

بررسی مفهوم دیالوگ فلسفی در ریگ ودا و اوستا*

فرزانه پور محمد علی فنواتی^۱، دکتر نغمه ثمینی^۲، دکتر بهروز محمودی بختیاری^۳

^۱ کارشناس ارشد ادبیات نمایشی، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

^۲ استادیار دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

^۳ استادیار دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۸۸/۳/۲۰، تاریخ پذیرش نهایی: ۸۸/۱۲/۹)

چکیده:

بررسی ویژگی‌های دیالوگ در ریگ ودا و اوستا نشان دهنده‌ی گونه‌ای از دیالوگ به نام دیالوگ فلسفی است که مترادف عدم خشونت است. محقق معتقد است ریشه‌ی اولیه‌ی شکل‌گیری دیالوگ دراماتیک بر پایه‌ی دیالوگ فلسفی است، یعنی نوعی سیالیت و جریان معنا بین دو سوی رابطه وجود دارد که از رهگذر این ارتباط، فهم و درکی نو پدیدار می‌شود. این دو سویه بودن ارتباط و بیان دیدگاه‌ها باعث سهیم شدن در تولید اطلاعات می‌شود که اساس دیالوگ دراماتیک را تشکیل می‌دهند. در دیالوگ فلسفی فضای سیال گفتگویی منجر به ایجاد آواهای چند گانه شده و تلاش برای ادراک و فهم دیگری چشم‌انداز جدیدی را در گفتگو ایجاد کرده و نوعی فهم فعال پدیدار می‌شود که نتیجه‌ی اختلاط بینش‌های متفاوت است. در اوستا چشم‌انداز جدید و معنا سازی کمتر بوده بر خلاف مرزهای سیال ریگ ودا دارای مرزهای قاطع و مشخصی است. در این پژوهش دو سرود یسنه هات ۲۹ گاهان و تیر یشت از اوستا و سرود ۱۸۳ از ماندالای دهم و سرودهای ۱۲۵ و ۱۶۵ از ماندالای اول ریگ ودا بررسی می‌شوند تا ریشه‌های شکل‌گیری گفتمان مدرن و دیالوگ دراماتیک را بر اساس دیالوگ فلسفی پی‌گیری نماید.

واژه‌های کلیدی:

ریگ ودا، اوستا، دیالوگ فلسفی، عدم خشونت، سیالیت.

* این مقاله برگرفته از پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد نگارنده اول تحت عنوان "بررسی تطبیقی مفهوم دیالوگ در ریگ ودا و اوستا" است که در سال ۱۳۸۸ در دانشگاه تهران به انجام رسید.

مقدمه

که به حذف هویت مشخص هر یک از آنها منجر می‌شود. بنابراین یک فضای سیال گفتگو ایجاد می‌شود. در این نوع دیالوگ هیچ فردی بر خود منطبق نیست بلکه در معنا و دلالت بیکران سیال و غوطه‌ور است. "حرکت و تغییر گواه کمال است" (کوپره، ۱۳۸۷، ۵۵). در اینجا تلاش در جانشینی خرد به جای قدرت است. ارائه‌ی تعریف و معنایی به دیگری و دریافت تعریف و معنایی از دیگری راهی برای رسیدن به حقیقت است. این روش ایجابی^۱ است که با فراروندگی^۲، آشکارسازی رخ می‌دهد و برگرفته از فلسفه‌ی هندی است در این شیوه زبان وسیله‌ای برای دست‌یابی به تفاهم است. البته باید یادآوری نمود که "زبان از سویی عامل سلطه و خشونت اقناع است" (گلدھیل، ۱۳۸۰، ۸۶). اما از جهتی دیگر زبان عامل دست‌یابی به تفاهم نیز هست. به باور چامسکی "زبان نه وسیله‌ی برقراری ارتباط بلکه ابزاری برای تفکر و آیینی‌ی ذهن آدمی است و دریچه‌ای برای راه بردن به جنبه‌هایی از ویژگی‌های ذاتی ذهن" (مهاجر، ۱۳۷۶، ۸). "تفکر با زبان در ارتباط است. این تفکر است که زبان را می‌سازد" (شایگان، ۱۳۸۶، ۱۰۹). در این نوع دیالوگ با بی‌عملی^۳ مواجهیم. بی‌عملی نه به معنای انفعال و پذیرش صرف بلکه بی‌عملی به معنای سیالیت. در این نوع دیالوگ همه برنده هستند و بازنده مفهوم ندارد. در این تحقیق تلاش می‌شود با استفاده از روش تحلیلی و توصیفی، وجود دیالوگ فلسفی در سرودهایی از ریگ ودا و اوستا مورد بررسی قرار بگیرد و میزان اشتراک و افتراق فرهنگی در این دو قوم هند و آریایی مورد ارزیابی واقع شود. در برخی از سرودهای این متون کهن می‌توان بارقه‌های نخستین بشر را در ایجاد فضای تفاهم و تعالی^۴ مشاهده نمود. این همان چیزی است که امروزه در جهان مدرن تحت عنوان چند جانبه نگری و ایجاد مخاطب فعال به جای مخاطب منفعل در ارتباطات بین‌المللی نامیده می‌شود (خانیکی، ۱۳۸۷). در اوستا، ادراک موجود از موضوع بیشتر ادراک باز خوردی^۵ است یعنی ادراک تجربه شده یا القا شده به مخاطب، همچنین در اوستا فهم، بیشتر به انفعال گرایش دارد و معناسازی یعنی پرسش و پاسخ متقابل^۶ اندک‌تر است.

