ตีความ เลียนแบบ และแปลงสาร *เจ้าชายน้อย*: จากนวนิยายเชิงปรัชญาสู่แผ่นฟิล์ม

ทิสวัส ธำรงสานต์*

บทคัดย่อ

บทความนี้มุ่งเน้นวิเคราะห์การดัดแปลงนวนิยายเชิงปรัชญาเรื่อง "*เจ้าชายน้อย*" ประพันธ์โดย อองตวน เดอ แซง เตกซูเปรี มาเป็นภาพยนตร์เคลื่อนไหวในรูปแบบสามมิติผสมผสานกับภาพสตอปโมชันที่กำกับโดย มาร์ก ออสบอร์น และออกฉายทั่วประเทศฝรั่งเศสเมื่อเดือนกรกฎาคม พ.ศ.2558 โดยพบว่าการดัดแปลงนวนิยายเชิงปรัชญาเรื่องนี้มาเป็นภาพยนตร์อาศัยกลวิธีอยู่ 3 ประการ ได้แก่ 1) กระบวนการตีความแก่นเรื่องและโครงเรื่องในนวนิยายเพื่อนำมาสอดแทรกไว้ในภาพยนตร์แอนิเมชันสามมิติ 2) กระบวนการเลียนแบบโครงเรื่องและการดำเนินเนื้อเรื่อง รวมถึงพฤติกรรมของตัวละครที่ปรากฏในนวนิยายเพื่อนำมาดัดแปลงในภาพยนตร์สตอปโมชันขนานไปกับการเล่าเรื่องใหม่ในภาพยนตร์ และ 3) กระบวนการแปลงสาร โดยนำโครงเรื่อง ตัวละคร ฉากและสถานที่ของนวนิยายเชิงปรัชญามาเล่าใหม่ในภาพยนตร์ ซึ่งจากการดัดแปลงนวนิยายเชิงปรัชญาเรื่อง "*เจ้าชายน้อย*" มาเป็นภาพยนตร์นี้ได้อาศัยกระบวนการทั้งหมดไปพร้อม ๆ กันอย่างแนบเนียนและกลมกลืน เพื่อให้ผู้ชมยังคงได้รับ "สาร" หรือ "แก่นเรื่อง" ที่นวนิยายต้องการสื่อออกมา

คำสำคัญ: การตีความ; การเลียนแบบ; การแปลงสาร; การดัดแปลง; นวนิยายเชิงปรัชญา; ภาพยนตร์

---

* ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประจำสาขาวิชาภาษาฝรั่งเศส ภาควิชาศิลปศาสตร์ คณะศิลปศาสตร์และวิทยาศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ วิทยาเขตกำแพงแสน ติดต่อได้ที่: faastwt@ku.ac.th

Interpretation, Imitation and Transposition of *The Little Prince*: From Philosophical Novel to Film

Tissawas Thumrongsanta*

Abstract

This article focuses on analysing the strategies in the adaptation of *The Little Prince*, a philosophical novel written by Antoine de Saint Exupéry, to a film combining 3D animation with stop motion animation directed by Mark Osborne in July 2015 in France. The results suggest that the novel was adapted to a film based on three techniques: 1) the interpretation of the theme and the plot in the novel inserted throughout the 3D animated film; 2) the imitation of plots, the actions and the characters' behaviour of the novel and adapting them in the stop motion animation to parallel the new elements in the film; and 3) the transposition technique by which the plot, the characters and the setting of the novel are conveyed differently in the film. The overall adaptation of the novel "*The Little Prince*" to the animated film using the three techniques was done appropriately to enable the audience to grasp the essential messages or themes the novel intended to convey.

Keywords: interpretation; imitation; transposition; adaptation; philosophical novel; film

---

* Assistant Professor, Section of French Language, Department of Liberal Arts, Faculty of Liberal Arts and Science, Kasetsart University (Kamphaeng Saen Campus), e-mail: faastwt@ku.ac.th

1. บทนำ

นวนิยายเชิงปรัชญาเรื่อง *The Little Prince* เป็นผลงานเล่มที่ 6[1] ของ Antoine de Saint Exupéry[2] ในระหว่างที่พำนักอยู่ที่ประเทศสหรัฐอเมริกา ภายหลังที่ประเทศฝรั่งเศสลงนามสนธิสัญญา Armistice เมื่อวันที่ 22 มิถุนายน ค.ศ.1940 และเพื่อรักษาตัวจากอาการบาดเจ็บจากอาชีพนักบินของเขา เขาเขียนนวนิยายเชิงปรัชญาเรื่องนี้ได้รับแรงบันดาลใจจากนิทานสำหรับเด็กเรื่อง "*เงือกน้อย*" (*La Petite Sirène*) ของฮันส์ คริสเตียน แอนเดอร์เซน (Hans Christian Andersen) โดยมี Annabella หรือ Suzanne Georgette Charpentier นักแสดงชาวฝรั่งเศส ที่มาเยี่ยม

[1] ผลงานของ Antoine de Saint Exupéry ที่ได้ตีพิมพ์ในขณะที่เขายังมีชีวิตอยู่เรียงตามลำดับ คือ *L'Aviateur* (1926), *Courrier Sud* (1929), *Vol de nuit* (1931), *Terres des hommes* (1939), *Pilote de Guerre* (1942), *Le Petit Prince* (1943), *Lettre à un otage* (1943) นอกจากนั้น ยังมีผลงานรวมเล่มทั้งนวนิยายเชิงปรัชญา ความเรียง รวมถึงบทความที่เขาได้เขียนขึ้นและนำมาจัดพิมพ์หลังจากที่เขาได้หายสาบสูญไปใน ค.ศ.1944 อีกเป็นจำนวนมาก (Saint-Martin, 2011) อย่างไรก็ตาม ในท้ายเล่มของนวนิยายเชิงปรัชญาเรื่อง "*เจ้าชายน้อย*" ระบุว่า "จากประสบการณ์เหล่านี้นี่เอง เขาได้นำมาเขียนเป็นนวนิยายเชิงปรัชญาเรื่องแรก คือเรื่อง "*Courrier Sud*" (*ไปรษณีย์ใต้*) ตีพิมพ์ใน พ.ศ.2472" (แซงเตก-ซูเปรี, 2546, น. 142) ขณะที่ใน "*Le Petit Prince*" ระบุว่า "Au sortir de l'armée, en 1923, il fait différents métiers. Il publie en 1926 son premier récit, dont l'action se situe dans le monde de l'aviation" (Saint-Exupéry, 2007, p. 118)

[2] ผู้วิจัยใช้วิธีการทับศัพท์ภาษาอังกฤษและภาษาฝรั่งเศสสำหรับชื่อเฉพาะทั้งหมดที่ยังไม่มีการบัญญัติเป็นคำภาษาไทย เพื่อไม่ให้เกิดความสับสนและคลาดเคลื่อนในการออกเสียงและเพื่อความเป็นเอกภาพของบทความ และในบทความนี้จะสะกดชื่อของ Antoine de Saint Exupéry ภาษาฝรั่งเศส โดยไม่มียัติภังค์ (un trait d'union) ตามการสะกดของ Antoine de Saint Exupéry เอง (Saint Exupéry et les livres, 1990) ยกเว้นเมื่ออ้างอิงผลงานของเขาจะสะกดตามการเขียนของสำนักพิมพ์

เขาอ่านนิทานเรื่องนี้ให้ฟัง ในเวลาเดียวกับที่ René Clair[3] ได้นำกล่องสีน้ำ (boîte d'aquarelles) มามอบให้กับเขา ซึ่งก็อาจทำให้ Antoine de Saint Exupéry ใช้ประโยชน์จากสีน้ำนี้สร้างสรรค์ภาพประกอบให้กับตัวละครและเรื่องราวขึ้นมา หลังจากนั้นใน ค.ศ.1942 เขาได้มีโอกาสร่วมรับประทานอาหารกับ Eugene Reynal เจ้าของสำนักพิมพ์ ในระหว่างมื้ออาหาร Antoine de Saint Exupéry ได้วาดรูปตัวละครในนวนิยายของเขาบนผ้าปูโต๊ะ โดยเฉพาะตัวละครเด็กมีปีก สิ่งนั้นเองทำให้ Eugene Reynal หลงใหลเป็นอย่างมาก ถึงกับเอ่ยปากเสนอให้เขาเขียนนิทานสำหรับเด็กขึ้นมาในเทศกาลคริสต์มาสที่กำลังจะมาถึง Antoine de Saint Exupéry ตกปากรับคำ และได้ทุ่มเทแรงกายและแรงใจสร้างสรรค์ผลงานเรื่อง *เจ้าชายน้อย* ขึ้นมา แม้จะไม่ทันเวลาเฉลิมฉลองเทศกาลคริสต์มาสในปีนั้นก็ตาม แต่ผลงานเรื่อง *เจ้าชายน้อย* ที่เขียนด้วยลายมือของเขาก็สามารถนำมาพิมพ์จำหน่ายในปีถัดไป ซึ่งนั่นคือการตีพิมพ์ครั้งแรก โดยใช้ชื่อว่า *The Little Prince* แปลเป็นภาษาอังกฤษโดย Katherine Woods (Long, 2012) เมื่อวันที่ 6 เมษายน ค.ศ.1943 โดยสำนักพิมพ์ Reynal & Hitchcock ที่กรุงนิวยอร์ก (Saint-Martin, 2011) และต่อมาในวันที่ 20 เมษายน ปีเดียวกัน จึงตีพิมพ์เป็นภาษาฝรั่งเศสตามต้นฉบับเดิมของ Antoine de Saint Exupéry โดยสำนักพิมพ์เดียวกัน (« *Le Petit Prince* » : le livre de Saint-Exupéry est le plus vendu au monde, 2013) ในครั้งนี้มีการพิมพ์ภาพวาดสีน้ำจากผลงานของ Antoine de Saint Exupéry เพิ่มเข้าไปด้วย หลังจากนั้นใน ค.ศ.1946 สำนักพิมพ์ Gallimard จึงได้นำมาตีพิมพ์จำหน่ายในประเทศฝรั่งเศส ซึ่งก็หลังจากที่เจ้าของผลงานได้เสียชีวิตไปแล้ว[4] ทั้งที่ในความเป็นจริงสำนักพิมพ์ได้ทำสัญญากับเจ้าของผลงานตั้งแต่ ค.ศ.1929 อย่างไรก็ตาม ภาพวาดสีน้ำที่ปรากฏในการตีพิมพ์ครั้งแรกใน

---

[3] René Clair (11 พฤศจิกายน ค.ศ.1898–15 มีนาคม ค.ศ.1981) เป็นผู้กำกับและนักเขียนบทชาวฝรั่งเศส และเป็นสมาชิกของบัณฑิตยสภาฝรั่งเศสตั้งแต่ ค.ศ.1960–1981 (Académie française, n.d.)

