رقص خرگوش‌ها

O شهره کائدی

O عنوان کتاب‌ها: ۱ـ بهار کجاست؟ ۲ـ خواب بهار
O نویسنده و تصویرگر: مارکوس فیستر
O مترجم: سیدمهدی شجاعی
O ناشر: کتاب نیستان
O نوبت چاپ: اول ـ ۱۳۸۰
O شمارگان: ۱۰۰۰ نسخه (هر جلد)
O تعداد صفحات: ۲۸ صفحه (هرجلد)
O بها: ۵۲۰ تومان (هرجلد)

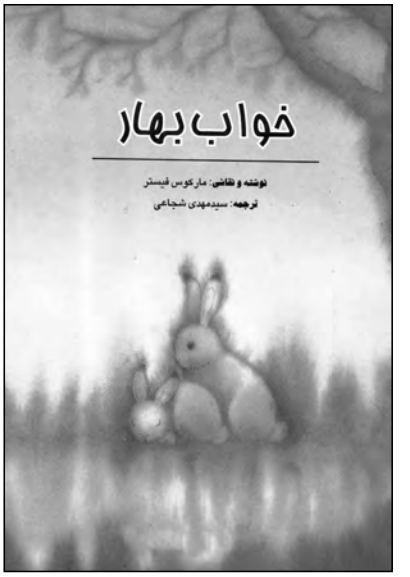
نام «سید مهدی شجاعی»، همواره با تألیف آثار ماندگاری در ادبیات دینی، نظیر «آفتاب در حجاب»، «کشتی پهلو گرفته»، «پدر، عشق و پسر» عجین شده است. توانمندی این نویسنده را به خصوص در زبان این آثار، درحضور خلاق راوی و نثر ادبی غنی، همواره مشهود می‌بینیم.

اما اکنون نام او را نه به عنوان مؤلف چنین آثاری، بلکه تحت عنوان مترجم آثاری چون «بهار کجاست؟» و یا «خواب بهار»، اثر «مارکوس فیستر» شاهدیم.

در ابتدای هر دو کتاب، قید شده که «این کتاب ترجمهٔ آزادی است از کتاب: ...» به راستی نمی‌دانم آیا مقصودی که «شجاعی» از ترجمه آزاد داشته، با آنچه در ذهن بسیاری، از این اصطلاح مراد می‌شود، یک سان است یا خیر؟ «ترجمه آزاد» همواره اصطلاحی با بار منفی و به معنای نادیده انگاشتن متنِ مؤلف و کاری خودسرانه و بی‌قیدانه از جانب مترجم مراد می‌شود. ترجمه‌ای که از آن به عنوان بدترین نوع ترجمه، نوعی مغلوط، در تضاد با گذاره‌های متن، از سرِ میل و هوس و بدون احساس وفاداری به متن اصلی نام می‌برند. اما باتوجه به چنین پیشینه‌ای در مورد این اصطلاح، به نظر نمی‌آید ترجمه این دو اثر توسط «شجاعی»، این‌گونه باشد. در مقایسه‌ای اجمالی بین گذاره‌های متن و تصویر، هیچ تضاد و تخالفی مشهود نیست. بنابراین، شاید مراد این مترجم از ترجمه آزاد، درونی کردن مفاهیم و مقید نبودن به تک تک جملات و گذاره‌های متن بوده باشد؛ در عین وفاداری نسبت به مفاهیم داستان.

استاد مهدی افشار، در مقدمه کتاب «سی سال تجربه در ترجمه»، می‌گوید: «ترجمه تقلید

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



نیست، تکرار حرف‌های دیگران نیست. بازآفرینی است و بازگویی حرف‌ها به شیوه‌ای دیگر است. ترجمه، خود عین آفریدن است و عین خلاقیت.»

اگر مراد شجاعی نیز چنین بوده، این مستلزم توضیحی از جانب خود اوست.