آنچه در مفهوم دیالوگ فلسفی به عنوان اصل مدنظر است، ادراک یا فهم است. ادراک نه به معنای انعکاس دقیق تجربه‌ی دیگری بلکه تبدیل تجربه به چشم‌اندازی جدید است. در اینجا دیگری به عنوان نوعی از تفکر مطرح است نه دیگری به عنوان دشمن چرا که در برخی اندیشه‌ها "برای سرشت دشمن بودن همین بس که به لحاظ وجودی چیزی متفاوت و بیگانه است" (فرهادپور، ۱۳۸۷، ۹۶). اولین ویژگی در ادراک گرایش به پرسش و پاسخ است. فهم منفعل "خشونت است که ریشه در ناکامی قوه‌ی عمل دارد" (آرنت، ۱۳۵۹، ۱۲۳). فهم و ادراک واقعی نیازمند یک کنش فعال است که راه به دریافت معنا می‌برد چرا که "گرایش به ثبات منجر به تثبیت گرداب‌های اندیشه در عقاید و آرای افراد می‌گردد" (تالپوت، ۱۳۸۷، ۹۷). بنابراین نظر باختین^۷ فهم طبیعت گفتگو دارد یعنی پرسش‌های متقابل با پاسخ‌های متقابل همراه است (تودوروف، ۱۳۷۷، ۵۲). برطبق فلسفه‌ی تائو^۸ "بدون ایجاد روحیه‌ی رقابت می‌توان افراد را در جهت طبیعت افکارشان یاری رساند" (جهاننگلو، ۱۳۷۸، ۲۵-۲۶). بنابراین در مکان و زمانی مشخص موضوعی به کلام در می‌آید و در رابطه‌ی افراد یک ارزیابی ایجاد می‌کند. "بدین ترتیب باید گفت میتوس^۹ یونانی همان لوگوس^{۱۰} اساطیری است یا به عبارتی کلام، مقدس است چرا که از اسطوره ناشی می‌گردد" (شایگان، ۱۳۸۳، ۱۰۳). در این شیوه "ذهن معنوی بسیار فعال است" (همان، ۱۰۵-۱۰۶) و جایی برای رقابت باقی نمی‌ماند زیرا "رقابت مولد خشونت، ترس و طمع است" (جهاننگلو، ۱۳۷۹، ۱۲۲). اینگونه است که "عینیت به امر بین‌اندھانی تبدیل می‌شود و این نقطه‌ی عطفی در شکل‌گیری فلسفه‌ی گفتگو است" (خانیکی، ۱۳۸۷، ۵۷). آن کس که سخن را می‌فهمد، ابتدا نقش شنونده و سپس نقش گوینده را بازی می‌کند. التفات^{۱۱} ویژگی هم‌سخن است. در دیالوگ فلسفی "آوای^{۱۲} هر فرد از رهگذر آوای فرد دیگر شکل می‌گیرد" (تودوروف، ۱۳۷۷، ۱۰۰) و همیشه فهم فعال بر پایه‌ی توافق اولیه نیست. گاه بین بینش‌های متفاوت گفتگو رخ می‌دهد اما آنچه مهم است تقویت ساختن یک سخن و بینش توسط آمیزش با سخن و بینش دیگر است

تعریف مساله و پرسش پژوهشی

دیالوگ فلسفی را نیز در این دو کتاب منسوب به اقوام هند و آریایی مورد کنکاش قرار دهد و با توجه به زمینه‌های فرهنگی مشترک در آنها میزان نزدیکی و یا افتراق میان این دو قوم و روند شکل‌گیری اولیه‌ی دیالوگ دراماتیک را بر اساس مفهوم دیالوگ فلسفی مورد بررسی قرار دهد. با توجه به موضوع تحقیق می‌توان پرسش پژوهشی را بدین صورت مطرح کرد:

آیا امکان دیالوگ فلسفی در ریگ ودا و اوستا وجود دارد؟

مفهوم دیالوگ امروزه از چند منظر قابل بررسی است. علاوه بر دیالوگ دراماتیک که به عنوان عنصری مهم در درام دارای اهمیت است، مفهوم دیگری از دیالوگ تحت نام دیالوگ فلسفی نیز امروزه شکل گرفته که نه تنها به عنوان عامل مهمی در راستای تحقق گفت‌وگو مدرن و ارتباطات بین‌المللی است بلکه عاملی ابتدایی در شکل‌گیری دیالوگ دراماتیک بوده است. از آنجا که محقق پیشینه‌ی بررسی مفهوم دیالوگ دراماتیک در ریگ ودا و اوستا را داراست، این بار تلاش دارد تا مفهوم

ایجاد نگاه عمیق معنوی در امور" (وینوبا، ۲۰۰۷، ۱۸۵). در این نوع دیالوگ همه برنده هستند و بازنده وجود ندارد.

در دیالوگ فلسفی این اصول وجود دارند:

۱- **تعامل هوشمند**^{۱۵} میان فرد با جمع، فرد با خود: در تعامل هوشمند سعی می‌شود که مخاطب سخن فرد مقابل را بشنود و سپس به بیان نظر خود در ارتباط متقابل بپردازد. اساس تعامل هوشمند بر توجه کردن و شنیدن کلام دیگری است (بوهم، ۱۳۸۱، ۱۰).

۲- **رهاسازی**^{۱۶}: در رهاسازی هدف عدم مقاومت و جانبداری از یک نظر در برابر نظر دیگر است (همان، ۲۶).

۳- **مکاشفه**^{۱۷}: در مکاشفه کلام به عنوان عامل کشف و شهود عمل می‌کند یعنی کلام تعالی بخشنده است. کلام می‌تواند راه به سوی معانی نوین باز کند (همان، ۲۷).

۴- **مواجهه‌ی مستقیم**^{۱۸}: مواجهه‌ی مستقیم یعنی قرار گرفتن افراد در درون موضوع و صحبت کردن مستقیم راجع به موضوع بدون هرگونه طفره روی یا زمینه‌چینی و اطاله‌ی کلام (همان، ۳۲).

۵- **تغییر**^{۱۹}: تغییر نیز در روند سخن گفتن افراد با یکدیگر ایجاد می‌شود (همان، ۴۴).

۶- **سیالیت**: سیالیت به معنای معلق نمودن کلام است. سخن گفتن بدون تعصب و شنیدن سخن دیگری بدون تعصب و پذیرش گونه‌های متفاوت تفکر در افراد مختلف (همان، ۵۵).