[4] Antoine de Saint Exupéry เสียชีวิตจากเครื่องบินตก ขณะที่เขาบินลาดตระเวนอยู่เหนือทะเลเมดิเตอร์เรเนียน ใกล้ชายฝั่งเมืองมาร์เซยย์ (au large de Marseille) เมื่อวันที่ 31 กรกฎาคม ค.ศ.1944 ขณะที่เขามีอายุ 44 ปี โดยมีหลักฐานยืนยันว่าโดนเครื่องบินขับไล่ของเยอรมนียิงตก (Lagneau, 2008)

ประเทศฝรั่งเศสนี้ ไม่ได้วาดโดย Antoine de Saint Exupéry ผู้อ่านชาวฝรั่งเศสต้องรอจนกระทั่ง ค.ศ.1999 จึงจะได้ชมภาพวาดประกอบของแท้จากผู้ประพันธ์ของนวนิยายเรื่องนี้ (Cerisier, 2006)

ทั้งนี้ ผู้วิจัยจัดประเภทวรรณกรรมเรื่อง *เจ้าชายน้อย* หรือ *Le Petit Prince* เป็น “นวนิยายเชิงปรัชญา” ตามความคิดของ Galembert (2001, p. 15) ที่วิเคราะห์ว่าการดำเนินเนื้อเรื่องของ *เจ้าชายน้อย* นั้น “ขาดโครงเรื่องและการเล่าเรื่องที่ต่อเนื่อง” (une absente d’intrigue et de trame narrative) อย่างนิทานทั่วไปและมีลักษณะการเล่า “เรื่องราวที่ปราศจากเรื่องราว” (une histoire sans histoire) นอกจากนั้น ตอนจบของ “*เจ้าชายน้อย*” นั้น ดูเหมือนว่าจะยังมิได้จบเรื่องอย่างแท้จริง ด้วยประโยคสุดท้ายที่กล่าวว่า “ได้โปรดกรุณาเถิด ช่วยส่งข่าวถึงฉันด่วนว่าเขากลับมาแล้ว อย่าปล่อยให้ฉันเศร้าโศกต่อไปเลย !” (แซงเตก- ซูเปรี, 2546, น. 128) ซึ่งเรียกว่า “ตอนจบที่เริ่มต้นใหม่” (une fin ouverte) ก็มีความใกล้เคียงกับนวนิยายอย่างมาก ส่วนในตอนจบเรื่องเจ้าชายน้อยก็มิได้มีความสุขตามแบบฉบับการจบของนิทานทั่วไป แม้ว่าเขาปรารถนาจะกลับยังดาวเคราะห์น้อยของเขาแต่เขากลับไปได้แค่จิตวิญญาณเท่านั้น และในคำนำของนวนิยายเรื่อง “*เจ้าชายน้อย*” ที่แปลเป็นภาษาเยอรมันก็นำคำกล่าวของ Heidegger มาลงไว้ว่า “มันไม่ใช่หนังสือสำหรับเด็ก หากแต่เป็นสารของกวีผู้ยิ่งใหญ่ที่ได้บรรเทาความโดดเดี่ยวของตนและสิ่งนั้นมันพาเราให้เข้าใจโลกที่มีแต่ความลึกลับมากมายซ่อนอยู่”[5] (อ้างใน Gagnon, 2006) อย่างไรก็ตาม นักวิจารณ์วรรณกรรมกลุ่มหนึ่งก็จัดให้ *เจ้าชายน้อย* เป็น “นิทานเชิงปรัชญา” (Conte philosophique) ด้วยเช่นกัน ดังใน “บันทึกผู้แปล ฉบับสำนักพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช” โดยอำพรรณ โอตระกูล ก็กล่าวไว้ว่า “(...) แซงเตก-ซูเปรีเขียนเรื่อง *เจ้าชายน้อย* ในรูปนิทานสำหรับเด็ก ทั้งๆ ที่เนื้อหาเป็นเรื่องแทรกปรัชญาชวนคิดสำหรับผู้ใหญ่” (แซงเตก-ซูเปรี, 2546, น. 138) หรือสำนักพิมพ์ Gallimard Jeunesse ก็ยังจัดให้หนังสือเรื่อง *เจ้าชายน้อย* เป็นหนังสือประเภท “นิทานและเรื่องราวปรัมปรา” (Contes & mythologies) อยู่ในรายการหนังสือหมวด

[5] ต้นฉบับภาษาฝรั่งเศสเขียนไว้ว่า “Ce n'est pas un livre pour enfants, c'est le message d'un grand poète qui soulage de toute solitude et par lequel nous sommes amenés à la compréhension des grands mystères de ce monde”

Folio Junior ที่เหมาะกับเด็กอายุตั้งแต่ 9 ปีขึ้นไป (À partir de 9 ans) และยังมีการตีพิมพ์นวนิยายเรื่องนี้ออกมาหลายรูปแบบ เช่น หนังสือสามมิติ (un livre pop-up) หรือหนังสือการ์ตูน (une bande dessinée) ที่เหมาะกับเด็กตั้งแต่อายุ 6 ปีขึ้นไป เป็นต้น

นวนิยายเชิงปรัชญาเรื่องนี้ได้รับความนิยมอย่างมาก ด้วยแก่นเรื่องและการดำเนินเนื้อเรื่องที่น่าติดตามและเป็นที่จดจำได้ง่าย โดยเฉพาะอย่างยิ่งในหมู่เด็กและเยาวชน จนถึงขั้นที่ได้รับการระบุโดยกระทรวงศึกษาธิการแห่งชาติฝรั่งเศสให้เป็นหนังสือเรียนในระดับ 6 (classe de 6e) หรือระดับมัธยมศึกษาตอนต้น สำหรับเด็กอายุ 11–12 ปี อีกทั้งได้มีการนำไปแปลเป็นภาษาต่างๆ กว่า 270 ภาษา (ทั้งภาษาประจำชาติและภาษาถิ่น) ตีพิมพ์จำหน่ายทั่วโลกมากกว่า 145 ล้านเล่ม (AFP, 2013) สำหรับในประเทศไทย นวนิยายเชิงปรัชญาเรื่องนี้ก็ถูกจัดเป็น 1 ใน “วรรณกรรม 50 เรื่องที่ต้องอ่านก่อนโต” โดยสำนักเฝ้าระวังทางวัฒนธรรมและประชาสัมพันธ์ กระทรวงวัฒนธรรม และกองทุนสนับสนุนการสร้างเสริมสุขภาพ (สสส.) (อ้างในวนิดา คุ้มอนุวงศ์และคณะ, 2557)

2. “สาร” บนหน้ากระดาษสู่ภาพเคลื่อนไหว

การดัดแปลง[6] (Adaptation) ผลงานวรรณกรรมมาเป็นภาพยนตร์นั้นมีมาตั้งแต่มีการผลิตภาพยนตร์เกิดขึ้น โดยเฉพาะในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 นักเขียน

[6] ผู้วิจัยให้ความหมายคำกริยา Adapter ว่า “ดัดแปลง” ที่หมายถึง “แก้ไขเปลี่ยนแปลงให้เหมาะสม เปลี่ยนจากรูปเดิมโดยแก้ไขเปลี่ยนแปลงบ้างเล็กน้อย (...) ทำซ้ำโดยเปลี่ยนรูปแบบใหม่ ปรับปรุงแก้ไข เพิ่มเติม หรือจำลองงานต้นฉบับในส่วนอันเป็นสาระสำคัญ โดยไม่มีลักษณะเป็นการจัดทำงานขึ้นใหม่ ทั้งนี้ ไม่ว่าทั้งหมดหรือบางส่วน” (ราชบัณฑิตยสถาน, 2546, น. 401) และให้ความหมายคำว่า “แปลง” ไว้ว่า “เปลี่ยนสิ่งเดิมให้ผิดแปลกออกไป, เปลี่ยนรูปทั้งหมดให้กลายเป็นอีกรูปหนึ่ง” (ราชบัณฑิตยสถาน, 2546, น. 719) ส่วนในภาษาฝรั่งเศสให้ความหมายไว้ว่า “Arranger une œuvre littéraire pour qu’elle convienne à un nouveau public; le transposer dans une autre mode d’expression” (Garnier et

บางคนผลิตผลงานวรรณกรรมขึ้นมาเพื่อดัดแปลงเป็นภาพยนตร์ อาทิเช่น Alain Robbe-Grillet หรือ Marguerite Duras เป็นต้น (Meunier, 2004, pp. 7-8) อีกทั้งผู้สร้างหรือผู้ผลิตก็นิยมที่จะหยิบผลงานวรรณกรรมเลื่องชื่อมาดัดแปลงเป็นภาพเคลื่อนไหวทั้งในรูปแบบละครเวที ละครโทรทัศน์หรือภาพยนตร์ ตามความคิดของ Audrey เห็นว่าวรรณกรรมและภาพยนตร์ล้วนแต่เป็น “ศิลปะที่ใกล้เคียงกัน (deux arts voisins) ที่เน้นการเล่าเรื่องราวต่างๆ อยู่ภายใต้กรอบเวลาใดเวลาหนึ่งและถือเป็นผลงานที่เผยแพร่ในวงกว้าง (des œuvres de grande diffusion)” (อ้างใน Baron, 2008, p. 7) อีกทั้งผู้ชมจะได้อรรถรสเพิ่มมากขึ้นด้วยการได้รู้จักตัวละครที่แตกต่างจากการอ่านผ่านตัวอักษรบนหน้ากระดาษกลายมาเป็นภาพเคลื่อนไหว ที่มีแสง สี และเสียงประกอบ นอกจากนั้น การดัดแปลงผลงานวรรณกรรมยังเป็นสิ่งที่ท้าทายผู้สร้างหรือผู้กำกับในทุกยุคทุกสมัย ด้วยจะต้องอาศัยเทคนิคที่หลากหลายในการนำเสนอผลงานวรรณกรรมเหล่านั้นให้มาปรากฏอยู่บนจอภาพยนตร์

หากพิจารณาลักษณะของนวนิยายที่เป็นแขนงหนึ่งของวรรณกรรม (littérature) กับภาพยนตร์ที่เป็นแขนงหนึ่งของศิลปะ (arts) ก็จะพบทั้งความเหมือน ด้วยศาสตร์ทั้ง 2 แขนงนี้ล้วนเป็นรูปแบบบันเทิงคดี และความต่างเพราะแต่ละศาสตร์มีลักษณะการนำเสนอที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว กล่าวคือ ขณะที่งานวรรณกรรม “ใช้รูปสัญญะเพียงรูปเดียว (un seul système signifiant) นั่นคือภาษา (la langue)” (Morency, 1991, p. 104) ในการนำเสนอผลงานออกมาเป็นรูปเล่มเพื่อทำให้ผู้อ่านเกิดจินตนาการและคล้อยตาม แต่ภาพยนตร์จะมีรูปสัญญะ (signifiants) ที่หลากหลายและรูปสัญญะทั้งหลายนั้นจะออกมาในรูปภาพและเสียงที่ถูกหลอมรวม (fondus) และกลมกลืนกัน (amalgamés) ถูกนำเสนออย่างต่อเนื่อง (continuum image-son) (Morency, 1991, p. 104) แสดงให้เห็นว่างานวรรณกรรมนั้นใช้ภาษา (langue) สำหรับการสื่อสารกับผู้อ่าน ขณะที่ภาพยนตร์นั้นใช้กระบวนการใช้ภาษา (langage) ทั้งหมด ทั้งที่อยู่ในรูปวัจนภาษาและอวัจนภาษาที่สื่อหรือแสดงให้ผู้ชมรับรู้ได้มากกว่า

Vinciguerra, 2003, p. 39) ซึ่งหมายถึง “ปรับเปลี่ยนผลงานวรรณกรรมเพื่อให้เหมาะสมกับผู้ชมกลุ่มใหม่ แปลง (สาร) ให้เป็นการสื่อสารอีกรูปแบบหนึ่ง” ดังนั้น ภาพยนตร์ที่สร้างขึ้นโดยนำเค้าโครงเรื่องมาจากนวนิยาย จึงเรียกว่า “ภาพยนตร์ดัดแปลง”

การดัดแปลงผลงานวรรณกรรมมาเป็นภาพยนตร์นั้นจึงมีเงื่อนไขหลายประการที่ผู้สร้างและผู้กำกับจะต้องคำนึงถึง เพราะแม้ว่าผลงานวรรณกรรมและภาพยนตร์จะเป็นศิลปะที่เน้นการเล่าเรื่องทั้งที่มาจากความจริงและที่เกิดจากจินตนาการเหมือนกันก็ตาม แต่ระยะเวลาในการเล่าเรื่องก็มีแตกต่างกันโดยสิ้นเชิง ผู้กำกับจำเป็นจะต้องย่อยแก่นเรื่อง โครงเรื่อง การดำเนินเนื้อเรื่องที่มีจำนวนหลายสิบหรือหลายร้อยหน้าให้กลายเป็นภาพยนตร์ที่กินระยะเวลาไม่เกิน 2 ชั่วโมง นอกจากจะต้องคำนึงถึงการเปลี่ยนแปลงทางด้านปริมาณ (จำนวนหน้ากระดาษกับเวลาในการนำเสนอ) ยังต้องคำนึงถึงคุณภาพที่ผลงานวรรณกรรมเล่มนั้นเสนอต่อผู้อ่าน เพื่อที่จะมิให้เป็น “การทรยศ” (trahison) ต่อตัวงานวรรณกรรม เพราะผู้ชมซึ่งอาจเป็นกลุ่มผู้อ่านผลงานวรรณกรรมดังกล่าวจะตั้งคำถามขึ้นมาว่า “ภาพยนตร์เรื่องนี้จะบิดเบือนไปจากผลงานต้นฉบับหรือไม่? (ce film n’est-il pas une déformation de l’œuvre originale ?)” “ภาพยนตร์เรื่องนี้จะทำให้ผู้ประพันธ์เสียชื่อหรือไม่? (ce film ne dessert-il pas le romancier ?)” “ภาพยนตร์เรื่องนี้ยังให้บรรยากาศเดิมๆ ที่มีในนวนิยายอยู่หรือไม่? (ce film rend-il vraiment l’atmosphére du roman ?)” (Le roman à l’écran: à quelles conditions?, 1958, p. 9)