و اما در مورد این دو کتاب. معمولاً در آثاری که مؤلف و تصویرگر آن شخص واحدی است، انتقال مفاهیم و تأثیر بر مخاطب، به نحو مؤثرتری صورت می‌گیرد. اولین نکته‌ای که در این اثر، بیننده را به خود جلب می‌کند، تصویرگری زیبا، لطیف و آرام آن است. تصاویری که به سان رؤیا محو می‌شوند و سَبُکی و فراغت را به مخاطب القا می‌کنند. «کالوینو»، وقتی از تضاد مابین سَبُکی و وزن می‌گوید، معتقد به ارزش سبکی است. او در روش کار خود، همواره درگیر کم کردن وزن در ساختار، متن، زبان‌اثر و... است. حال در این دو اثر نیز امکان بیان حرف‌هایی چنین ساده و کم وزن، تنها در تصاویری چنین آرام و بی‌وزن متحقق می‌گشت؛ تصاویری که سبکی را به بهترین وجه نشان می‌دهد و خود عامل هماهنگی بین متن و تصویر است.

«بهار کجاست؟»، داستان بچه‌خرگوشی است که تصور می‌کند از راه رسیدن بهار، به معنای از راه رسیدن یک همبازی تازه است. او به جست‌وجوی این همبازی می‌رود و در این مسیر، با موش کور و خرس آشنا می‌شود. او در بازگشت به خانه، با توضیحات مادرش، با مفهوم واقعی بهار آشنا می‌شود.

در کنار چنین درونمایهٔ ساده و بی‌پیرایه‌ای، مخاطب با ظرافت تمام با نوع زندگی، محل زندگی، غذا و خصوصیات فیزیولوژیکی حیواناتی چون موش کور و خرس نیز آشنا می‌شود. نویسنده بدون هیچ‌گونه القای فشار و تحمیل بر نکات آموزشی و با دوری از وارد کردن وزن در اثر، بسیار موفق عمل کرده است؛ چیزی که متأسفانه، در میان نویسندگان ما کم‌تر دیده می‌شود و آنان در مسیری مخالف، همواره بر فشار و سنگینی بار آموزشی و پیام‌های اخلاقی آثارشان تأکید دارند.

در «خواب بهار» نیز درونمایهٔ مشابهی شکل می‌گیرد. خرگوش کوچولو، از خواب بیدار می‌شود، با لیسیدن پشم‌هایش، دست و صورتش را می‌شوید و برای بازی با خرگوشک عازم می‌شود. بازی و سر و صدای آن دو، خارپشت را از خواب زمستانی بیدار می‌کند. پس از آن، خرگوش گرسنه نزد مادرش می‌رود و هر دو برای یافتن غذا به راه می‌افتند.

مادر برای او، از فواید برف و نقش آن در گریز آن‌ها از دست دشمن و نیز نقش آن در رشد گیاهان می‌گوید. در این حین، شاهینی به آن‌ها حمله می‌کند و آن‌ها موفق می‌شوند از دست او بگریزند. بچه خرگوش، ضمن آشنا شدن با خصوصیات شاهین، گوزن و... خصوصیات فصل بهار را نیز در می‌یابد. در پایان آن دو پس از خوردن میوه درخت بلوط، به خانه‌باز می‌گردند.

در این داستان نیز مخاطب، به راحتی و سادگی، با خصوصیات حیوانات مختلف، نوع شکارشان، غذای‌شان، دفاع آن‌ها در قبال دشمنان و... آشنا می‌گردد.