۷- **روش سلبی و ایجابی**^{۲۰}: در روش سلبی از نفی و انکار و مخالفت استفاده می‌شود و بار واژگان منفی است و در روش ایجابی به ارائه‌ی نظر و دریافت نظر و استفاده از بار واژگانی مثبت منحصر می‌شود (همان، ۱۱۹).

دیالوگ فلسفی در ریگ ودا

در بررسی سرودهای ریگ ودا سه سرود یجمانه^{۲۱}، سونیه^{۲۲}، اندرا - ماروتها^{۲۳} اساس بررسی دیالوگ فلسفی را تشکیل می‌دهند. البته سرودهای دیگری نیز در ریگ ودا قابلیت دیالوگ فلسفی را دارند، اما برای جلوگیری از اطاله‌ی کلام مهم‌ترین این سرودها انتخاب شده‌اند.

در سرود یجمانه تبادل کلام میان زن و شوهری است. زن از شوهر ستایش می‌کند و شوهر از زن و هر دو در خواسته‌ی مورد نظر زن که داشتن فرزند بیشتر است توافق دارند و در پایان نیز هوتری^{۲۴} (روحانی) کلام این دو را تکمیل می‌کند:

(۱) من تو را در اندیشه‌ی خویش می‌بینم که با مراسم مقدس در گفت و گویی.

از ریاضت به وجود آمده‌ای و به ریاضت مشهوری.

درین جهان از کثرت فرزند و ثروت کامیابی.

تو که نسل را دوست داری پس نسل و فرزندان بوجد آور(زن).

آیا حضور دیالوگ در ریگ ودا و اوستا از نظر فلسفی یکسان است؟

علت انتخاب این موضوع شناساندن مفهوم و بعد دیگری از دیالوگ است. به دلیل اهمیت مفهوم دیالوگ در عصری که انسان متوجه اهمیت توانش ارتباطی شده، سعی در ایجاد ارتباط بهتر با پیرامون خود و با اذهان دیگر دارد. این میل به ارتباط همان عنصر سمبل‌سازی و جمع‌گرایی است که بر سازنده‌ی سپر دفاعی است و بر سازنده‌ی تکرار و در نتیجه فرهنگ و ایجاد زبان (ژیرار، ۲۰۰۷، ۱۰۲-۱۰۵). انسان نوین به این نتیجه دست یافته که ارتباط بهتر در سایه‌ی کم‌رنگ شدن خطوط و مرزهای جغرافیایی و نژادی امکان‌پذیر است. ایجاد و خلق معنای مشترک، توجه به سخن غیر^{۱۲}، هم‌آوایی^{۱۳} با دیگری، سیالیت معنا و رواداری^{۱۴} و خرد به جای قدرت، مفاهیمی هستند که سعی داریم ریشه‌های آن را در میان سروده‌های ریگ ودا و اوستا دنبال نماییم.

از آنجا که این مفهوم از دیالوگ قابلیت گسترش در کرانه‌های مطالعات تئاتری و فرهنگی را داراست پژوهش حاضر با استواری بر حوزه‌های مختلفی چون ادبیات، سیاست، فرهنگ، فلسفه حادث شده است. این پژوهش و بررسی تطبیقی دو متن ریگ ودا و اوستا با یکدیگر و نیز دست‌یابی به مفهوم دیالوگ فلسفی بر اساس روش تحلیلی نخستین بار است که صورت می‌گیرد.

روش تحقیق

روش این تحقیق توصیفی - تحلیلی، مبتنی بر منابع کتابخانه‌ای و شامل مراحل زیر است:

- ۱- بررسی مفهوم دیالوگ فلسفی
- ۲- بررسی سروده‌هایی از ریگ ودا که قابلیت دیالوگ در آنها وجود دارد از نظر مفهوم دیالوگ فلسفی
- ۳- بررسی سروده‌هایی از اوستا که قابلیت دیالوگ در آنها وجود دارد از نظر مفهوم دیالوگ فلسفی
- ۴- مقایسه‌ی میان سروده‌های مورد بررسی در ریگ ودا و اوستا بر اساس مفهوم دیالوگ فلسفی

دیالوگ فلسفی

در تعریف دیالوگ فلسفی ابتدا به بیان ویژگی‌های خاص این نوع دیالوگ می‌پردازیم. در دیالوگ فلسفی هر فرد به گفته‌های فرد دیگر توجه نموده و برای دیدگاه وی ارزش و حق قائل است. این نوع دیالوگ مستقل از خواست و اراده‌ی مشارک‌های در آن شکل می‌گیرد. اندیشه‌ها و اطلاعات پیشینی باعث ایجاد معرفت مشترک می‌شود و تحمیل عقاید یا پای فشاری بر یک عقیده و قدرت‌مداری در آن وجود ندارد. مساله‌ی بسیار مهم در اینجا روش "نگاه کردن و توجه کردن بر پایه‌ی ذات چیزها ست یعنی

من تو را در فکر خود می بینم که به جمال می درخشی و نزدیکی شوهر خویش را به بدن خود در موسم معهود خواستاری

باشد تو که جوانی به سوی من آیی، تو که اولاد دوست داری پس فرزند به دنیا آور (یجمانه).

این سرود از مواردی است که بر پایه‌ی توافق اولیه شکل گرفته است. زن ابتدا از ویژگی‌های مثبت شوهر سخن می‌گوید و بعد درخواست خود را مطرح می‌کند. شوهر نیز ابتدا از ویژگی‌های مثبت زن تعریف می‌کند و سپس به درخواست زن با نگاهی مثبت می‌نگرد و او را ترغیب می‌کند و به عبارتی درخواست زن با مقاومت و نظر مخالف مواجه نمی‌شود. این ویژگی نشانه‌ی نبود قدرت مداری و عامل مداخله‌گر در این سرود است. نمونه‌ی مکاشفه نیز در کلام هوتری رخ می‌دهد:

(۲) من بذرا در گیاهان می‌گذارم و نطفه را به موجودات زنده می‌دهم.

من تو را در زمین پیدا می‌کنم.

