داستان «شازده‌کوچولو» براساس مدل ودینگتون»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد.
- مشگینی، مرضیه (۱۳۹۴). «بررسی تطبیقی تعهد اجتماعی در شازده‌کوچولو اثر آنتوان دو سنت‌اگزوپری و قلعه حیوانات اثر جرج ارول»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد.
- مهدی‌زاده مقدس، اسری (۱۳۹۶). «مطالعه‌ی کنش متقابل دراماتیک بین شخصیت کودک و بزرگ‌سال در نمایش رادیویی- با مطالعه‌ی موردی نمایش شازده‌کوچولو»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد.
- مویدی، آسیه (۱۳۸۹). «بررسی تطبیقی عقل سرخ اثر سهروردی و شازده‌کوچولو اثر سنت اگزوپری بر پایه محتوا»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد.
- نجفی، رقیه (۱۳۹۰). «بررسی مقابله‌ای جملات مرکب زبان فارسی و فرانسه در کتاب شازده‌کوچولو» (ترجمه ابوالحسن نجفی)، پایان‌نامه کارشناسی ارشد.
- نصیری گوکی، سبحان (۱۴۰۰). «تجزیه‌وتحلیل استراتژی‌ها و روش‌های ترجمه به‌کاررفته برای ترجمه‌ی غیر مستقیم رمان شازده‌کوچولو از دیدگاه وینه و داربلنه»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد.
- نقدی، صبا (۱۴۰۰). «مقایسه لحن بیانی نویسنده مترجم‌ها با مترجمین حرفه‌ای»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد.
- الیاسی، بهزاد (۱۳۹۵). «بررسی استفاده از فعل‌های عبارتی و فعل‌های حرف‌اضافه‌ای در دو ترجمه از شازده‌کوچولو»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد.
- یکتامرد، فاطمه (۱۳۹۲). «مکان ملاقات در «دریاچه» اثر لامارتین،«شازده‌کوچولو» اثر سنت اگزوپری و «دلباخته» اثر دوراس»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد.

Received: 2024/01/07
Accepted: 2024/02/19
Published: 2024/02/29

A Comparative Study of the Story of The Little Prince by Antoine de Saint–Exupéry and the Animated Film The Little Prince Directed by Mark Osborne

Bahram Jalalipour, Assistant Professor of Theater Department, Faculty of Cinema and Theater, University of Arts, Tehran.

Abstract

The little prince written by Antoine de Saint–Exupéry is a story in praise of common understanding: no one is perfect and to achieve peace and friendship, we must understand each other. It is not strange that this idea came up during the chaos of World War II; as it is still considered a deeply new subject. But *The Little Prince*, despite its poetic values and high human concepts, in its plot needs some reforms, especially for dramatic adaptation. In this article, the dramatic capacities of this story have been investigated with a comparative study of its film adaptation by Mark Osborne, emphasizing the narrative theory and the opinions of Linda Hutcheon and Deborah Cartmell in the field of adaptation. The result of the research show that the aforementioned anime film tried to present a modern adaptation of the work and by presenting the issues of today's childhood in the face of personal and social life, the story of Saint–Exupéry goes beyond the level of a symbolic story. In this movie, all three levels of Cartmell are noticeable. First, it has been transferred from the novel's narrative medium to the visual medium of the film, and the expressive means of the destination medium have been used to objectify it, which raises the considerations of adapting from the narrative form to the visual form, as considered by Linda Hatcheon. Secondly, this transition was accompanied by "commentary", because in it, a new interpretation of the story was presented according to the audience and the time, and the role of the school institution in capitalist societies in killing children's creativity and turning them into "great people" was criticized. Is. Finally, the director is not content to simply present an adaptation of *The Little Prince* and leave the comparison to the intertextual process of the narration. Rather, the film, with the parallel narration of the story of *The Little Prince* and the story of a modern–day little girl, has provided the possibility of "comparison" between them. In this way, the movie adaptation can be evaluated as a success.

Keywords: *The Little Prince,* Antoine de Saint–Exupéry, Film Animation, Mark Osborne, Adaptation.