آن چه هست، این نویسنده و تصویرگر، از وزنی که به عقیده «کالوینو» نوشتار را زهرآگین می‌کند، رهیده است. مخاطب بدون احساس تحمیل در آموزش مدار بودن این اثر، می‌آموزد و این دوری نویسنده از وزنِ نوشته‌های آموزشی، تحسین برانگیز است. در طول تاریخ نقد، حتی کسانی چون «بودلر» که قاطعانه مشرب پندآموزی را رد می‌کرد، خود صراحتاً اعتقاد داشت که هنر، مخالف خودِاخلاقی است. یا فردی چون «پو»، به نوعی رابطهٔ میان هنر و اخلاقیات و آموزش و پندآموزی را به شیوه‌ای متفاوت حل کرده، گاه وجود هدفِ اخلاقی فرعی را پذیرفته است. بنابراین، در نگاه به یک اثر ادبی، ابتدا باید استقلال هنر و زیبایی‌شناسی لحاظ گردد و در درجه ثانی اگر اثری هنری واجد این خصوصیات بود، پی آمد آن می‌تواند به قول «گوته»، اخلاقی یا آموزشی نیز باشد.

در هر دو قصه، ماجرای شخصیت‌های اثر، با کنشِ بیداری از خواب آغاز می‌شود و با به خواب رفتنِ مجدد آن‌ها به پایان می‌رسد. حضور ویژهٔ برف در هر دو داستان، منظره را در فضایی تجریدی و اسرارآمیز غرق می‌سازد و بی‌وزنی و سبکی را بیش از پیش مؤکد می‌کند. نقش برف در این قصه‌ها، این شعر «کاوا لکانتی» را به یاد می‌آورد: «برف سپید در روزی بی‌نسیم».

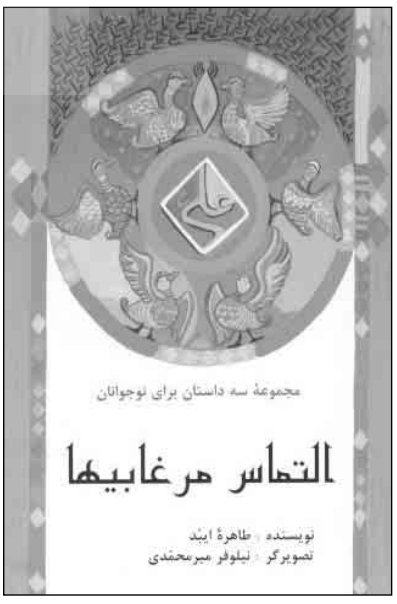
همچنین، تصویر ماه در پایان هر دو داستان، توانایی این را دارد که مخاطب را با حس بی‌وزنی، حسی شفاف از سکوت و آرامش، همراه کند و آن نیز این شعر «لئو پاردی» را به یاد می‌آورد:

«آه ای ماه عزیز، ای تو
که با شعاعی آرام
رقص خرگوش‌ها را در جنگل روشنایی می‌بخشی»

آیینِ داستان‌های آیینی

O روح‌الله مهدی‌پور عمرانی

O **عنوان کتاب: التماس مرغابی‌ها**
O **نویسنده: طاهره ایبد**
O **ویراستار: جواد رسولی**
O **تصویرگر: نیلوفر میرمحمدی**
O **ناشر: به‌نشر**
O **نوبت چاپ: اول ـ ۱۳۸۰**
O **شمارگان: ۵۰۰۰ نسخه**
O **تعداد صفحات: ۲۴ صفحه**
O **بها: ۳۰۰ تومان**
O **شابک : ۹۶۴-۳۳۳-۲۶۹-۱**



۱

رویدادهای تاریخی در گستره‌های ملی و آیینی، همواره ماده درخوری برای نوشتن داستان یا سرودن شعر به‌شمار می‌روند. نوشتن براساس رویدادهای تاریخی، گونه‌های سه‌گانه‌ای دارد:

۱ ـ ساده‌نویسی (چکیده‌نویسی)
۲ ـ بازنویسی
۳ ـ بازآفرینی

در دوگونه نخست این بخش‌بندی، کم‌تر هنر و نوآوری نویسنده (ساده‌نویس و بازنویس) به چشم می‌خورد. اما درگونه سومی (بازآفرینی)، همان‌گونه که از نام آن پیداست، عنصر آفرینش که هسته راستین هنر در آن است، به کار می‌رود. به همین دلیل، شاید بتوان اثر بازآفریده را نوعی اثر نوپدید و خودبسنده به‌شمار آورد.