من زنان دیگر را بردار می‌سازم (هوتری).

در این سرود، شخصیت‌ها در کلام خود در یک موقعیت مستقیم از آنچه می‌خواستند صحبت کردند. از مواردی که در این سرود وجود ندارد تغییر است و علت آن وجود توافق اولیه می‌باشد. کلام سیال نیز در اینجا دیده می‌شود. نظرگاه زن، نظرگاه مرد، نظرگاه هوتری. کلام این افراد در کنار یکدیگر قرار می‌گیرد بدون قصد رسیدن به یک کلام برتر و پیروزی یکی بر دیگری. حرکت کلام این افراد در راستای موازی یکدیگر و بدون تصادم با هم پیش می‌رود. روش موجود در این سرود روش ایجابی است. نقش زن ترغیبی^{۲۵} است نقش شوهر ترغیبی است و نقش هوتری ارجاعی^{۲۵} است.

در سرود بعدی یعنی سونیه یک روحانی فقیر به نام ککشی وان^{۲۶} و یک شاهزاده‌ی عاقل به نام سونیه با یکدیگر گفتگو می‌کنند. ککشی وان از نذورات خود و دریافت پاداش از جانب خدایان می‌گوید و سونیه نیز در تعاملی مستقیم کلام او را تکمیل می‌کند.

(۳) صبح زود آمده و گنجش را می‌بخشد، عاقل او را پذیرفته و از وی پذیرایی می‌نماید.

و از آنجا زندگی و فرزندان خود را افزایش داده و با پسرانی دلیر و ثروتی فراوان می‌آید (ککشی وان).

او در طلا و گاو و اسبان توانگر خواهد بود، اندرا او را قدرت حیات بزرگ می‌بخشد.

آن که چون تو می‌آیی تو را در گنج خویش متوقف می‌سازد مانند شکاری که در دام افتدای زود آینده (سونیه).

در این سرود کلام معلق است و نظر مخالف وجود ندارد. روند کلام مطلق یا برتری یکی بر دیگری وجود ندارد حتی گاه

ویژگی‌های کلامی دو شخصیت آنچنان به هم شبیه می‌شوند که تشخیص این دو از یکدیگر بسیار دشوار است. به طور نمونه ککشی وان به عنوان نذر کننده و سونیه به عنوان خبر دهنده‌ی پاداش برای نذر کننده تغییر نقش می‌دهند و هر یک تکرار کننده‌ی کلام دیگری می‌شود و نقش یکدیگر را برای هم بازی می‌کنند. یعنی این بار سونیه به عنوان نذر کننده و ککشی وان به عنوان خبر دهنده‌ی پاداش سخن می‌گویند:

(۴) بر کناره‌ی بالای آسمان با شکوه می‌ایستد، آری به

سوی خدایان می‌رود، آن بخشنده‌ی گشاده دست.

جوی‌ها و نهرها و آب‌ها با فراوانی برای او جاری می‌شوند، برای او این پاداش همواره فراوانی می‌آورد (سونیه).

تمام این جلال‌ها برای کسانی است که پاداش‌های گرانمایه می‌دهند.

برای آنها که پاداش‌های گرانمایه می‌دهند خورشیدها در آسمان می‌درخشند.

بخشندگان پاداش‌های گرانمایه جاوید می‌شوند. بخشندگان اجر، زندگی خود را دراز می‌سازند (ککشی وان).

جوی‌های سلامت بخش مانند گاو و شیرده جاری شوید تا به کسی که او را عبادت کرده و او را عبادت خواهد کرد سود رسانید (سونیه).

آزادگان را مگذار که در گناه و غم فرو روند و خداوندان پاکدامن و پرستش کار را هرگز هلاک مساز.

و هر مردی حافظ آنها باشد، و عذاب را بر خسیسان فرود آورد (ککشی وان).

بنابراین با جابجایی نقش‌ها و تداخل کلام^{۲۷} آنها در یکدیگر

به یک کلام واحد می‌رسند و مکاشفه رخ می‌دهد. هر دو شخصیت در درون موضوع قرار گرفته‌اند و یک گفتگوی رو در رو دارند و موضوع مورد صحبت تجربه‌ی شخصی آنهاست نه موضوعی خارج از حوزه‌ی آنها. در اینجا با داستان‌گویی و روایت مواجه نیستیم بلکه در درون خود عمل قرار گرفته‌ایم. در این سرود تغییر بر اساس تداخل کلام دو شخصیت در هم روی می‌دهد. سیالیت در کلام این شخصیت‌ها وجود دارد و هر کدام به نوبت کلام خود را عرضه می‌کنند و این سیالیت به تغییر و جابجایی منجر می‌شود. روش سونیه در اینجا ایجابی است و ویژگی کلامی او مثبت است ولی روش ککشی وان علاوه بر ایجابی سلبی نیز هست. درخواست او هم بار کلامی مثبت دارد و هم منفی.

در سرود اندرا - ماروت‌ها، اندرا از اینکه ماروت‌ها او را مورد ستایش قرار نداده‌اند خشمگین است و ماروت‌ها نیز از اینکه همیشه در حضور اندرا باشند ناراضی هستند و مایلند استقلال خود را حفظ کنند. در ابتدا لحن اندرا خشمگینانه است ولی ماروت‌ها با آرامش بیشتری سخن می‌گویند:

ناپذیر و غذا می‌آورند.

ای ماروت‌ها هر جا که من شما را جستجو کرده‌ام با شکوهی نورانی بر من ظاهر شده‌اید (اندرا).

بنابراین تغییر عقیده صورت می‌گیرد و اندرا و ماروت‌ها به تایید یکدیگر می‌پردازند در حالی که در آغاز سرود با هم مخالف بودند. استفاده از بار کلامی مثبت در ماروت‌ها بیش از اندرا است ولی هر دو از بار کلامی مثبت و منفی استفاده کرده‌اند و روش سلبی-ایجابی را به کار برده‌اند. در این سرود توافق اولیه وجود نداشت ولی اندک اندک با پیشبرد موازی کلام و با رهاسازی اندیشه‌ی پیشین و کنار گذاردن ویژگی تهاجمی راه برای هم‌رایی^{۲۸} باز شد. این سرود مهم‌ترین سرود ریگ‌ودا در رابطه با دیالوگ فلسفی است.