3. กระบวนการดัดแปลงนวนิยายเชิงปรัชญา “*เจ้าชายน้อย*”

นวนิยายเชิงปรัชญาเรื่อง *เจ้าชายน้อย* ที่ถูกดัดแปลงเป็นภาพยนตร์เรื่อง *The Little Prince* และออกฉายในเดือนกรกฎาคม ค.ศ.2015 นี้ ได้ถูกดัดแปลงโดยอาศัยเทคนิค 2 รูปแบบ คือ ภาพยนตร์เคลื่อนไหวในรูปแบบสามมิติ (Cinéma en relief ou cinéma en 3D (trois dimensions) ou cinéma stéréoscopique) นำเสนอเรื่องราวของตัวละครนักบิน (aviateur) ในวัยชรากับเด็กหญิงคนหนึ่งที่ไม่ถูกระบุชื่อ (fillette anonyme) ผสมผสานกับภาพสตอปโมชัน (Animation en volume) ที่เล่าเรื่องราวการพบกันของนักบินกับเจ้าชายน้อยรวมถึงสิ่งที่เจ้าชายน้อยพบเจอบนดาวเคราะห์น้อยและบนโลกมนุษย์ที่เหมือนกับการเล่าเรื่องในนวนิยายต้นฉบับ ซึ่งการดัดแปลงเป็นภาพยนตร์สามมิติผสมผสานกับภาพสตอปโมชันนี้ ถือเป็นครั้งแรก

ของนวนิยายเชิงปรัชญาเรื่อง *เจ้าชายน้อย* นี้ อาจเป็นด้วยเหตุผลที่ต้องการส่งสารเหล่านี้ให้กับกลุ่มเป้าหมายที่เป็นเด็กหรือเยาวชน

การดัดแปลง “สาร” จากนวนิยายเรื่อง *เจ้าชายน้อย* ผู้กำกับจะกลายเป็น “ผู้แปลสารที่มีจุดมุ่งหมาย 2 ประการ คือ ถ่ายทอดสารอย่างตรงไปตรงมาพร้อมๆ กับที่ต้องสร้างสรรค์มันอย่างอิสระ (traduire fidèlement tout en créant librement)” (Garcia, 1990, p. 202) ผู้กำกับและทีมงานจึงต้องอาศัยกระบวนการสำคัญหลายประการเพื่อประกอบสร้างวาทกรรมในรูปแบบใหม่ขึ้นมา นักวิเคราะห์ภาพยนตร์ได้นำเสนอกระบวนการดัดแปลงอยู่หลายประเด็น[7] ในภาพยนตร์เรื่อง *The Little Prince* หรือ *เจ้าชายน้อย* ผู้วิจัยพบว่ามีการนำกระบวนการการดัดแปลงนวนิยายเชิงปรัชญาเรื่องนี้มาเป็นภาพยนตร์ 3 ประการ[8] คือ

---

[7] นักวิเคราะห์ภาพยนตร์หรือนักวิจารณ์ภาพยนตร์ได้เสนอรูปแบบการดัดแปลงนวนิยายมาเป็นภาพยนตร์อยู่หลายรูปแบบ ได้แก่ Mitry ได้แบ่งออกเป็น 2 แบบ ได้แก่ การดัดแปลงแบบตรงตัว (fidélité) และแบบไม่ตรงตัว (infidélité), Eliad แบ่งออกเป็น 3 แบบ ได้แก่ การดัดแปลงแบบตรงตัวน้อยที่สุด (fidélité minimale) การดัดแปลงแบบตรงตัวบางส่วน (fidélité partielle) และการดัดแปลงแบบตรงตัวมากที่สุด (fidélité maximale) ส่วน Klein แบ่งออก เป็น 3 แบบ ได้แก่ การดัดแปลงแบบไม่ตรงตัว (fidélité absente) การดัดแปลงแบบตรงตัวระดับกลาง (fidélité plus ou moins présente) และการดัดแปลงแบบตรงตามต้นฉบับ (fidélité très présente) และ Bluestone และ Wagner ได้เสนอรูปแบบการดัดแปลงไว้ 2 แบบ คือ การดัดแปลงแบบตรงตัวก็คือ ความละม้ายคล้ายคลึง (analogie) และการดัดแปลงแบบไม่ตรงตัวก็คือ การให้ข้อคิดเห็นเพิ่มเติม (commentaire) (อ้างใน Baron, 2008, p. 25)

[8] ผู้วิจัยเน้นการแบ่งตามแบบของ Bazin (1976) ที่แบ่งการดัดแปลงออกเป็น 3 แบบ คือ การดัดแปลงแบบตรงตัว (fidélité) การดัดแปลงแบบอิสระ (adaptation libre) และการดัดแปลงเพื่อสร้างสุนทรียภาพแบบใหม่ (être esthétique nouveau) และตามแนวคิดของ Truffaut (อ้างใน Garcia, 1990, p. 20) ที่แบ่งกลวิธีการดัดแปลงออกเป็น 1) การดัดแปลงตามแบบผู้ประพันธ์นวนิยาย (la même chose que le romancier) 2) การดัดแปลงแบบเดียวกับผู้ประพันธ์แต่เพิ่มเติมให้มากหรือดีขึ้น (la même chose de mieux) และ 3) การดัดแปลงเป็นรูปแบบอื่นที่ดีกว่า (autre chose de mieux)

3.1 การ “ตีความสาร” ตามตัวอักษร

แม้ Bazin นักวิจารณ์ภาพยนตร์ชาวฝรั่งเศสจะกล่าวถึงการดัดแปลงงานวรรณกรรมมาเป็นภาพยนตร์ไว้ว่า

> “มันไม่ใช่เรื่องของการแปลอย่างตรงไปตรงมาหรืออย่างถูกต้องตามตัวอักษร (Il ne s’agit pas ici de traduire, si fidèlement, si intelligemment) แต่เป็นการสร้างผลงานระดับที่สอง (une œuvre à l’état second) ในรูปแบบภาพยนตร์ ทั้งสองสิ่งนี้ไม่มีอะไรที่จะสามารถนำมาเปรียบเทียบกันได้ หากแต่มันเป็นสุนทรียภาพ (un être esthétique) ในอีกรูปแบบที่เหมือนว่านวนิยายถูกสร้างเพิ่มขึ้นโดยการทำให้เป็นภาพยนตร์ (comme le roman multiplié par le cinéma)”
>
> (1976, p. 126)

หากแต่ “การเคารพต่อจิตวิญญาณของตัวบท” (respect de l’esprit du texte) ก็ถือเป็นเรื่องสำคัญ ดังที่ Garcia (1990, p. 250) เรียกว่า “การดัดแปลง แบบใกล้เคียงกับต้นฉบับ” (Analogie) ซึ่งหมายถึงการ “เข้าใกล้ผลงานต้นฉบับ (se rapprocher de l’œuvre initiale) ให้มากที่สุด บางครั้งอาจเรียกได้ว่าให้ทัดเทียมกัน (rivaliser de brio) ในแบบตรงตัวแม่นยำกับตัวอักษรและอารมณ์ที่ถ่ายทอดออกมา (sur le plan de la fidélité à la lettre et à l’esprit)” หรือเรียกว่า “การแปลนวนิยายมาเป็นภาพยนตร์” (traduction filmique du roman) โดยเฉพาะอย่างยิ่งแก่นเรื่องซึ่งถือเป็นหัวใจของนวนิยายเรื่องนี้ ผู้วิจัยพบว่า คติบท (maxime) 2 บทของนวนิยายตอนที่สุนัขจิ้งจอกได้พูดกับเจ้าชายน้อยว่า “[...] มีเพียงหัวใจเท่านั้นที่จะมองเห็นความจริง สิ่งสำคัญนั้นไม่อาจเห็นได้ด้วยตา” และ “เธอต้องรับผิดชอบต่อทุกสิ่งที่เธอมีความสัมพันธ์ด้วย” (แซงเตก-ซูเปรี, 2546, น. 100) ก็ปรากฏอยู่ในภาพยนตร์เรื่องนี้ด้วยเช่นกัน Mark Osborne ในฐานะผู้กำกับได้พยายามตีความนวนิยายและนำเสนอภาพยนตร์ของเขาให้ตรงกับนวนิยายต้นฉบับ ซึ่งถือเป็นกระบวน “การตีความ” (Interprétation) หรือเรียกว่า “การดัดแปลงแบบตรงตัว” (Adaptation fidèle)

กระบวนการตีความสารตามตัวอักษรของผู้กำกับปรากฏอย่างเด่นชัดอยู่ 3 ช่วงของภาพยนตร์ ได้แก่

3.1.1 ในตอนเริ่มเรื่อง ซึ่งเป็นกระบวนการเล่าเรื่องผ่านตัวละครคือ นักบิน ที่เล่าเรื่องของตนเองในวัยเด็กผ่านมุมมองของตนเองโดยการใช้สรรพนามบุรุษที่ 1 หรือ “Je” เป็นเสมือน “เสียงกระแสสำนึก” (courant de conscience ou monologue intérieur) ที่ตัวละครแสดงออกมาในภาพยนตร์ สอดคล้องและตรงกับเสียงของผู้เล่าเรื่องใน นวนิยายที่ใช้สรรพนามบุรุษที่ 1 เช่นเดียวกัน

> ขณะที่ผมอายุได้ 6 ขวบ ผมได้อ่านหนังสือเกี่ยวกับป่าดึกดำบรรพ์ เป็นเรื่องราวของงูยักษ์ที่กลืนกินเหยื่อทั้งตัวโดยไม่เคี้ยวเลย ผมใคร่ครวญเหตุการณ์นั้นอย่างจริงจัง แล้วก็วาดรูปแรกในชีวิต ผมเอาผลงานชิ้นเอกของผมให้ผู้ใหญ่ดู ถามว่ามันทำให้พวกเขากลัวมั้ย
>
> - กลัวเหรอ ทำไมเราต้องกลัวหมวกแบบนี้ด้วยล่ะ
>
> ผู้ใหญ่ ไม่เคยที่จะเข้าใจอะไรได้เองเลย ผมเลยวาดรูปอีกรูปให้พวกเขาดู
>
> - จริงๆ แล้วเธอควรจะสนใจวิชาเลขคณิต ประวัติศาสตร์ และไวยากรณ์
>
> ผมเชื่อคำสอนผู้ใหญ่ แล้วเมื่อผมโตขึ้น ผมก็ลืมทุกเรื่องราวของการเป็นเด็ก กระทั่งปาฏิหาริย์บางอย่างปรากฏขึ้น

การเล่าเรื่องดังกล่าวสะท้อนให้เห็นถึงความสัมพันธ์ของเด็กกับผู้ใหญ่ (lien entre l’enfant et les grandes personnes) และความไม่เข้าใจของผู้ใหญ่ที่มีต่อภาพวาดตามจินตนาการของเด็กที่เข้าใจโลกในแบบวัยของเขา เป็นการสะท้อนคติบทที่ว่า “เราจะมองเห็นแจ่มชัดด้วยหัวใจเท่านั้น สิ่งสำคัญนั้นไม่อาจเห็นได้ด้วยดวงตา” (แซงเตก-ซูเปรี, 2546, น. 100) ของนวนิยายเรื่องนี้ได้อย่างตรงตัว โดยชี้ให้เห็นว่าผู้ใหญ่ตัดสินรูปวาดนั้นจาการมองเห็นลายเส้นที่ปรากฏโดยไม่ได้ใช้ “หัวใจ” มอง