بخش بزرگی از آفرینه‌های ادبی و داستانی حوزه کودک و نوجوان، در شمار این‌گونه نویسندگی است. تاکنون بازنویسی‌های فراوانی از روی متن‌های تاریخی و حماسی و آیینی (اعم از نثر و شعر و نظم) صورت گرفته است. از میان متن‌های مادر که مورد استفاده داستان‌نویسان حوزه کودک و نوجوان قرار گرفته‌اند، کتاب کلیله و دمنه، رتبه بسیار خوبی دارد.

هم‌چنین، زندگی پیامبران و پیشوایان و مردان دین، مایه بسیاری از داستان‌های بازنوشت قرار گرفته است. ارزش و اعتبار این‌گونه داستان‌ها برپایه جوهره راستینه‌ای استوار است که در زندگی این مردان و نیز در ذات رویدادهای تاریخی و آیینی وجود دارد.

کتاب کم‌برگ «التماس مرغابی‌ها» که براساس زندگی پیشوای نخست شیعیان و مسلمانان نوشته شده، نوعی بازنویسی است.

داستانیت این متن‌ها به سبب کم‌رنگ بودن عناصر داستانی، مورد شک و تردید است. در تعریف قالب‌ها و پیکره‌های نگارشی، به قالبی برمی‌خوریم که از آن به عنوان «مقامه» یاد می‌شود. در واژه‌نامه‌های فارسی، درباره «مقامه» آمده است: «مقامه، در لغت به معنی خطبه، روایت و مطلبی که در انجمنی خوانده شود، گفته می‌شود.»

اما در فرهنگ داستان‌نویسی، مقامه، به قصه و داستانی اطلاق می‌شود که در آن بیش از هر عنصر داستانی به عبارت‌پردازی، سجع‌سازی و آرایه‌های ادبی و لفظی توجه شود و قصه، حولِ محور درونمایه یگانه‌ای دور بزند. نمونه روشن این‌گونه ادبی، حکایت‌های کوتاه گلستان سعدی است که هر باب (فصل) آن، درباره یک مضمون و سوژه است. به عنوان مثال، تمامی حکایت‌هایی که در باب نخست گرد آمده، درباره درونمایه یگانه‌ای سخن می‌گویند و آن، رفتار و کردار پادشاهان است. در باب‌های دیگر هم، چنین تمهیدی به کار رفته است.

نمونه دیگری که می‌توان نام برد، کتاب قاضی حمیدالدین بلخی است به نام مقامات حمیدی که پیش از گلستان (سال ۵۵۱ هجری قمری)، به رشته تحریر درآمده و از عنوان کتاب پیداست که قصه‌های مقامه‌وار دارد.

مجموعه کوتاه تریلوژی «التماس مرغابی‌ها» دست‌کم به دو دلیل و نشانه، مقامه‌وار است:

۱ ـ یگانگی در درونمایه قصه‌ها که هر سه قصه درباره زندگانی و شهادت نخستین پیشوای شیعیان است.

۲ ـ شاعرانگی و کاربرد آرایه‌های زبانی و نثری تزیینی که گاهی از نثر داستانی دور می‌شود.