دیالوگ فلسفی در اوستا

در اوستا تنوع سرودهایی که در آنها امکان دیالوگ وجود دارد کمتر است و محدود به دو سرود می‌شود که عبارتند از: یسنه هات ۲۹ گاهان و تیریشث.

در یسنه هات ۲۹ گاهان گفتگویی میان گوشورون^{۲۹}، اهورامزدا^{۳۰}، و اشه^{۳۱} صورت می‌گیرد. گوشورون از اینکه مورد تهاجم انسان‌ها قرار می‌گیرد اعتراض می‌کند و خواستار کمک اهورامزدا است تا کسی را به یاری او نفرستد. از جانب اهورامزدا و اشه زردشت^{۳۲} به عنوان یاری کننده‌ی گوشورون معرفی می‌شود و گوشورون ابتدا به این انتخاب اعتراض می‌کند اما خیلی زود ناچار به پذیرش می‌شود:

(۸) مرا برای چه آفریدی؟ که مرا ساخت؟ خشم و چپاول و تند خویی و گستاخی و دست‌یازی مرا یکسره در میان گرفته است. مرا جز تو پشت و پناهی نیست. اینک رهاننده‌ای شایسته به من بنمای (گوشورون).

کدامین کس را سزاوار ردی جهان می‌شناسی تا بتوانیم یآوری خویش و تخشایی به آبادانی جهان را بدو ببخشیم؟ (اهورامزدا)

چنین سرداری به جهان و مردمان بیداد نمی‌ورزد. او مهربان و بی‌آزار است.

بی‌گمان مزدا بهتر از همه به یاد دارد که در گذشته دیوان و مردمان دروند چه کردند و آگاه است که در آینده چه خواهند کرد (اشه).

در این سرود تعامل اندک است زیرا به محض اعتراض گوشورون از شرایط کسی به عنوان یاری رسان به او معرفی می‌شود و برای او امکان مخالفت با این تصمیم وجود ندارد. در اینجا رهاسازی و مکاشفه و سیالیت کلام امکان‌پذیر نیست. کلام قاطع اهورامزدا در یک مواجهه‌ی غیر مستقیم و همراه با یک بازی یا ترفند ابراز می‌شود و نظر قطعی ابراز می‌گردد:

(۵) بر چه جلالی ماروت‌ها به طور یکسان چنگ زده‌اند؟ با چه افکاری و از کجا آمده‌اند؟

آیا این قهرمانان نیروی خویش را می‌سرایند و در آرزوی ثروتند؟

جوانان دعاهای که را قبول نموده‌اند؟

کی ماروت‌ها را به قربانی خویش متوجه ساخته است؟

با چه خواهش نیرومندی می‌توانیم آنها را نگاه داریم؟

آنها که مانند باز در جو هوا شناورند (اندرا).

ای اندرا تو به تنهایی از کجا می‌آیی؟ تو که قادری، ای خداوند آدمیان به تو چه رسیده است؟

بر تو چون به ماروت‌های درخشان نزدیک می‌شوی درود می‌فرستیم.

پس به ما بگو تو با اسب‌های کزنگ خویش بر ضد ما چه داری؟ (ماروت‌ها)

اختلاف نظر در مواجهه‌ی مستقیم مورد گفتگو قرار می‌گیرد و اندک اندک از میزان خشم اندرا کاسته می‌شود. میل به رهاسازی گذشته و کشف اندیشه‌ای نوین شکل می‌گیرد و موضوع برای هر دو طرف گفتگو باز می‌شود. اندرا با اشتیاق به سمت ماروت‌ها پیش می‌تازد و ماروت‌ها خود را برای پذیرایی از اندرا آماده می‌سازند:

(۶) ای ماروت‌ها پس این عادت شما کجا بود وقتی که مرا در کشتن اهی تنها گذاشتید؟

من براستی وحشتناکم، نیرومندم، قوی پنجه‌ام. من ضربه‌های هر دشمنی را رد کرده‌ام (اندرا).

وقتی ما در ملازمت تو بوده ایم کارهای زیاد انجام داده ایم، ای قهرمان، بگذار که ما نیز با شجاعتی مساوی کارهای زیاد بکنیم (ماروت‌ها).

در اینجا ماروت‌ها از استقلال خود می‌گویند و اینکه لزوماً نباید همیشه همراه اندرا باشند و تجربه‌ی اندرا بدون ماروت‌ها در کشتن و ریترا نیز به وسیله‌ی اندرا بیان می‌شود و اندرا در مکاشفه‌ای کلامی متوجه می‌شود که در نبود ماروت‌ها، خود دست به عمل بزرگی زده و متوجه می‌گردد عدم همراهی ماروت‌ها با او منجر به ایجاد یک شناخت جدید از خودش و برای خودش گردیده است.

(۷) ای ماروت‌ها من و ریترا را با قدرت خویش کشتم، من به نیروی خود قوی شده‌ام، من که صاعقه را در دست دارم، این آبهای تمام روشن را برای مردم به آسانی جاری ساخته‌ام (اندرا).

هیچ چیزای خداوند قادر در برابر تو قوی نیست، هیچ یک از میان خدایان شناخته نشده است که با تو برابری کند (ماروت‌ها).

آنچه در دل خویش جرات نمایم می‌توانم انجام دهم.

ای ماروت‌ها اینک من از ستایش شما خوشنودم.

براستی آنها به سوی من می‌درخشند و افتخار نکوهش

روشن چشم، بسیار نیرومند، توانا و چابک در فروغ پرواز کند.

آن گاه تشر را بومند فره مند به پیکر اسب سپید زیبایی با گوش‌های زرین و لگام زرنشان به دریای فراخکرت فرود آید. در برابر او اپوش دیو به پیکر اسب سیاهی در آید. هر دو آن سه شبانه روز با یکدیگر بجنگند و اپوش دیو بر تشر را بومند فره مند چیره شود و او را شکست دهد (راوی).