3.1.2 การนำตัวละครบางตัวที่ปรากฏอยู่ในนวนิยายให้มาปรากฏตัวอยู่ในการเล่าเรื่องของนักบินในภาพยนตร์ภาพสตอปโมชัน (Animation en volume) ที่เล่าเรื่องราวการพบกันของนักบินกับเจ้าชายน้อย กล่าวคือ Mark Osborne พยายามไม่ละทิ้งตัวละครที่โดดเด่นในนวนิยาย ได้แก่ นักบิน (l'aviateur) ในฐานะผู้เล่าเรื่อง เจ้าชายน้อย (le Petit Prince) ที่ได้พบเจอกับพระราชา (le roi) ชายผู้หลงตัวเอง (le vaniteux) นักธุรกิจ (le businessman) ตัวละครทั้ง 3 ตัวที่เจ้าชายน้อยได้พบเจอนี้มีบทบาทสำคัญต่อการดำเนินเนื้อเรื่องของนวนิยายอย่างมากเพราะแสดงให้เห็นถึงพฤติกรรมของผู้ใหญ่ในสังคมกลางคริสต์ศตวรรษที่ 20 เมื่อโลกกำลังเข้าสู่สังคมทุนนิยม และพฤติกรรมของตัวละครทั้ง 3 นี้ สร้างความฉงนให้กับเจ้าชายน้อยเป็นอย่างมาก ดังที่เขาอุทานในขณะที่จากดวงดาวของนักธุรกิจว่า "พวกผู้ใหญ่ช่างแปลกเสียจริงๆ..." ซึ่งสอดคล้องกับในนวนิยาย คำกล่าวสุดท้ายของเจ้าชายน้อยนี้ แสดงให้เห็นว่า ในฐานะเด็กคนหนึ่ง เขาไม่เข้าใจพฤติกรรมเหล่านั้นว่าทำไปเพื่ออะไร และได้ประโยชน์อะไร นอกจากจะดูหมกมุ่นแล้วยังดูเป็นผู้ใหญ่ที่ไม่มีความสุขอีก เนื่องจากข้อจำกัดเรื่องของเวลาภาพยนตร์จึงไม่สามารถนำเสนอรายละเอียดของตัวละครทุกตัวอื่นๆ ได้ ซึ่งได้แก่ นักดื่ม (le buveur) ผู้จุดโคมไฟ (l'allumeur de réverbère) นักภูมิศาสตร์ (le géographe) หรือพ่อค้า (le marchand) รวมถึงรายละเอียด บทสนทนาของตัวละครทั้งหมดได้ ทำได้เพียงนำเสนอบทสนทนาสั้นๆ แต่ทั้งหมดที่นำเสนอก็ชี้ให้เห็นว่าสอดคล้องกับแก่นเรื่องทั้งของนวนิยายและของภาพยนตร์ดัดแปลงเรื่องนี้อย่างมาก

3.1.3 การพยายามรักษาบทบาทและบทสนทนาระหว่างเจ้าชายน้อยกับตัวละคร 3 ตัวที่เจ้าชายน้อยได้พบก็คือ งู (le serpent) สุนัขจิ้งจอก (le renard) และเหล่าดอกกุหลาบ (les roses) บนโลกมนุษย์ไว้ให้มากที่สุด แม้การปรากฏตัวของงูในนวนิยายต่างจากการปรากฏตัวในภาพยนตร์อยู่บ้างเล็กน้อย กล่าวคือผู้กำกับจงใจจะเลือกให้งูมีบทบาทที่จำกัดกว่าในนวนิยาย เพราะงูเป็นสาเหตุที่ทำให้เจ้าชายน้อยหายตัวไป ซึ่งก็น่าจะทำให้เจ้าชายน้อยลาจากโลกมนุษย์และนำดวงจิตของตนกลับไปยังดาวของตนเองตามที่เขาปรารถนา แม้ว่าในนวนิยายจะมิได้กล่าวถึงความดุร้ายของสัตว์ชนิดนี้อย่างตรงไปตรงมา แต่การจงใจปิดบังบทบาทของงูที่ทำให้เจ้าชายน้อยต้องลาจากโลกนี้ไปดังที่นวนิยายได้กล่าวไว้ว่า "เขาค่อยล้มลงเหมือนต้นไม้ล้ม โดยไม่ก่อเสียง

แม้แต่เล็กน้อย" (แซงเตก-ซูเปรี, 2546, น. 124) ก็เพื่อไม่ต้องการนำเสนอภาพของความตายหรือมีนัยของความตายในภาพยนตร์เคลื่อนไหวสามมิติสำหรับเด็กนั่นเอง แต่ยังคงย้ำคติบทที่สุนัขจิ้งจอกกล่าวไว้ ก็คือ "ฉันจะบอกความลับให้เธอฟังนะ เราจะมองเห็นแจ่มชัดด้วยหัวใจเท่านั้น สิ่งที่สำคัญนั้น ไม่อาจมองเห็นได้ด้วยดวงตา" (แซงเตก-ซูเปรี, 2546, น. 100)

การดัดแปลงในลักษณะการตีความสารตามตัวอักษรของภาพยนตร์เรื่องนี้ Mark Osborne จำเป็นต้องเลือกและคัดสรรตัวละคร ฉากและสถานที่ รวมถึงการดำเนินเนื้อเรื่องในช่วงใดช่วงหนึ่งที่ถือเป็นสาระสำคัญในนวนิยายมาใส่ไว้ในภาพยนตร์ของเขาเพื่อให้คงอรรถรสเดิมไว้ให้ได้มากที่สุด และเพื่อที่จะเปิดทางให้เขาสามารถเชื่อมโยงประเด็นเหล่านั้นในการดัดแปลงรูปแบบอื่นๆ ได้

3.2 การ "เลียนแบบสาร" ในนวนิยายเพื่อดัดแปลงเป็นภาพยนตร์

ตามที่ผู้วิจัยได้นำเสนอว่า การดัดแปลงนวนิยายนั้นถือเป็นการสร้างสุนทรียภาพอีกรูปแบบหนึ่ง และสามารถสื่อสารกับผู้ชมได้ทั้งภาพและเสียง และด้วยเหตุที่ "ไม่มีรูปแบบศิลปะใดจะสามารถถ่ายทอดออกมาเป็นอีกรูปแบบหนึ่งได้อย่างตรงตัว (aucune forme d'art ne peut traduire exactement une autre)" (Carrière, 1993, p. 127) ดังนั้น ภาพยนตร์จึงเป็นรูปแบบของสื่อที่ให้อิสระกับผู้กำกับและทีมงานในการสร้างสรรค์ผลงาน การดัดแปลงโดย "การเลียนแบบสาร" (Imitation) นี้จะแตกต่างจากการตีความตามตัวอักษรของสารที่อยู่ในนวนิยาย ด้วยผู้กำกับจะสามารถจะเปลี่ยนแปลงบางส่วนของนวนิยายแล้วนำมาดัดแปลงในภาพยนตร์ ดังที่ Bazin (1976, p. 50) เรียกว่า "การดัดแปลงแบบอิสระ" (Adaptation libre) หรือ "การดัดแปลงแบบละม้ายคล้ายต้นฉบับ" ซึ่งการดัดแปลงรูปแบบนี้จะเป็นการสร้างสรรค์แบบเน้นความสัมพันธ์ของทั้งตัวผลงานวรรณกรรมหรือนักเขียนกับภาพยนตร์หรือผู้กำกับที่จะนำเสนอผลงานอีกรูปแบบหนึ่งที่แตกแขนงมาจากผลงานวรรณกรรมเดิม (dédoublement de l'œuvre littéraire)

ด้วยเหตุที่การเล่าเรื่องในภาพยนตร์เรื่อง *The Little Prince* หรือ *เจ้าชายน้อย* มีการเล่าเรื่องซ้อนกันอยู่ 2 ระดับ คือ

ระดับที่ 1 ซึ่งถูกดัดแปลงเป็นภาพยนตร์เคลื่อนไหวสามมิติ เน้นการเล่าเรื่องของชีวิตเด็กหญิงคนหนึ่งที่ถูกแม่ของเธอบังคับให้สอบเข้าโรงเรียนของผู้มีปัญญา[9] (Académie Werth) ให้ได้ และได้ย้ายเข้าไปอยู่ข้างบ้านของนักบิน นักบินปรารถนาจะผูกมิตรกับเธอและให้เธอตระหนักถึงความเป็นเด็ก ให้กลายเป็นเด็กที่สดใส ร่าเริง และมีความสุข จึงได้เล่าเรื่อง *เจ้าชายน้อย* ที่เขาเขียนขึ้นให้เด็กหญิงฟัง จากนั้นเด็กหญิงจึงค่อย ๆ เปลี่ยนแปลงจากเด็กที่ต้องทำตามระเบียบตลอดเวลา คร่ำเคร่งกับการอ่านหนังสือ กลายเป็นเด็กที่มีจินตนาการ และได้ออกตามหาเจ้าชายน้อยตามเรื่องราวที่นักบินเล่าให้เธอฟัง และในที่สุดก็พบกับเจ้าชายน้อยในวัยหนุ่มที่หลงลืมความเป็นเด็กไปเสียสิ้น เด็กหญิงจึงทำให้เขาระลึกถึงความเป็นเด็กอีกครั้ง พร้อมกับพาเขาไปส่งยังดวงดาวที่เขาจากมาเพื่อไปพบกับดอกกุหลาบของเขา

ระดับที่ 2 ซึ่งถูกดัดแปลงเป็นภาพยนตร์ภาพสตอปโมชัน คือการเล่าเรื่องของเจ้าชายน้อยกับสิ่งที่พบตามแบบของนวนิยายต้นฉบับ (แต่ได้ตัดตัวละครบางตัวออกไป)

การดัดแปลงแบบเลียนแบบสารจึงเป็นการนำสารที่ปรากฏในนวนิยายมาใส่ไว้ในทั้งเรื่องเล่าระดับที่ 1 และระดับที่ 2 ที่เด่นชัดมี 2 ประการ คือ

3.2.1 การเปลี่ยนแปลงระดับของการเล่าเรื่องราวในนวนิยายทั้งหมดให้กลายเป็นเรื่องเล่าระดับที่ 2 คู่ขนานไปกับเรื่องเล่าระดับที่ 1 หากแต่ประเด็นสำคัญก็ไม่ได้ถูกละทิ้งไปเสียทีเดียว ผู้กำกับได้เลียนแบบพฤติกรรมของเจ้าชายน้อยในนวนิยายมาใส่ไว้ในตัวละครเด็กหญิงข้างบ้านที่ถือว่าเป็นตัวละครหลักในภาพยนตร์ เริ่มต้นด้วย “การแสดงความสงสัย” และ “การตั้งคำถาม” บุคลิกดังกล่าวเป็นบุคลิกสำคัญของ

[9] ผู้วิจัยแปลคำนี้ว่า “โรงเรียนของผู้มีปัญญา” ด้วยเห็นว่าเป็นโรงเรียนที่มีการทดสอบเด็กที่เข้าเรียนทั้งจากผลการเรียน การเขียนเรียงความ และการสัมภาษณ์ เด็กที่จะเข้าได้นั้นจึงต้องมีความรู้และปัญญา

เจ้าชายน้อย เพราะเจ้าชายน้อยจะตั้งคำถามในสิ่งที่เขาสงสัยกับทุกคนที่เขาได้พบ แม้ว่าคำตอบที่ได้รับจะไม่ทำให้เขาพอใจหรือคลายข้อสงสัยของเขาไปได้ แต่การตั้งคำถามก็มีความสำคัญต่อการแสวงหาความรู้หรือเปิดโลกทัศน์ เช่นเดียวกับที่เด็กหญิงข้างบ้านของนักบินตั้งคำถามกับนักบินหลังจากที่เธอได้อ่านบทเกริ่นนำนวนิยายที่เขาเขียนขึ้น เธอรวบรวมความกล้าเพื่อแอบเข้าไปพบเขา และเมื่อเธอได้พบเขา เธอก็ตั้งคำถามกับเขาเกี่ยวกับเรื่องของเจ้าชายน้อย

> - “อย่างแรกเลย เด็กไปทำอะไรในทะเลทราย แปลกเกินไปมั้ย ใครจะอยู่ทะเลทรายได้นานขนาดนั้นโดยไม่มีอาหาร น้ำดื่ม และพ่อแม่เขาอยู่ที่ไหน เขาไม่ไปเรียนหนังสือหรือ แล้วเขาอยู่ที่นั่นเลยมั้ย เพราะหนูเรียนวิชาดาราศาสตร์พื้นฐานมา มันไม่ได้บอกว่ามีสิ่งมีชีวิตหรือเด็กบนดาวเคราะห์ดวงไหนๆ นอกจากเขาจะมาจากดวงดาว แต่ก็เป็นไปได้น้อยมาก”

การเลียนแบบสารที่ปรากฏในนวนิยายดังกล่าวชี้ให้เห็นถึงพฤติกรรมของเด็กหญิงที่ต้องการรู้ในสิ่งที่ยังไม่รู้ แสดงให้เห็นว่าพฤติกรรมดังกล่าวไม่ได้มีเฉพาะในตัวเจ้าชายน้อยในนวนิยายเท่านั้น แต่ยังเป็นพฤติกรรมของเด็กทั่วไปที่เป็นวัยที่อยากรู้อยากเห็น การตั้งคำถามของเด็กหญิงยังชี้ให้เห็นว่า แม้เป็นเด็กก็สามารถตั้งคำถามในสิ่งที่ตนเองสงสัยและผู้ใหญ่ก็ควรจะเข้าใจเด็กเหมือนดังเช่นที่คุณลุงนักบินพยายามเข้าใจเด็กหญิงข้างบ้าน และตอบคำถามและเล่าเรื่องราวของเจ้าชายน้อยให้เด็กหญิงฟัง ในที่สุดทั้งคู่ก็ค่อยๆ สร้างมิตรภาพขึ้น