الف: نمونه‌های نثر شیوا و غیرداستانی که بیشتر در متن‌های شعری کاربرد دارند:

ـ قرص ماه بر زمین نشسته بود، شاید!
(ص ۴)

ـ لرزشی در چینیِ صدایش، تَرَک انداخت.
(ص ۶)

که وامی است از سهراب سپهری، آن‌جا که می‌گوید:

[به سراغ من اگر می‌آیید
نرم و آهسته بیایید
مبادا که تَرَک بردارد
چینیِ نازک تنهایی من]

ـ در نگاه مرغابی‌ها، او آبی بود، آسمانی بود،

آرامش بود.
(ص ۶)

ب: آرایه‌های زبانی و نثری مقامه‌ای:
ـ شبِ غریبی است. تا صبح هنوز زیاد مانده. تا فرصت هست، باید این شب را قدر بدانم. شاید دیگر شبِ قدر را نبینم.
(ص ۱۰)
ـ توانم می‌بُرَد و طاقتم می‌رود.
(ص ۱۴)
ـ شاید شیر مرهمی باشد بر زخم مولا و بر دل‌های ما.
(صص ۲۲-۲۳)

ج ـ نثر حسی:
زبان متن یک دست نیست. آمیزه‌ای از نثر داستانی، روایی، گزارشی، تاریخی و... است. این‌گونه به نظر می‌رسد که مؤلف، در صدد آزمایش زبانی چندساختی بوده که با توجه به سوژهٔ آیینی و عاطفی، گرایش آن به زبانی شعرگونه توجیه‌پذیر می‌نماید.

زبان حسی و شاعرانه متن، در پیوند نزدیک با سپهرِ غیرتجربی داستان‌ها قرار دارد. به زبانی روشن‌تر، همان‌گونه که فضای حاکم بر رویدادهای داستان، نسبت به درک و دریافت مؤلف، تجربه نشده و جوششی است، زبانِ بیانِ این پیکره و پیام نیز حسی است. این رویکرد تا جایی پیش می‌رود که مؤلف، حس‌ها را درهم‌می‌آمیزد و از حسی غریب و ناآشنا نام می‌بَرَد:

[نوری آبی رنگ بر خانه کوچک ام‌کلثوم خیمه زده بود. خانه‌ها و کوچه‌هایِ اطراف را بوی سبز این نور در بر گرفته بود.] (ص ۴)

«کمیت» نور، نسبت به «کیفیت» بو، تعین و تشخص بیشتر و ملموس‌تری دارد. در متن‌ها و قرائت‌های آیینی و باوری، گاهی از «کمیت» و کارویژه «سبز» بهره‌برداری ارزشی می‌کنند. با همه قراردادی بودن و اعتباری بودن این رفتار و بهره‌برداری از رنگ سبز، باید پذیرفت که هیچ رنگی به خودی خود، دارای هیچ ارزش برتری نیست. اما کثرت کاربرد رنگ سبز در ادبیات آیینی، این برداشت را پذیرفتنی جلوه داده است. این دلیل نمی‌شود که مؤلف با استفاده از سپهر و سوژه آیینی و باوری داستان، نخست برای نور، ویژگی و صفت بو قایل شود و سپس برای بو، صفت و نشانه سبز را به کار ببرد.

۲

به تازگی، رمانِ کم‌برگی به نام «آن سه مرغابی»، چاپ و منتشر شده که درباره زندگانی پیشوای نخست شیعیان است و در آن، از سه مرغابی سخن به میان می‌آید که پس از آسیب دیدن پیشوا، همراه با نگرانی مردم کوفه، بر فراز خانه بیمار گرامی مردم پرواز می‌کنند. همانندی این رمان با مجموعه داستان مورد بحث ما در موضوع داستان (زندگانی امام علی) و زمانه اوست و وجود سه مرغابی در متن آن. در اپیزودهای سه‌گانه «التماس مرغابی‌ها» نیز این کاراکترهای جانوری، در حیاط خانه «ام‌کلثوم»، از طریق ایجاد سر و صدا و دویدن پیش پای میهمانِ عزیز

«ام‌کلثوم»، می‌خواهند پدرِ ام‌کلثوم را از رفتن به سوی مسجد بازدارند؛ تو گویی از پیشامدی هولناک آگاهند:

[مرغابی‌ها بال گشودند، فریاد زدند و راه را بر او بستند.]
(ص ۶)