در اینجا تشر سخنانی می‌گوید که مخاطب مشخصی ندارد گویی کسی کلام او را نمی‌شنود و پاسخی هم شنیده نمی‌شود. در نتیجه وقتی تعامل وجود ندارد رهاسازی و مکاشفه و تغییر نیز امکان‌پذیر نیست:

(۱۲) کدامین کس در این جاد در این انجمن سخن گوید؟

کدامین کس در این جا پرسش آورد؟

کدامین کس اکنون مرا با زور آمیخته به شیر آمیخته به هوم بستاید؟

کدامین کس را به داشتن پسران توانگری بخشم؟

اکنون من در جهان استومند به آیین بهترین اشه سزاوار ستایش و براننده‌ی نیایشم.

وای بر من ای اهورامزدا

بدا به روزگار شما ای آبه‌ای گیاهان

تیره روزی بر تو ای دین مزدا پرستی

اکنون مردمان مرا در نماز نام نمی‌برند و نمی‌ستایند چنان که دیگر ایزدان را در نماز نام می‌برند و می‌ستایند (تشر).

آنچه در تیر یشت رخ می‌دهد، ارتباطی غیرمستقیم است که از جانب راوی بیان می‌شود. گفتگوی پیش رونده و موازی از جانب شخصیت‌ها وجود ندارد و فقط یک درخواست هست که مدام تکرار می‌شود و بارها و بارها بی‌پاسخ می‌ماند و سرانجام و ناگهانی با یک پاسخ مثبت از طرف اهورا مزدا روبرو می‌شود:

(۱۳) من - اهوره مزدا - خود تشر را بومند فره مند را در نماز

می‌ستایم.

من نیروی ده اسب، نیروی ده اشتر، نیروی ده گاو، نیروی ده کوه و نیروی ده آب ناوتاک بدو بخشم (اهورامزدا).

کلام تشر در این سرود با اصرار و انکار است و شیوه‌ی او سلبی و یک جانبه است.

مقایسه‌ی میان اندرا - ماروت‌ها و تیر یشت

در یک مقایسه‌ی کلی میان اصلی‌ترین سرودهای مورد بررسی در این پژوهش باید اذعان کرد در سرود اندرا - ماروت‌ها دیالوگ صورت می‌گیرد و تلاش برای درک کلام دیگری و ایجاد یک چشم‌انداز جدید برآمده از گفتگو رخ می‌دهد. در این سرود با پرسش و پاسخ متقابل مواجهیم و در رابطه‌ی اندرا - ماروت‌ها یک ارزیابی مجدد صورت می‌گیرد. ماروت‌ها ابتدا نقش شنونده و بعد

(۹) اهوره‌ی با اشه همکام این منتره‌ی فزاینده‌ی بهروزی را بیافرید و مزدای ورجاوند خود آن را برای بهبود جهان و کامروایی درست کرداران بیاموخت: ای منش نیک کیست که از توس و مردمان را به راستی یاری خواهد بخشید؟ (اهورا مزدا)

یگانه کسی که من در این جا می‌شناسم که به آموزش ما گوش فرا داده زرتشت سپیتمان است (اشه).

آیا من باید به پشتیبانی نارسای مردی ناتوان خرسند باشم و به سخنان او گوش فرادهم؟

براستی مرا آرزوی فرمانروایی توانا بود (گوشورون).

در اینجا مواجهه غیر مستقیم است به این دلیل که این شرایط فقط به وسیله‌ی گوشورون تجربه شده و اهورامزدا و اشه آن را تجربه نکرده‌اند. در این سرود تغییر ایجاد شده بر مبنای حکومت قدرت است نه تغییر ناشی از مکاشفه در کلام. جملات استفاده شده دارای بار کلامی منفی و مثبت است و روش سلبی در جملات هر سه شخصیت وجود دارد. تلاش برای حاکم ساختن حرف خود هم از جانب اهورامزدا - اشه و هم از جانب گوشورون صورت می‌گیرد که البته پیروزی با اهورامزدا - اشه است. در این سرود تلاش برای رد عقیده‌ی دیگری وجود دارد و باید گفت که یسنه هات^{۲۹} گاهان شرایط اندکی برای دیالوگ فلسفی دارد.

در تیر یشت تشر^{۳۳} آرزو می‌کند که مورد ستایش انسان‌ها قرار گیرد تا بتواند دیو خشکسالی را نابود کند اما چون ستایشی دریافت نمی‌کند از اپوش^{۳۴} دیو شکست می‌خورد تا اینکه اهورامزدا به یاری او می‌آید و او را نیرو می‌بخشد و آنگاه تشر، اپوش را شکست می‌دهد. در اینجا با روایتی روبرو می‌شویم که داستان تشر را می‌گوید. آغاز ماجرا با یک تعامل و گفت‌وگو و مواجهه‌ی مستقیم در موضوع نیست. راوی اطلاع می‌دهد که تشر آرزو دارد ستایش شود:

(۱۰) اگر مردمان مرا در نماز نام برند و بستایند چنان که

دیگر ایزدان را در نماز نام می‌برند و می‌ستایند هرآینه

من با جان تابناک و جاودانه‌ی خویش به مردمان اشون

روی آورم و به هنگامی از پیش برنهاده در یک یا دو یا

پنجاه شب فرارسم.

اگر مردمان مرا در نماز نام برند و بستایند من نیروی ده

اسب، نیروی ده اشتر، نیروی ده کوه و نیروی ده آب

ناوتاک بیابم (تشر).

راوی تشر را ستایش می‌کند و از تغییرات ظاهر تشر در سی

روز ماه حرف می‌زند و تصویر سازی کلامی می‌کند. در این

سرود دیالوگ وجود ندارد و راوی روایت کننده‌ی موضوع است:

(۱۱) تشر را می‌ستایم. تشر یئینی را می‌ستایم. آن

ستاره را که از پی نخستین در آید می‌ستایم.