3.2.2 การนำตัวละครบางตัวในนวนิยายที่เจ้าชายน้อยได้พบเจอบนดาวเคราะห์น้อยต่างๆ มาปรากฏตัวอยู่ในเรื่องเล่าระดับที่ 1 ได้แก่ พระราชา ชายผู้หลงตัวเอง และนักธุรกิจ โดยให้ตัวละครทั้ง 3 ตัวนี้ มีพฤติกรรมหรือลักษณะคล้ายกับที่ปรากฏในนวนิยาย หากแต่บทบาทของตัวละครแต่ละตัวเปลี่ยนแปลงไปจากนวนิยาย โดยมีลักษณะสมจริงมากขึ้นเพราะมีชีวิตอยู่ในโลกยุคปัจจุบัน ลักษณะการเลียนแบบสารนี้เป็นการทำให้ตัวละครที่ปรากฏในเรื่องราวที่ดูเหมือนจะไม่น่าจะมีจริง กลับมีจริงขึ้นมา ทั้งพระราชาที่คิดว่าตนมีอำนาจหากแต่อำนาจที่มีอยู่นั้นเป็นเพียงแค่พนักงานกดลิฟต์

หรือชายผู้หลงตัวเองคิดว่าตนเองดีและโดดเด่นกว่าผู้อื่น หากแต่ในโลกความเป็นจริงเขากลับเป็นเพียงตำรวจคนหนึ่ง ที่มีนิสัยหลงตนเอง พอใจจะให้ผู้อื่นชื่นชมตนเอง และสิ่งนั้นทำให้เขาทำงานผิดพลาดไม่สามารถจับเด็กหญิงที่รุกล้ำเข้ามายังอาณาจักรของผู้ใหญ่ที่บ้างานได้ หรือนักธุรกิจที่หมกมุ่นอยู่กับการบังคับให้ผู้อื่นทำงานหนัก ซึ่งในภาพยนตร์ ผู้กำกับได้ใส่ความหมายบางประการให้กับตัวละครตัวนี้ นั่นคือ “ความเห็นแก่ตัว” (égoïsme) ด้วยเหตุที่เป็นพฤติกรรมของผู้คนส่วนใหญ่ในโลกระบบทุนนิยม ตัวอย่างเช่น พยายามจะนำดวงดาวทั้งหมดมาผลิตเป็นไฟฟ้า และยังนำวัตถุที่เขาคิดว่าไร้ประโยชน์มาแปรรูปเป็นวัสดุที่เอื้อต่อธุรกิจ เช่น เครื่องบินของนักบินวัยชรา หากแต่ในความคิดของเด็กหญิง และนักบินวัยชรา เครื่องบินนี้คือสัญลักษณ์ของ “เสรีภาพ” และ “การค้นหาความหมายให้กับชีวิต”

3.3 การ “แปลงสาร”[10] จากนวนิยายสู่ภาพยนตร์

การแปลงสาร (Transposition) จากนวนิยายมาเป็นภาพยนตร์ก็คือการสร้างสรรค์ผลงานแบบใหม่ สอดคล้องกับ “การดัดแปลงเพื่อสร้างสุนทรียภาพแบบใหม่” (être esthétique nouveau) ของ Bazin (1976, p. 50) หรือที่ Truffaut (อ้างใน Garcia, 1990, p. 20) เรียกว่า “การดัดแปลงเป็นรูปแบบอื่นที่ดีกว่า” (autre chose de mieux) ที่หมายความว่า ผู้กำกับจะ “หยิบเอาตัวบทดั้งเดิม (un document original) มาเปลี่ยนแปลงบางแง่มุมจะโดยเจตนาหรือไม่ก็ตาม ซึ่งอาจจะเรียกได้ว่าเป็นการทำให้น่าสนใจหรือโดดเด่นขึ้นหรือการสร้างใหม่ (une méthode de ré-emphase ou de re-structure)” (Garcia, 1990, p. 120) ซึ่งการดัดแปลงประเภทนี้มีอยู่ 2 ลักษณะ ได้แก่ การเล่าเรื่องที่เป็นประเด็นใหม่ (digression) หรือการแยกตัวออกจากต้นฉบับ

---

[10] ผู้วิจัยให้ความหมายคำกริยา Transposer ว่า “แปลงสาร” ที่หมายถึง “จัดวางเรื่องราวของเรื่องที่แต่งขึ้นหรือเค้าโครงเรื่องวรรณกรรมในฉากใหม่หรือบริบทใหม่” ตามความหมายภาษาฝรั่งเศสว่า “Placer dans un autre décor ou dans un autre contexte les données fondamentales d’un mythe littéraire, d’un intrigue romanesque, etc.” ซึ่งเป็นลักษณะหนึ่งการของการดัดแปลง (Garnier et Vinciguerra, 2003, p. 1027)

(distanciation) และใส่ความคิดเห็น (commentaire) เพิ่มเติม โดยมีการเปลี่ยนแปลงจากต้นฉบับวรรณกรรม (transformation du texte littéraire) เดิม อาจกล่าวได้ว่า "การแปลงสาร" ก็คือการดัดแปลงแบบไม่ตรงตัว โดยที่ผู้กำกับอาจเพิ่มเติมหรือตัดทอนตัวละครหรือนำเสนอสิ่งใหม่พร้อมใส่ความคิดเห็นของตนเข้าไปได้ แสดงให้เห็นว่าการดัดแปลงสารจากนวนิยายมาเป็นภาพยนตร์รูปแบบนี้จะให้อิสระกับผู้กำกับในการสร้างสรรค์ผลงานมากพอสมควร ดังที่ Metz (2003, t.II, p. 102) กล่าวถึงการดัดแปลงภาพยนตร์ว่า "มันเป็นไปได้เสมอที่เมื่อกลายเป็นภาพยนตร์แล้ว รายละเอียดแต่ละหน้าของงานวรรณกรรมจะต้องถูกทรยศอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ (chacune des pages sera irrémédiablement trahie)"

การแปลงสารโดยการนำมา "สร้างใหม่" (reconstruire) นี้ ผู้กำกับจำเป็นต้องให้ผู้ชมภาพยนตร์ไม่รู้สึกว่า "ภาพยนตร์กำลังบิดเบือนหรือทรยศผลงานต้นฉบับ แต่ภาพยนตร์กำลังนำเสนอเรื่องราวจากนวนิยายในมิติใหม่ (dans une nouvelle dimension)" (Morency, 1991, p. 110) ในภาพยนตร์เรื่อง *The Little Prince* หรือ *เจ้าชายน้อย* มิติดังกล่าว ได้แก่ การสร้างความสัมพันธ์ระหว่างเรื่องเล่าระดับที่ 1 และเรื่องเล่าระดับที่ 2 กับตัวต้นฉบับเดิม เพราะการดัดแปลงนวนิยายจากเรื่องเล่าในรูปการเขียน (récit écrit) มาเป็นภาพยนตร์ที่เป็นเรื่องเล่าผ่านแผ่นฟิล์ม (récit filmique) ก็คือการนำเอาวาทกรรมทั้งสองมาผูกร้อยเชื่อมโยงกัน แม้การแปลงสารจะเปิดโอกาสให้ผู้กำกับได้สร้างสรรค์ผลงานอย่างอิสระ แต่ก็จำเป็นที่จะต้องคง "จิตวิญญาณของนวนิยาย" (esprit de l'œuvre) เอาไว้ ดังนั้น ภาพยนตร์ยังคงต้องหยิบยกเอาวาทกรรมใดวาทกรรมหนึ่งหรือหลายๆ วาทกรรมในนวนิยายมาใส่ไว้ในภาพยนตร์ ดังที่ Kristeva (1969, p. 146) เรียกว่า "Intertextualité"[11] หรือ "สัมพันธบท" (นพพร ประชากุล, 2552, น. 329-

[11] คำว่า Intertextualité ของ Kristeva สอดคล้องกับแนวคิดเรื่อง Dialogisme interlocutif ของ Bakhtine (1984), Polyphonie ของ Ducrot (1984), Transtextualité ของ Genette (1982), Hétérogénéité énonciative ของ Authier-Revuz (1982 et 1984), Dialogisme intertextuel ของ Moriand (1990 et 2007) และ Interdiscours ของ Charaudeau (1993) อย่างไรก็ตาม ใน *Dictionnaire d'analyse du discours* (2002) Maingueneau ได้แยกความหมายระหว่างคำว่า Intertextualité กับ Interdiscursivité ออก

336) หรือ “สหบท” (ตรีศิลป์ บุญขจร, อ้างในพิเชฐ แสงทอง, 2555, น. 260-272) และกล่าวไว้ว่า “ตัวบททุกบทล้วนประกอบสร้างขึ้นด้วยการยกข้อความจากแหล่งอื่นๆ มาปะติดปะต่อกันเข้า ตัวบททุกบทเป็นการดูดกลืนและแปรรูปตัวบทอื่นๆ ทั้งสิ้น”[12] (นพพร ประชากุล, 2552, น. 335) การดัดแปลงในรูปแบบการแปลงสารจึงจำเป็นต้องวิเคราะห์ว่า “ตัวบทต้นทาง” (นวนิยาย) กับ “ตัวบทปลายทาง” (ภาพยนตร์) มีความสัมพันธ์กันอย่างไร มีปริมาณเท่าไร มีคุณภาพเพียงพอต่อความเข้าใจของผู้ชมมากน้อยเพียงไร กาญจนา แก้วเทพ (2553, น. 327-328) ได้สรุปไว้ว่า ความสัมพันธ์ของสัมพันธบทมีทั้งแบบการขยายความ การตัดทอน และการดัดแปลง นอกจากวาทกรรมจากนวนิยายแล้ว ผู้กำกับยังแปลงสารจากวาทกรรมของบริบทอื่นๆ มาใส่ไว้ในภาพยนตร์เพื่อสร้างอุดมการณ์บางประการด้วยเช่นกัน เพราะภาพยนตร์ก็คือภาคปฏิบัติการสังคมและวัฒนธรรมในฐานะ “ภาพสะท้อนสังคม” (กำจร หลุยยะพงศ์, 2556, น. 4) แบบหนึ่ง กล่าวคือ “ภาพยนตร์ก็เป็นหนึ่งในเรื่องเล่าและเป็นชุดภาษาหนึ่ง จึงย่อมเป็นแหล่งผลิตและเผยแพร่อุดมการณ์ให้เรามองโลก/ตัดสินโลกได้อย่างดีและแนบเนียน” (กำจร หลุยยะพงศ์, 2556, น. 31) อุดมการณ์ดังกล่าวก็คือผลผลิตมาจากสังคมหรือวัฒนธรรมใดในช่วงเวลาหนึ่ง ซึ่งช่วงเวลาดังกล่าวก็คือช่วงเวลาปัจจุบันที่ระบบทุนนิยมที่มีมาตั้งแต่กลางศตวรรษที่ 20 กำลังเฟื่องฟูและเติบโตอย่างมาก อีกทั้งมีความเป็นไปได้ที่ภาพยนตร์เรื่องนี้ได้สร้างสัมพันธบทกับนวนิยายเรื่อง *El regreso del Joven Príncipe*[13] ของ Alejandro Guillermo Roemmers ที่เล่าเรื่องการกลับมาของเจ้าชายน้อย อนึ่ง นอกจากสัมพันธบทระหว่างนวนิยายกับภาพยนตร์แล้ว การเล่าเรื่องในนวนิยายเชิงปรัชญาเรื่อง *เจ้าชายน้อย* ก็มีสัมพันธบทกับความเรียง

จากกัน (อ้างใน Thumrongsanta, 2010, pp. 210-212, 288-290) หากแต่ผู้วิจัยยังคงใช้คำว่า Intertextualité ตามศัพท์บัญญัติของ Kristeva และใช้คำว่า สัมพันธบท ตามคำศัพท์บัญญัติของนพพร ประชากุล

[12] ต้นฉบับภาษาฝรั่งเศสเขียนไว้ว่า “[…] tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d’un autre texte” (Kristeva, 1969, p. 146)