[او می‌رفت و در چارچوب در، دختری بال بال می‌زد و مرغابی‌ها سر بر خاک می‌کشیدند و التماس می‌کردند.]
(ص ۸)

اپیزود نخست تریلوژیِ «التماس مرغابی‌ها»، از زاویه دید دانای کل ناظر، روایت می‌شود. هنجارها و ایستارهای آیینی، سبب شده تا مؤلف، آن‌گونه که شایسته و بایسته این‌گونه از روایت است، نتواند پیدا و پنهانِ ماجرا را بشکافد و بکاود. کاری که نویسنده «آن سه مرغابی»، توانست تا اندازه‌ای به آن نزدیک شود.

از پیش معلوم بودن حوادث و نوعی حالت تقدس که بیش از خوانندگان، در مؤلف نسبت به واقعه و شخصیت‌های داستان‌های آیینی و باوری به وجود می‌آید، خواننده و نویسنده را به سوی گونه‌ای قرارداد از پیش تعیین شده هدایت می‌کند که تا حدودی از امکانات و مقدورات زاویه دید دانای کل می‌کاهد.

در دو اپیزود دیگر که روایت‌هایی به ظاهر دوگانه، اما در اصل یگانه، از جریان ترور و به شهادت رسیدن پیشوای نخست شیعیان است، داستان‌نویس، دوربین را بر شانه راوی اول شخص گذاشته تاهرچه که می‌تواند به حادثه نزدیک‌تر شود. اما این راوی، بیش از آن که به ماجرا نزدیک شود، چشم به دهان راویان دیگر دوخته است و با غفلتی آشکار، خود را از این موقعیت و امکانات محروم می‌کند.

اپیزود دوم که عنوان «غریبه‌ای در شب» را دارد، از دیدگاه و زبان مردی به نام «حجر» ساخته و پرداخته می‌شود: «حجر» که برای انجام نیایش سحرگاهی به مسجد رفته، درمی‌یابد که چند نفر ناآشنا، حرکات مشکوکی دارند. هنگامی که می‌شنود غریبه‌ها چه نقشه شومی را در سر دارند، به سوی خانه ام‌کلثوم می‌دود تا امام را از توطئه آگاه سازد، اما دیر می‌رسد و امام از راه دیگری به سمت مسجد می‌رود.

داستان‌نویس، از شوق رسیدن به پایان‌بندی مقامه‌وار و احساسی، نه‌تنها از لحظه‌پردازی و پرداخت صحنه بازمی‌ماند، بلکه با حذف بی‌دلیل بعضی از وقایع تاریخی و اضافه کردن (باز هم) بی‌دلیل برخی از خُرده ماجراها، از واقع‌گرایی و حقیقت نهایی داستان می‌کاهد.

[جای ماندن نیست. لحظه‌ای هم درنگ نباید کرد. باید بروم. می‌روم. من کوچه‌های خفته کوفه را می‌دَوَم تا خانه علی...] (ص ۱۴)

و پس از آوردن گزاره‌های انشایی پرسوز و گداز (که بیشتر از همه، خود نویسنده را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد)، می‌نویسد:

[درِ چوبی خانه ام‌کلثوم باز است. مرغابی‌ها در

«التماس مرغابی‌ها» دست‌کم به دو دلیل و نشانه، مقامه‌وار است: ۱ـ یگانگی در درونمایه قصه‌ها که هر سه قصه درباره زندگانی و شهادت نخستین پیشوای شیعیان است. ۲ـ شاعرانگی و کاربرد آرایه‌های زبانی و نثری تزیینی که گاهی از نثر داستانی دور می‌شود

حیاط
خـانه نـاله
می‌کنند و پرپر می‌زنند.] (ص ۱۴)

راوی از کجا می‌دانست که امام، در خانه دخترش، مهمان است؟ در متن داستان، هیچ نشانه و پیش‌آگاهی و پیش‌زمینه‌ای برای دانستگی راوی در این باره، وجود ندارد.