تشر را بومند فره مند در نخستین ده شب کالبد استومند

پذیرد و به پیکر مردی پانزده ساله، درخشان، برزمنده،

در سرود اندرا - ماروت‌ها نظام چند آوایی^{۴۰} وجود دارد ولی نظام موجود در تیر یشت تک آوایی^{۴۱} است و تنها صدای راوی شنیده می‌شود و حتی صدای تشتر نیز از درون صدای راوی نشأت می‌گیرد. نظام تک رای نظام تمایزگذار است، در این نظام دوست جایگاه خاصی دارد و دشمن نیز جایگاه خاص خود را و مرزها قاطع و مشخص هستند. در حالی که در اندرا - ماروت‌ها تمایزگذاری جلوه‌ی اندکی دارد در تیر یشت دشمن پر رنگ‌تر جلوه می‌کند. در اینجا دیگری نفی می‌شود و امکان گفتگو وجود ندارد، تنوع اندیشه امکان‌پذیر نیست و فقط یک اندیشه‌ی غالب وجود دارد. در حالی که در اندرا - ماروت‌ها شاهد تنوع اندیشه هستیم. شیوه‌ی کلامی موجود در تیر یشت خطابگون است یعنی کسی ارزش‌ها و ایدئولوژی را به شیوه‌ی تک صدایی بیان می‌دارد. حس مباحثات به سرزمین و ملت و قرینه سازی‌های کلامی که در توصیف زیبایی‌های تشتر و زشتی‌های اپوش دیو نمود دارد، باعث افتراق و جداسازی است. در تیر یشت امر مشترک نمود ندارد و کلام، تنها به وسیله‌ی اندیشه‌ی قدرت بیان می‌شود و در مقابل آن فقط افعال وجود دارد. شیوه‌ی کلامی موجود در تیر یشت جدای از حضور راوی، میان اهورا مزدا و تشتر شیوه‌ی چرخشی نیست یعنی فقط در یک بند کلام تشتر و اهورا مزدا با هم ارتباط مستقیم می‌یابند و اهورا مزدا خطاب به تشتر حرف می‌زند و دیگر ارتباط کلامی مستقیم برقرار نمی‌شود. وجود تکرارهای کلامی و لفظ به لفظ و به عبارتی بهداشت کلامی^{۴۲} موجود در متن از اهمیت اقتدار سخن بر می‌آید و نشانگر کلام ایدئولوژی ساز^{۴۳} است. در دشمن سازی حد واسط وجود ندارد. دیگری یا دوست است و یا دشمن. بنابراین مفهوم دیالوگ و تبادل نظر در چنین شرایطی امکان بروز نمی‌یابد چرا که با دوست نیازی به دستیابی به تفاهم نیست زیرا در چنین جامعه‌ای دوست یعنی یک توده‌ی بی‌شکل و یکدست و کاملاً همدل و دشمن نیز یک غیریت (دیگری) نفی شده است. در سرود اندرا - ماروت‌ها رفتار مثبت توجه به دیگری ناشی از فلسفه‌ی عدم خشونت است. توجه به دیگری یعنی شنیدن کلام دیگری و در نتیجه برقراری گفتگو میان دو بینش و ایجاد تنوع سخن. اما در تیر یشت تک آوایی مانع تنوع سخن شده و ناهماهنگی در آن دیده می‌شود در حالی که در سرود اندرا - ماروت‌ها هماهنگی از درون تضاد میان اندرا و ماروت‌ها پدیدار می‌شود. در کل باید گفت دیالوگ فلسفی پیش رفت آواهای متفاوت به صورت موازی یکدیگر است و این پیش روی تا بدانجا امکان‌پذیر است که دستیابی به نقطه‌ی مشترک منجر به تقویت کلام از جانب تمامی طرف‌های حاضر در گفتگو می‌شود.

نقش گوینده را بازی می‌کنند و التفات یعنی توجه به سخن دیگری در اینجا نمود دارد. کلام ماروت‌ها از طریق نوع کلام اندرا شکل می‌گیرد و فهم فعال پدیدار می‌شود. در اینجا فهم بر پایه‌ی توافق اولیه نبوده و در روند گفتگو صورت گرفته است. در ابتدا دو بینش متفاوت وجود داشته و در پایان به یک تفاهم منجر می‌شود. بینش و کلام اندرا با بینش و کلام ماروت‌ها در هم آمیخته و باعث تقویت یک سخن و تایید یکدیگر می‌گردد. بدین ترتیب غیریت سازی و دشمن پردازی^{۴۴} رخ نمی‌دهد و منجر به حذف هویت‌های گوناگون (هویت به معنای دشمن یا دیگری) شده، بدین ترتیب فضای سیالی در گفتگوی اندرا و ماروت‌ها شکل می‌گیرد و تلاش برای جانشینی خرد به جای قدرت انجام می‌شود. با ارائه‌ی تعریف و معنا از جانب هر دو طرف گفتگو تفاهم شکل می‌گیرد. در اینجا زبان وسیله‌ی تفاهم است. اندرا و ماروت‌ها بر عقاید پیشین خود پای فشاری و اصرار نمی‌کنند، بلکه هر دو به موازات هم تغییر می‌کنند و هر دو برنده هستند.