[13] นวนิยายเรื่องนี้แต่งเป็นภาษาสเปนเมื่อ ค.ศ. 2009 โดยได้แปลเป็นภาษาอังกฤษว่า *The Return of the Young Prince* (Roemmers, 2016)

อัตชีวประวัติเรื่อง *Terre des hommes* ที่ Antoine de Saint Exupéry แต่งขึ้นก่อนหน้านี้เมื่อ ค.ศ.1939 เมื่อเขาเล่าถึงการเกิดอุบัติเหตุขณะบินผ่านทะเลทรายที่ประเทศลิเบีย ซึ่งปรากฏตัวบทนี้เมื่อตอนที่เขาเล่าถึงอุบัติเหตุที่เขาประสบที่ทะเลทรายซาฮาราในเรื่อง *เจ้าชายน้อย* (Galembert, 2001, p. 26)

หลังจากที่ Mark Osborne ได้เคารพแก่นเรื่องหลักของนวนิยายโดยได้นำเรื่องราวในนวนิยายมาเล่าในภาพยนตร์ของเขาในระดับที่ 2 แล้ว เขาก็ได้สร้างเรื่องราวของผู้เล่าเรื่องหรือนักบินขึ้นมาใหม่ โดยแปลงสารให้อยู่ในเรื่องเล่าระดับที่ 1 ซึ่งถือเป็นเรื่องราวหลักของภาพยนตร์ จากการวิเคราะห์ของผู้วิจัย พบว่าการแปลงสารจากนวนิยายมาเป็นภาพยนตร์เรื่อง *The Little Prince* หรือ *เจ้าชายน้อย* นั้น มีอยู่หลายประเด็นด้วยกัน ผู้วิจัยขอยกตัวอย่างการแปลงสารจากนวนิยายที่ชัดเจนในภาพยนตร์เรื่องนี้ ดังนี้

3.3.1 แปลงสารโดยเปลี่ยนบทบาทของตัวละครหลักคือนักบินเสียใหม่

จากเดิมที่เขามีบทบาทเป็นผู้เล่าเรื่องในนวนิยาย แต่ในภาพยนตร์กลายเป็นนักบินวัยชราที่ทำหน้าที่ดำเนินเนื้อเรื่องในเรื่องเล่าระดับที่ 1 เขาเล่าเรื่องราวที่เขาแต่งขึ้นจากความทรงจำเมื่อครั้งเป็นเด็กและเป็นนักบินหนุ่ม ที่ได้พบและได้สร้างความสัมพันธ์ฉันมิตรกับเจ้าชายน้อย เรื่องราวดังกล่าวเป็นเรื่องราวที่ยังไม่เคยได้ตีพิมพ์ เป็นเพียงการเขียนร่างในกระดาษของเขาเท่านั้น และเขาก็แบ่งปันกระดาษเหล่านั้นให้เด็กหญิงข้างบ้านได้อ่าน จนทำให้เธอเกิดความกระหายอยากรู้เรื่องราวทั้งหมดของเขากับเจ้าชายน้อย การเล่าเรื่องราวของเขากับเจ้าชายน้อยทำให้เด็กหญิงข้างบ้านเปลี่ยนพฤติกรรมไปทีละเล็กละน้อย ตลอดระยะเวลาที่คุณลุงนักบินเล่าเรื่องราวของเจ้าชายน้อยให้เด็กหญิงฟัง มิตรภาพ (amitié) ของทั้งสองคนก็ค่อยๆ ก่อตัวขึ้น คุณลุงนักบินสอนให้เด็กหญิงได้รู้จักกับความเป็นเด็ก ผู้กำกับจงใจให้นักบินได้หวนระลึกถึงอดีตที่น่าจดจำกับเจ้าชายน้อย หลังจากเด็กหญิงได้รู้เรื่องราวของเจ้าชายน้อย ทำให้เธอเกิดจินตนาการไปกับคุณลุงนักบิน และคิดจะออกตามหาเจ้าชายน้อยกับคุณลุงนักบินเมื่อได้รู้ว่า เขาถูกทิ้งไว้ในทะเลทราย หากแต่นักบินวัยชราปฏิเสธที่จะพาเธอไปด้วย เธอรู้สึกเสียใจ อีกทั้งแม่ของเธอพบความจริงว่าเธอทำตัวเหลวไหล ไม่ตั้งใจอ่านหนังสือและทำตามแผนชีวิตที่วางไว้ให้ ในที่สุดจินตนาการ

ของเด็กหญิงก็ถูกทำลายลง เธอจึงกลับมาเป็นเด็กที่มุ่งมั่นในการเรียน จนกระทั่งคุณลุงนักบินล้มป่วยลง ไม่สามารถออกตามหาเจ้าชายน้อยได้ เธอจึงตัดสินใจออกตามหาเจ้าชายน้อยด้วยตัวเธอเอง

"สาร" ที่มีสัมพันธบทระหว่างการเล่าในนวนิยายและการเล่าในภาพยนตร์ก็คือ การรู้จักสร้างความสัมพันธ์ ดังที่นักบินวัยชราเคยมีกับเจ้าชายน้อย และเจ้าชายน้อยก็เคยมีกับดอกกุหลาบของเขา และกับสุนัขจิ้งจอกที่เจ้าชายน้อยตัดสินใจทำให้เชื่อง (apprivoiser) รวมถึงการจากลา (séparation) ที่เมื่อมีความสัมพันธ์กันแล้วก็จะต้องรู้จักการจากลาและยอมรับกับสิ่งนั้น เก็บทุกอย่างไว้ในความทรงจำและระลึกถึงสิ่งนั้นด้วยหัวใจ ดังที่คุณลุงนักบินบอกเป็นนัยกับเด็กหญิงข้างบ้านว่าใกล้ถึงเวลาของเขาที่จะต้องจากลาเธอและโลกใบนี้ไป ตอนที่เด็กหญิงสงสัยว่าเจ้าชายน้อยกับสุนัขจิ้งจอกได้อยู่ด้วยกันหรือไม่

- "เขาไม่ได้อยู่ด้วยกันเหรอ"
- "ได้อยู่สิ จิ้งจอกเห็นเจ้าชายน้อยเมื่อเขาใช้หัวใจมอง"
  ถ้าเธอทำได้ เธอจะไม่รู้สึกเหงาเลย"

จากการสนทนากันระหว่างคุณลุงนักบินกับเด็กหญิงชี้ให้เห็นว่า ความผูกพันกันนั้นเป็นสิ่งที่สวยงาม แต่การจากลาก็เป็นสิ่งที่ต้องเกิดขึ้นจริง แต่หากเรายังเก็บความผูกพันนั้นไว้ในหัวใจ เราก็จะไม่มีความรู้สึกเสียใจเมื่อต้องจากลา

3.3.2 แปลงสารโดยการเพิ่มเติมตัวละครที่ไม่เคยปรากฏในนวนิยายเข้าไป

ได้แก่ เด็กหญิงข้างบ้าน แม่ของเด็กหญิง เพื่อนบ้าน รวมถึงเหล่าคนบ้างานในเมืองธุรกิจ ตัวละครที่เพิ่มเข้ามาใหม่นี้ถือว่าเป็นการสร้างสรรค์จากผู้กำกับอย่างแท้จริง โดยเฉพาะเด็กหญิงข้างบ้านกับแม่ของเธอ แม้ว่าจะดูแปลกที่ตัวละครหลักอย่างเด็กหญิง (หรือแม้แต่คุณลุงนักบิน) ไม่มีชื่อให้เรียกขาน และตลอดทั้งเรื่องก็ไม่มีการเรียกขานชื่อของตัวละคร ซึ่งสอดคล้องกับนวนิยายที่ตัวละครทุกตัวไม่มีการถามถึงชื่อแต่จะถามและตอบว่าเป็นสิ่งใดหรือสัตว์ประเภทใด และอาจสัมพันธ์กับการเล่านิทานสอนใจ (fable) ที่ตัวละครเป็นสัตว์และจะไม่มีชื่อให้เรียกขาน หรือผู้กำกับอาจจงใจให้เห็นว่าในสังคมยุคปัจจุบัน การทำความรู้จักกันหรือสร้างความสัมพันธ์ซึ่งกัน

และกันของผู้คนนั้นเป็นเรื่องไม่จำเป็นอีกต่อไป แม้แต่นักบินวัยชราที่อาศัยอยู่ข้างบ้านครอบครัวของเด็กหญิงก็ยังไม่ปรารถนาจะทำความรู้จักตั้งแต่ต้นเรื่อง

นอกจากการสร้างตัวละครและบทสนทนาในการเล่าเรื่องระดับที่ 1 ในภาพยนตร์จะมีสัมพันธบทกับนวนิยายแล้ว ยังสัมพันธ์กับวาทกรรมของวัฒนธรรมยุคโลกาภิวัตน์หรือทุนนิยมที่ทุกคนต้องแข่งขันกันให้เป็นที่หนึ่งอยู่เสมอ ดังเช่น ตัวละครหญิงที่ถูกแม่ของเธอบังคับและตั้งกฎเกณฑ์หลายอย่างเพื่อให้เข้าโรงเรียนของผู้มีปัญญา สิ่งนั้นเองที่ทำให้เด็กหญิงกลายเป็นเด็กที่อยู่ในกรอบและมีพฤติกรรมเหมือนผู้ใหญ่ เช่น เธอตื่นนอนตรงเวลา มีกิจวัตรอื่น ๆ ที่ตายตัวและเป็นเวลา และเมื่อเธอละเมิดกฎเกณฑ์เพื่อที่จะมีเพื่อน มีเสียงหัวเราะ มีจินตนาการและเล่นสนุกกับคุณลุงนักบินข้างบ้าน แม่ของเธอยอมรับกับสิ่งนั้นไม่ได้

> - “ตามตารางนี้ ลูกจะอยู่บนเตียง นอนหลับ เมื่อวานนี้เพื่อนลูกไม่มีใบขับขี่ด้วยซ้ำ ไม่สิ ตำรวจยึดไปหลังจากรอบที่ 4 หลังจากที่เขาพ่วงถังแก๊สอยู่ ซึ่งทำให้ลูกตายได้นะ”
> - “แม่คะ หนูอธิบายได้นะคะ”
> - “ไม่ ไม่ จะโกหกแม่เหรอ ลูกโกหกแม่มาแล้ว ลูกโกหกคุณตำรวจด้วย อ้อ...เกือบจะลืมนะ สุขสันต์วันเกิด ลูกถึงขนาดโกหกแผนชีวิตของตัวเอง”
> - “นั่นเหรอคะ นั่นแค่กระดานที่ติดแม่เหล็ก หนูว่าแม่ใส่ใจมันมากกว่าหนูอีก”

จากบทสนทนาโต้ตอบกันแสดงให้เห็นอย่างชัดเจนว่าผู้เป็นแม่ตกเป็นเหยื่อของอุดมการณ์ทุนนิยม พร้อมกับถูกวัฒนธรรมโลกยุคสมัยใหม่ครอบงำ ไม่ว่าจะเป็นการทำงานหนักเพื่อหาเงินมาให้ครอบครัว หรือการให้ความสำคัญกับการกระทำตามแผนที่จดไว้บนกระดาน แต่เด็กหญิงกลับมองว่า สิ่งเหล่านั้นไม่ใช่แผนชีวิตแต่มันเป็นแค่กระดานที่ติดแม่เหล็ก (tableau couvert de magnets) เท่านั้น เธอพยายามรื้อสร้าง (déconstruire) ความหมายของผู้ใหญ่ที่ให้ความสำคัญกับสิ่งที่ไม่สำคัญสำหรับเธอและประกอบสร้างความหมายใหม่ (reconstruire) ขึ้นมา นั่นคือ ความรักและความเข้าใจ

ภายในครอบครัว การมีชีวิตโดยทำตามแบบแผนทุกประการดังที่แม่ของเธอวางไว้ให้ จึงไม่ใช่ความสุขที่แท้จริงของเธอ