در سومین و واپسین اپیزود که باز هم از زبان راوی اول شخص بازگو می‌شود، آخرین لحظه‌های حیات پیشوای زخم‌خورده، به وسیله نوجوانی یتیم که پدر و برادر بزرگ‌ترش به دست دشمنان کشته شده‌اند، روایت می‌شود. در این داستان که غمنامگی آن می‌بایست اشک همه را درآورد، مؤلف به دلیل استفاده از ابزار و مصالح کهنه و تکراری و عدم نوآوری در تصویرسازی و بهره‌گیری ناکافی از استعداد و توانایی واژه‌ها، نتوانسته تکانی در خواننده پدید آورد.

راوی، همراه خواهر و مادرش، کاسه‌ی شیر را در دست می‌گیرد و مانند بسیاری از کودکان و مردم کوفه، به سوی خانه امام علی رهسپار می‌شود. نویسنده حتی در ساختِ یک کنشِ داستانی، جوانبِ واقع‌بینی را رعایت نکرده است.

بازنویس، در جایی از این متن کوتاه می‌نویسد:

[مادرم دست اسماء را گرفته و کاسه شیر دست من است. کوچه‌های کوفه را می‌دویم.] (ص ۲۲)

آیا یک نوجوان نگران و هراسان، آن هم در شب تاریک و بی‌چراغ کوچه‌های پر از دست‌انداز و خاکی کوفه، می‌تواند با در دست داشتن کاسه شیر، بدود؟

آیا وقتی به مقصد برسد، جز کاسه‌ای خالی چیزی در دست خواهد داشت؟

نویسنده، چند سطر پایین‌تر، ادامه می‌دهد:

[... جلوتر می‌رویم. مردی دَمِ در است. مادر با بُغض می‌پرسد: «حال مولای‌مان چطور است؟»

مرد، چیزی نمی‌گوید. کوزه را طرفش می‌گیرم، مـی‌گـوید: «شـیـر بـسیار آورده‌اند...»] (ص ۲۲)

این شتابزدگی و بی‌احتیاطی، به اصالت کار، واقع‌بینی، راستینگی و درنتیجه، به باورپذیری اثر آسیب می‌رساند.

نویسنده‌ای که برای یافتن سوژه، ساختن طرح توطئه (رویداد)، شخصیت‌سازی، پایان‌بندی و... داستان زحمتی نکشیده و همه این عناصر و مواد و مصالح را از سفره حاضر و آماده تاریخ وام گرفته است، چرا نباید دست‌کم، رنج حضور ذهن و ویرایش متن را بر خود هموار نماید تا اشتباه‌های در ظاهر ناچیز، اما بزرگ، در یک متن ساده و کوتاه از او سر نزند؟ نویسنده، پیش از آن که به متن تاریخ و اصالت روایت آن وفادار و امین بماند، باید به متن خود اعتقاد داشته باشد و آن را از هر لحاظ و نظر، درست و بی‌عیب بنویسد. خواننده از دقت نظر او، به دقت و امانت‌داری‌اش نسبت به متن تاریخ معتقد می‌شود.

۳

از ایبُد، پیش از این هم داستان‌هایی با سوژه‌های آیینی ـ عاشورایی خوانده‌ایم. سال‌هایی که روزنامه آفتابگردان، هر دوشنبه، کتاب کوچکی درمی‌آورد؛ با این آرزو که نوجوانان ایرانی، کتابخوان‌ترین نوجوانان جهان شوند. ایبد، در شماره ۱۲ کتاب‌های دوشنبه که با عنوان «اسیران کوچک» چاپ و منتشر شد، دو داستان را با نام‌های «اسیران کوچک» و «جنگجوی کوچک»، از رویدادهای کربلا، بازنویسی کرد.

اسیران کوچک، درباره زندگی کودکان «مسلم‌ابن عقیل» و جنگجوی کوچک، بخشی از حادثه کربلا را از زبان کودکی به نام «عبدالله» روایت می‌کند.

مؤلف (بازنویس ـ ایبد)، در کتابچه اسیران کوچک، موفق‌تر ظاهر می‌شود. در این کتاب نیز مؤلف (بازنویس)، نتوانسته اشک خواننده را درآورد و شاید بیش و پیش از همه، خودش متأثر شده باشد و چون این حالت در او پدید آمده، گمان کرده که توانسته حس و حال را به خواننده انتقال و سرایت دهد.

راستی چرا در این داستان‌ها، خواننده از خواندن صحنه‌ها و لحظه‌های غمبار و تراژیک، تکان نمی‌خورد؟ چرا در ذهن و دل خوانندگان، با خواندن این داستان‌ها، توفانی از حماسه و حمیت برپا نمی‌شود؟

اگرچه ممکن است گفته شود که تکرار مکرر این رویدادها از زبان‌های گوناگون، باعث شده تا اندازه‌ای از تأثیرگذاری و تکان‌دهندگی آن کاسته شود، آن‌چه در درجه نخست، عامل عادی‌سازی ماجرای این‌گونه داستان‌ها نزد خوانندگان به‌شمار می‌آید، ناتوانی و یا کم‌توانی بازنویسان است.

اگر تکرار در روایت داستان‌های آیینی را سبب عادی شدن ارتباط متن با مخاطب بدانیم، یک بار دیگر نقش آفرینش نویسنده، در نگرشی نو به مایه داستان و بازآفرینی آن به زبان نو، در دستور کار قرار می‌گیرد. به زبانی دیگر، برای آن که این داستان‌ها در هر دوره خوانده شوند، باید از زمینه‌ها و ویژگی‌هایی برخوردار باشند تا به نیازهای خوانندگان، در دوره‌های گوناگون، پاسخ مناسب دهند. از این‌جا نتیجه می‌شود که بازنویس باید به سوی بازآفرینی حرکت کند؛ چون در بازآفرینی، جوهره آفرینش و هنر وجود دارد و همین عنصر «هنر و آفرینش»، نوشته هنری را از سایر نوشته‌ها متمایز می‌کند.

به غیر از طاهره ایبد ـ بیش از دیگران ـ در آثار سیدمهدی شجاعی، گرایش‌های آیینی و وسوسه‌های خلق هنری دیده می‌شود. بررسی داستان‌های کودک و نوجوان با درون‌مایه‌های آیینی، مقوله‌ای بحث‌انگیز است که کم‌تر به آن پرداخته شده است. با این همه، باید گفت که ناشران مشتاق چاپ کتاب‌ها و داستان‌های آیینی، باید در انتخاب متن، وسواس بیشتری به خرج دهند تا هر متنی را به صرف استفاده از اسامی مذهبی یا الفاظ عربی و روایات و احادیث و آیات قرآنی، به عنوان داستان دینی، به جامعه کتابخوانِ کودک و نوجوان تزریق نکنند.

داستان دینی، لزوماً آن نیست که به طور مستقیم، به مقوله دین و آیین بپردازد، بلکه هر متنی که در آن به نیکی در پندار و کردار و گفتار سفارش شود و خواننده پس از خواندن آن از هرگونه بدی بپرهیزد، متنی دینی است. مثال معروف در این زمینه، آثار تولستوی بزرگ است که بدون اشاره مستقیم به دین و هنجارها و ایستارهای دینی، از توانمندترین داستان‌ها و متن‌های ادبی دینی و آیینی به‌شمار می‌روند.

نقد و بررسی داستان‌های دینی حوزه کودک و نوجوان، عرصه بکر و دست‌نخورده‌ای است. احترام به باورهای دینی نباید مانع از آن شود که داستان‌های دینی، مورد بررسی قرار گیرند.