การกระทำของแม่ของเด็กหญิงสะท้อนให้เห็นถึง “อุดมการณ์หลัก” (กาญจนา แก้วเทพ และสมสุข หินวิมาน, 2553, น. 219) ของสังคมที่ผู้คนในเมืองในสังคมปัจจุบันต้องทำทุกอย่างเพื่อให้ก้าวหน้ามากที่สุดเพื่อสร้างคุณค่าให้กับตนเอง อุดมการณ์หลักนี้ถูกผลิตขึ้นมาจากชนชั้นกลางที่มีอำนาจทางเศรษฐกิจ กลายเป็นกรอบวิธีคิดให้ผู้คนในสังคมต้องถือปฏิบัติตาม โดยภาพยนตร์แสดงให้เห็นว่าผู้ใหญ่ทุกคนพอใจกับอุดมการณ์หลักนี้อย่างเป็นธรรมชาติ (สังเกตได้จากฉากในหมู่บ้านที่เด็กหญิงอาศัยอยู่และฉากในเมืองธุรกิจ) ในตอนเริ่มเรื่องนักบินวัยชราจึงเป็นตัวละครตัวเดียวที่แตกต่างจากตัวละครอื่นๆ หากแต่เมื่อเนื้อเรื่องดำเนินไปจนถึงท้ายเรื่อง เมื่อเด็กหญิงได้ซึมซับเอาเรื่องราวของคุณลุงนักบินข้างบ้านกับเจ้าชายน้อย เธอได้รับรู้ถึงมิตรภาพ อิสรภาพของความเป็นเด็ก เธอได้เล่นสนุก หัวเราะ และมีจินตนาการ เธอจึงมีพฤติกรรมเปลี่ยนไปและสร้าง “อุดมการณ์ต่อต้านหรือขัดขืน” (กาญจนา แก้วเทพและสมสุข หินวิมาน, น. 220) จนในที่สุดเธอได้รับการยอมรับจากแม่ของเธอ รวมถึงแม่ของเธอก็ยอมรับนักบินวัยชรา เป็นการแสดงให้เห็นว่า การขัดขืนจากอุดมการณ์ดังกล่าวของเด็กหญิงไม่ใช่เรื่องผิด หากแต่พึงกระทำได้เพื่อเสรีภาพในการดำเนินชีวิตตามแบบฉบับของตนเอง ในเมื่อเธอคือเด็กที่ยังไม่พร้อมจะก้าวเข้าสู่วังวนของอุดมการณ์เช่นนั้น เธอก็ควรจะมีสิทธิ์จะมีชีวิตในแบบที่ควรจะเป็นตามวัยของเธอ แสดงให้เห็นว่าเรื่องราวในภาพยนตร์นี้ไม่ใช่เรื่องบังเอิญ รายละเอียดต่างๆ ต้องเชื่อมโยงหรือมีสัมพันธบทกับวาทกรรมชุดอื่นๆ ไม่ทางใดก็ทางหนึ่ง ดังที่ไชยรัตน์ เจริญสินโอพาร สรุปไว้ว่า “ภาพยนตร์จึงไม่ต่างไปจากงานเขียนที่ไม่ใช่เป็นผลงานเฉพาะของผู้กำกับ แต่มีเรื่องของสังคม-วัฒนธรรมเข้ามาเกี่ยวข้องด้วย” (2551, น. 145) กล่าวคือ ผู้กำกับได้รื้อสร้างอุดมการณ์หลักในสังคม และสร้างอุดมการณ์หรือแนวคิดใหม่ขึ้นมา เพื่อตอกย้ำว่าการเป็นผู้ขัดขืนในภาพยนตร์ของเด็กหญิงเป็นสิ่งที่พึงกระทำได้ และการขัดขืนก็เพียงแค่เดินออกมาจากโลกที่เคยถูกล้อมกรอบ เสรีภาพ มิตรภาพ และความสุขอยู่รอบๆ ตัวเรานั่นเอง ดังปรากฏในนวนิยายเชิงปรัชญาเรื่อง *เจ้าชายน้อย* เพราะ “การเดินทาง” ของเจ้าชายน้อย ก็มีเป้าหมายเพื่อเสาะแสวงหาความหมายให้กับชีวิตและเขาก็ได้พบกับมิตรภาพและความสุขทั้งจากนักบินและจาก

สุนัขจิ้งจอก อีกทั้งยังทำให้เขารู้สึกถึงความรักและมิตรภาพที่ต้องใช้หัวใจสัมผัส พร้อมจะเติบโตเป็นผู้ใหญ่ได้ต่อไป

3.3.3 แปลงสารโดยเปลี่ยนบทบาทของเจ้าชายน้อยในนวนิยายเสียใหม่

จากเดิมที่เจ้าชายน้อยได้ยินยอมอุทิศร่างให้งู เพื่อว่าสัตว์ชนิดนี้จะได้พาจิตวิญญาณของเขากลับไปยังดาวเคราะห์น้อยบ้านเกิด ให้เจ้าชายน้อยกลับมีชีวิตจนโตเป็นผู้ใหญ่และได้อาศัยอยู่บนโลกมนุษย์ พร้อมกับหลงลืมความเป็นเด็กและกุหลาบของเขา รวมถึงนักบินที่เขาพบในทะเลทราย และกลายเป็นชายหนุ่มที่มุ่งมั่นจะทำงานโดยคิดว่าสิ่งเหล่านั้นจะสร้างคุณค่าให้ตนเอง การแปลงสารให้ตัวละครเจ้าชายน้อยในวรรณกรรมซึ่งน่าจะหมดลมหายใจไปแล้วในนวนิยายหรือไม่น่าจะมีชีวิตรอดจนเติบใหญ่ด้วยเหตุที่ถูกทอดทิ้งอยู่ในทะเลทรายเพียงผู้เดียว กลับมามีชีวิตและเติบโตจนเป็นผู้ใหญ่ในภาพยนตร์ ดูเหมือนจะมีลักษณะเป็นนิทานมากกว่าจะเป็นเรื่องสมจริง การปรากฏของเจ้าชายน้อยในระดับการเล่าเรื่องที่ 1 และได้พบกับเด็กหญิงที่ออกตามหาเขา ทำให้เขาระลึกถึงความเป็นเด็กและดอกกุหลาบบนดาวบ้านเกิด จนในที่สุดเด็กหญิงก็สามารถพาเขากลับไปยังดาวบ้านเกิดได้สำเร็จ ซึ่งที่นั่นเขาได้กลายเป็นเด็กอีกครั้ง และสัญญาว่าจะไม่ลืมนักบินกับเด็กหญิง สิ่งเหล่านี้กำลังตอกย้ำแก่นเรื่อง “มิตรภาพ” (amitié) ไม่อาจมองเห็นได้ด้วยตาแต่ต้องใช้ “หัวใจ” มอง ภาพปฏิทรรศน์ (paradoxe) ที่แสดงให้เห็นถึงพฤติกรรมของเจ้าชายน้อยนี้ อาจเชื้อเชิญให้เด็กๆ ตระหนักและคิดถึงคุณค่าของความเป็นเด็ก ที่ต้องมีเพื่อน มีเสียงหัวเราะและมีจินตนาการ และเนื่องจากภาพยนตร์เรื่องนี้เน้นกลุ่มผู้ชมที่เป็นเด็กและเยาวชน การจบลงด้วยการตายจึงเป็นเรื่องต้องห้าม (tabou) เพราะจะทำร้ายจิตใจผู้ชมและบั่นทอนกำลังใจที่จะใช้ชีวิตของเด็กที่กำลังจะเติบโตเป็นผู้ใหญ่

4. บทสรุปของ *เจ้าชายน้อย* บนแผ่นฟิล์ม

การดัดแปลงนวนิยายเรื่อง *เจ้าชายน้อย* เป็นภาพยนตร์สามมิติและภาพยนตร์สตอปโมชัน ถือเป็นความแปลกใหม่และสร้างความน่าสนใจอย่างมากให้แก่

ผู้ชมทั้งที่เป็นเด็กและผู้ใหญ่[14] และหลังจากนำออกฉายออกทั่วโลกได้สร้างรายได้รวมทั่วโลกเป็นจำนวนเงิน 97,571,250 ล้านดอลลาร์สหรัฐ (The Box Office–*The Little Prince*, 2016) อีกทั้งยังได้รับรางวัลซีซาร์สาขาภาพยนตร์แอนิเมชันยอดเยี่ยม (César du meilleur film d'animation) (Palmarès 2016-41ème Cérémonie des César, 2016) ประจำปี ค.ศ. 2016 อย่างไรก็ตาม การเล่าเรื่องในภาพยนตร์ที่มีอยู่ 2 ระดับ และเน้นการเล่าเรื่องระดับที่ 1 ที่เป็นของเด็กหญิงกับนักบินวัยชรานั้น อาจทำให้ผู้ชมที่เป็นเด็กเล็กไม่เข้าใจนักว่าเกี่ยวข้องกับเจ้าชายน้อยอย่างไร และอาจทำให้นักอ่าน (ทั้งที่เป็นเด็กและผู้ใหญ่) ที่หลงใหลนวนิยายเรื่องนี้มองว่าเป็นการ “ทรยศ” ต่อผลงานวรรณกรรมอมตะเรื่องนี้ได้เช่นเดียวกัน แต่หากพิจารณาตามทฤษฎีของนักวิจารณ์หรือนักวิเคราะห์ภาพยนตร์แล้วจะเห็นว่า การดัดแปลงภาพยนตร์ให้แตกต่างไปจากนวนิยาย แต่คง “แก่นเรื่อง” สำคัญไว้ ก็ยังคงทำให้ภาพยนตร์สามารถถ่ายทอดเรื่องราวเหล่านั้นได้อย่างราบรื่น ดังที่ Astruc นักเขียนและผู้กำกับชาวฝรั่งเศสกล่าวไว้ว่า “ผู้ทำภาพยนตร์จะสร้างผลงานด้วยกล้องเหมือนกับที่นักเขียนเขียนด้วยปากกา (L’auteur écrit avec sa caméra comme un écrivain avec un stylo)” (1992, p. 327) หรือ เป็นเอก รัตนเรือง ผู้กำกับมือรางวัลชาวไทย ได้ให้สัมภาษณ์ไว้ว่า “บทภาพยนตร์เปรียบเสมือนกับของเหลวที่เปลี่ยนรูปร่างได้ตามภาชนะ โดยภาชนะเหล่านั้นอาจจะเป็นตัวนักแสดง ข้อจำกัดของสถานที่ถ่ายทำ ไอเดียจากทีมงาน สิ่งรอบตัวที่ผู้เขียนได้สัมผัส ผมว่าบทเป็นสิ่งที่ปรับเปลี่ยนได้ตลอดระยะเวลาของการทำหนัง”[15] ซึ่งสอดคล้องกับคำกล่าวของ Barthes ที่ว่า “(...) ตัวบทอ่านจะถูกกระทำหรือถูกอ่านด้วยตัวของมันเอง ในระดับต่างๆ ซึ่งผู้เขียนจะหายไป (le texte est désormais fait et lu de telle sorte qu’en lui, à tous ses niveaux, l’auteur

---

[14] ภาพยนตร์เรื่องนี้ฉายในประเทศฝรั่งเศสอย่างเป็นทางการเมื่อวันที่ 29 กรกฎาคม พ.ศ.2558 และฉายในประเทศไทยเมื่อวันที่ 22 ตุลาคม พ.ศ.2558 และได้รับคัดเลือก (Sélection officielle) ให้ออกฉายรอบปฐมฤกษ์เมื่อวันที่ 22 พฤษภาคม พ.ศ.2558 ในเทศกาลภาพยนตร์เมืองคานส์ (Festival de Cannes 2015) (Festival de Cannes–Sélection officielle, 2015)

[15] งานแถลงข่าว Creative Space Workshop: *ฝนตกขึ้นฟ้า* โดย เป็นเอก รัตนเรือง (อ้างใน อมิธา อัมระนันทน์, 2011)

s'absente)" (1984, p. 64) ดังนั้น "ภาษาต่างหากที่ทำหน้าที่พูดมิใช่ผู้แต่ง (c'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur)" (p. 63) นั่นแสดงให้เห็นว่า ผู้แต่ง "ทำหน้าที่เป็นเพียงผู้ประสมคำและประสมความที่ดึงมาจากขุมทรัพย์ร่วมในทางวรรณศิลป์" (เจตนา นาควัชระ, 2547, น. 712) จึงไม่น่าแปลกว่าภาพยนตร์เรื่อง *The Little Prince* หรือ *เจ้าชายน้อย* ที่ปรากฏแก่สายตาคนทั่วโลกจะมีลักษณะที่ผิดแปลกไปจากนวนิยายต้นฉบับของ Antoine de Saint Exupéry มากพอสมควร หากแต่แก่นเรื่องสำคัญของนวนิยาย เช่น มิตรภาพ ความรัก การค้นหาความหมายของชีวิต ฯลฯ ก็ยังคงถูกถ่ายทอดออกมาได้อย่างชัดเจนทั้งในเรื่องเล่าระดับที่ 1 และเรื่องเล่าระดับที่ 2 แม้เด็กที่ไม่เคยอ่านนวนิยายเชิงปรัชญาเรื่องนี้มาก่อนก็ยังสามารถเข้าใจแก่นเรื่องที่ถูกถ่ายทอดออกมาในเรื่องเล่าระดับที่ 1 ในรูปของภาพยนตร์เคลื่อนไหวสามมิติได้ และแม้ในเรื่องเล่าระดับที่ 1 เจ้าชายน้อยจะไม่ใช่ผู้ดำเนินเนื้อเรื่องเหมือนในนวนิยายต้นฉบับ แต่เด็กหญิงที่เป็นตัวละครหลักของเรื่องที่ได้ค้นพบปรัชญาของการดำเนินชีวิตก็มีลักษณะและพฤติกรรมไม่ต่างจากเจ้าชายน้อย

ดังนั้น การดัดแปลงนวนิยายมาเป็นภาพยนตร์ในแบบที่ตรงตัว (adaptation fidèle) ที่สุดของภาพยนตร์เรื่อง "*เจ้าชายน้อย*" นี้ก็คือ "การตีความ" (interprétation) สารจากนวนิยายพร้อมกับการนำเสนอเรื่องเล่าของเจ้าชายน้อยคู่ขนานไปกับเรื่องราวของเด็กหญิงที่ถูกนำเสนอในลักษณะการดัดแปลงละม้ายคล้ายต้นฉบับ (adaptation libre) หรือ "การเลียนแบบ" (imitation) นวนิยายและสุดท้ายจำเป็นอย่างยิ่งที่ผู้กำกับจะต้องอาศัย "การแปลงสาร" (transposition) จากนวนิยายให้กลายเป็นผลงานอีกรูปแบบหนึ่งที่มีชีวิตชีวา ก่อให้เกิดสุนทรียภาพแบบใหม่และสามารถเข้าถึงผู้ชมได้มากขึ้น และผู้กำกับได้นำกระบวนการดัดแปลงดังกล่าวทั้งหมดผสมผสานกันอย่างลงตัวที่สุด

บทสรุปสุดท้าย คงไม่มีใครสามารถตัดสินหรือชี้ชัดไปได้ว่า ภาพยนตร์ดัดแปลงเรื่องนี้ประสบความสำเร็จหรือล้มเหลวและ "ทรยศ" ต่อผลงานต้นฉบับหรือไม่ เพราะขึ้นอยู่กับมุมมองและทัศนคติต่อการชมภาพยนตร์ดัดแปลงของแต่ละคน แต่สิ่งหนึ่งที่รับรู้ได้ก็คือ ภาพยนตร์เรื่อง *The Little Prince* หรือ *เจ้าชายน้อย* ในรูปแบบใหม่นี้ ไม่ได้ต้องการให้แค่ความบันเทิงแก่ผู้ชมเท่านั้น หากแต่ยังสะท้อนแนวคิดหรือ

อุดมการณ์ในระบบทุนนิยมหรือยุคโลกาภิวัตน์ได้อย่างชัดเจน อีกทั้งยังชี้ชวนทางออกหรือทางแก้ปัญหาเพื่อรับมือกับสิ่งนั้นอย่างแยบยลเพื่อจะได้ดำเนินชีวิตได้อย่างมีความสุขที่สุด ดังที่ตัวละครเด็กหญิงและนักบินวัยชราได้กระทำให้เราได้เห็น และดังที่ Antoine de Saint Exupéry (2009) ได้กล่าวไว้ในหนังสือของเขาที่ชื่อ *Terre des hommes* ว่า “เมื่อพวกเราตระหนักถึงบทบาทและหน้าที่ของพวกเรา ที่แม้จะเลือนหายไปมากแล้วก็ตาม เพียงเท่านั้นพวกเราก็จะมีชีวิตอยู่อย่างสงบสุข จากไปอย่างสงบสุข เพราะว่าสิ่งนั้นจะให้ความหมายกับเราทั้งตอนที่เรามีชีวิตอยู่และลาจากโลกนี้ไปแล้ว”

รายการอ้างอิง

กาญจนา แก้วเทพ. (2553). *แนวพินิจใหม่ในสื่อสารการศึกษา.* กรุงเทพฯ: ภาพพิมพ์.

กาญจนา แก้วเทพ และสมสุข หินวิมาน. (2553). *สายธารแห่งนักคิดทฤษฎี เศรษฐศาสตร์การเมืองกับสื่อสารศึกษา* (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: ภาพพิมพ์.

กำจร หลุยยะพงศ์. (2556). *ภาพยนตร์กับการประกอบสร้างสังคม ผู้คน ประวัติศาสตร์ และชาติ.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เจตนา นาควัชระ. (2547). บทวิเคราะห์ (มรณกรรมของผู้แต่ง). ใน *พลังการวิจารณ์วรรณศิลป์ บทวิเคราะห์และสรรนิพนธ์ สาขาวรรณศิลป์* (น. 710-714). กรุงเทพฯ: ประพันธสาส์น.

ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร. (2551). *ภาษากับการเมือง/ความเป็นการเมือง.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

แซงเตก-ซูเปรี, อ็องตวน เดอ. (2546). *เจ้าชายน้อย* [*Le Petit Prince*] (อำพรรณ โอตระกูล, ผู้แปล). กรุงเทพฯ: เรือนปัญญา 2010.

นพพร ประชากุล. (2552). สัมพันธบท. ใน *ยอกอักษร ย้อนความคิด เล่ม 1* (น. 329-336). กรุงเทพฯ: วิภาษา.

พิเชฐ แสงทอง. (2555). Intertextuality จาก “ตัวบท” สู่ “สัมพันธบท”. *วารสารสงขลานครินทร์ ฉบับมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์*, *18*(3), 261-271.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2546). *พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.2542.* กรุงเทพฯ: นานมีบุ๊คส์พับลิเคชั่นส์ จำกัด.

วนิดา คุ้มอนุวงศ์, อริยา ไพฑูรย์, สกุณี ณัฐพูลวัตน์, กาสร วงศ์ชมพู, เกื้อกมล นิยม, สวณีย์ พรวิศวารักษกุล, ... ชัชวรรณ ปัญญาพยัตจาติ. (2557). *วรรณกรรม 50 เรื่องที่ต้องอ่านก่อนโต.* สืบค้นเมื่อวันที่ 26 กรกฎาคม 2559 จาก http://www.chulabook.com/word/Children_Literature.pdf.

อมิธา อัมระนันทน์. (2011). Creative Space Workshop: "*ฝนตกขึ้นฟ้า*" โดย เป็นเอก รัตนเรือง. สืบค้นเมื่อวันที่ 1 กันยายน 2559 จาก http://www.tcdc.or.th/articles/others/16542/?ID=16542&NAV=others&lang=en#Creative-Space-Workshop----ฝนตกขึ้นฟ้า--โดย-เป็นเอก-รัตนเรือง.

Académie française. (n.d.). René Clair. Retrieved July 25, 2016, from http://www.academie-francaise.fr/les-immortels/rene-clair.

AFP. (2013). 145 millions d'exemplaires du « *Petit Prince* » vendus en 70 ans. *Direct Matin.* Retrieved July 26, 2016, from http://www.directmatin.fr/culture/2013-04-11/145-millions-dexemplaires-du-petit-prince-vendus-en-70-ans-436607.

Astruc, A. (1992). *Du stylo à la caméra… Et de la caméra au stylo*. Paris: Archipel.

Baron, A.-M. (2008). *Romans français du XIX^e siècle à l'écran. Problèmes de l'adaptation*. Clermont-Ferrand: Presses universitaires Blaise Pascal.

Barthes, R. (1984). La mort de l'auteur. In *Le Bruissement de la langue*, 61-67. Paris: Seuil.

Bazin, A. (1976). *Qu'est-ce que le cinema?* Paris: Cerf.

Carrière, J.-C. (1993). *Raconter une histoire*. Paris: La Fémis.

Cerisier, A. (Ed.). (2006). La question des dessins. In *Il était une fois…Le Petit Prince*. Paris: Gallimard. Retrieved July 26, 2016, from http://www.gallimard.fr/Footer/Ressources/Entretiens-et-documents/Histoire-d-un-livre-Le-Petit-Prince-d-Antoine-de-Saint-Exupery/(source)/184835.

Festival de Cannes – Sélection officielle. (2015). Retrieved August 13, 2016, from http://www.festival-cannes.fr/fr/archives/2015/outOfCompetition.html.

Gagnon, D. (2006). L'essentiel est invisible pour les yeux. In Conférence prononcée à la journée inaugurale de l'IP, le 26 août 2006. Retrieved August 29, 2016, from http://www.ipastorale.ca/bibliovirtuelle/textes/oct-06.htm.

Galembert, L. de. (2001). *La grandeur du Petit Prince (approche générique)*. Retrieved August 22, 2016, from http://nitescence.free.fr/DEA.pdf.

Garcia, A. (1990). *L'adaptation du roman au film*. Paris: Dujarric.

Garnier, Y. et Vinciguerra, M. (Eds.) (2003). *Le Petit Larousse Illustré*. Paris: Larousse.

Kristeva, J. (1969). *Séméiôtikè, Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil.

Lagneau, L. (2008). Le mystère élucidé de la mort de Saint-Exupéry. Retrieved July 25, 2016, From http://www.opex360.com/2008/03/15/le-mystere-elucide-de-la-mort-de-saint-exupery/#QxHc0iZ6lhxuQeZx.99.

Le Petit Prince: le livre de Saint-Exupéry est le plus vendu au monde. (2013). Retrieved July 25, 2016, from http://www.atlantico.fr/atlantico-light/petit-prince-livre-saint-exupery-est-plus-vendu-au-monde-695125.html#TB1yWHm7AdFk1TFm.99.

Le roman à l'écran : à quelles conditions ? (1958). *Séquences : la revue de cinéma*, n. 15, 8-11. Retrieved July 22, 2016, from http://id.erudit.org/iderudit/52206ac.

Long, N. (2012). On Translation and *The Little Prince*. Retrieved July 25, 2016, from http://ephemeralpursuits.com/blog/2012/10/on-translation-and-the-little-prince/.

Metz, C. (2003). *Essais sur la signification au cinéma, tome II*. Paris: Klincksieck.

Meunier, E. (2004). *De l'écrit à l'écran, trois techniques du récit : dialogue, narration, description*. Paris: L'Harmattan.

Morency, A. (1991). L'adaptation de la littérature au cinéma. *Horizons philosophiques*, vol.1, n. 2, 103-123. Retrieved August 14, 2016, from http://id.erudit.org/iderudit/800874ar.

Osborn, M. (Director) & Rassam, D., Soumache, A., Vonarb, A. (Producer). (2015). *The Little Prince* [Motion Picture]. France: On Animation Studios.

Palmarès 2016 - 41ème Cérémonie des César. (2016). Retrieved August 29, 2016, from http://www.academie-cinema.org/ceremonie/palmares.html.

Roemmers, A.-G. (2016). *The Return of the Young Prince* (*El regreso del Joven Príncipe*) (O. Brock, Trans.). London: Oneworld Publications.

Saint-Exupéry, A. de. (2007). *Le Petit Prince*. Paris: Gallimard.

Saint-Exupéry, A. de. (2009). *Terre des hommes*. Retrieved September 1, 2016, from http://wikilivres.ca/wiki/Terre_des_hommes/VIII.

Saint Exupéry et les livres. (1990). In Actes du colloque de l'Aéro-Club de France organisé par la Commission « Histoire, Arts et Lettres » avec le concours de l'Institut d'études supérieures des arts, Paris. Retrieved July 24, 2016, from https://www.lesamisdantoinedesaintexupery.org/le-patronyme-1/.

Saint-Martin, D. (Ed.). (2011). *Le Petit Prince* (1943). Retrieved July 25, 2016, from http://www.antoinedesaintexupery.com/le-petit-prince-1943-0.

Saint-Martin, D. (Ed.). (2011). Antoine de Saint Exupéry – Œuvres. Retrieved July 24, 2016, from http://www.antoinedesaintexupery.com/oeuvre#255.

The Box Office – *The Little Prince*. (2016). Retrieved August 13, 2016, from http://www.boxofficemojo.com/movies/?page=main&id=thelittleprince.htm.

Thumrongsanta, T. (2010). *Regards sur le Siam et le roi Chulalongkorn (Rama V). Analyse du discours dans la presse écrite française pendant la période 1868 – 1910*. Thèse de doctorat en Sciences du langage. Université Paris Ouest-Nanterre La Défense, Nanterre.