اما در تیر یشت چشم‌انداز جدیدی به وجود نمی‌آید. در حقیقت تجربه‌ای شکل نمی‌گیرد. فهم و ادراک رخ نمی‌دهد زیرا دیالوگ وجود ندارد. پرسش‌های بی‌پاسخ در تیر یشت فقط درخواستی هستند که بی‌پاسخ می‌مانند. بنابراین، معنا سازی که نتیجه‌ی پرسش و پاسخ متقابل است بوجود نمی‌آید. در اینجا راوی^{۴۵} است که صحنه گردان ماجرا است و مواجهه‌ی مستقیم شخصیت‌ها را در اینجا نمی‌بینیم. در این سرود یک تک خوان یا تک گو^{۴۶} وجود دارد و تشتر و اهورا مزدا و اپوش هر کدام بر خود منطبق هستند در حالی که در دیالوگ فلسفی هیچ کسی بر خود نمی‌تواند منطبق باشد. این شخصیت‌ها هر کدام در جایگاه قدرت خود قرار دارند. بی‌معنایی موجود در تیر یشت ناشی از وجود زبان استراتژیک است یعنی زبانی تاثیرگذار. تشتر وقتی که درخواست ستایش خود را مطرح می‌کند از موضع قدرت حرف می‌زند زیرا توانایی خود را برای بخشیدن ثروت بیان می‌کند اما وقتی از اپوش دیو شکست می‌خورد از موضع ضعف سخن می‌گوید و با استفاده از این موضع سعی در به دست آوردن قدرت دارد و البته در این کار موفق می‌شود. شیوه‌ی احساسی گری^{۴۷} تشتر از اصول قدرت‌های تک صداست^{۴۸}. در اینجا فقط اراده‌ی یک شخص تغییر دهنده‌ی اوضاع است. تشتر خواستی را مطرح می‌کند و تا زمانی که اهورا مزدا وارد عمل نشده، تغییری رخ نمی‌دهد. بنابراین فهم فعال در جریان نیست زیرا با سکوت مواجهیم و یا با توافق ناگهانی در مورد درخواست. در حالی که در دیالوگ فلسفی خواست و نیاز در اهمیت قرار ندارد، بلکه معرفت ناشی از کلام مورد نظر است.

نتیجه

تکرار) که ناشی از باور به دو پاره‌ی جهان نور و جهان ظلمت است، استفاده از صفات در کنار هم که به جهت تاکیدگذاری است، استفاده از ارزش گذاری توسط راوی به عنوان عامل قدرت و حضور قدرتمند راوی در متن منجر به غلبه‌ی محور همنشینی^۵ یا تک آوایی است. وجود تکرارها در اوستا آن را به متنی بسته تبدیل می‌کند که پیشرفتی در آن رخ نمی‌دهد. مستقیم گویی و شفافیت بیان نیز باعث خشونت کلامی می‌گردد و در کل زبان تکرار^{۵۱}، زبان خشونت است که ایدئولوژی را در اذهان ته نشین می‌سازد. جابجایی در روایت در سرودهای ریگ ودا به نوعی مرکز گریزی^{۵۲} منجر می‌شود و کلاژی از عناصر گوناگون را در کنار هم می‌چیند و سیالیت و عدم خشونت را در آن ایجاد می‌کند. در اوستا هر سرود به موضوع مشخصی می‌پردازد و تمرکز گرایي در حول نقطه‌ی واحدی شکل می‌گیرد. اگر الگوی ریگ ودا را مکاشفه بدانیم، الگوی اوستا قطعیت است. بنابراین سیالیت موجود در ریگ ودا در مقابل قطعیت اوستا قرار می‌گیرد. بنابر آنچه در این روند بدان دست یافتیم، هر دو متن امکان دیالوگ دراماتیک خود را از دیالوگ فلسفی به دست می‌آورند که در این میان سهم اوستا در این امر اندک‌تر از ریگ ودا است.

در کل باید اذعان کرد در ریگ ودا با مجموعه‌ای از تشبیه^{۴۴}، استعاره^{۴۵} و مجاز^{۴۶} مواجهیم که ما را به سمت زبانی منعطف و تصویر ساز پیش می‌برد. زبانی که دارای ویژگی‌های زنانه است و در آن ایما و اشاره، پرسش، طیف‌های آوایی گوناگون و نقش‌های عاطفی^{۴۷} (زبان اول شخص) در کنار نقش‌های ترغیبی^{۴۸} و همدلی^{۴۹} (ارتباط مستقیم با دیگری) وجود دارد که منجر به غلبه‌ی محور جانشینی (چند صدایی) در متن می‌شود. وجود موضوعات چند پاره در متن، منجر به ایجاد ساختار تداخلی و شکل‌گیری متنی باز در ریگ ودا می‌شود. استفاده‌ی زیاد از ضمائر و ادات ربط در اتصال نرم جملات به یکدیگر متن را روان و صیقلی ساخته است. اما در اوستا با چارچوب‌های خشک ارجاع دهی و نثر خطابگون مواجهیم که در آن ضمائر و ادات ربط اندک هستند و اسمی به صورت مکرر بیان می‌شوند. این شفافیت و بهداشت کلامی موجود در اوستا که در آن هر بار نام اسامی بدون استفاده از ضمائر تکرار می‌شوند متن را خشن می‌سازد. استفاده‌ی بیشتر از نقش‌های خبری و سوم شخص و غلبه‌ی تک صدایی، استفاده از واژگان متقارن دو گروه خیر و شر که نمود ایدئولوژیکی دارند و منجر به مفهوم غیریت سازی و دشمن پردازی می‌شوند، وجود قرینه سازی‌های کلامی (تقارن و

جدول ۱- بررسی اصول دیالوگ فلسفی در سرودهایی از ریگ ودا و اوستا.

تیر یشت	یسنه هات ۲۹ گاهان	اندرا - ماروت ها	سونیه	یجمانه	
-	-	+	+	+	تعامل هوشمند
-	-	+	+	+	رها سازی
-	-	+	+	+	مکاشفه
-	-	+	+	+	مواجهه‌ی مستقیم
-	-	+	+	-	تغییر
-	-	+	+	+	سیالیت
					روش سلبی /
+	+	+	+	+	ایجابی

پی‌نوشت‌ها:

- .Tao ۱
- .Mythos ۲
- .Logos ۳
- .Apostrophe ۴
- .Voice ۵
- .Indicative method ۶
- .Pro-jection ۷
- .Non-operation ۸
- .Uplift ۹
- .Multilateral viewing ۱۰
- .Mutual question and answer ۱۱
- .Other voicedness ۱۲
- .Homophony ۱۳
- .Mind ۱۴
- .Intelligent interaction ۱۵
- .Releasing ۱۶
- .Revelation ۱۷
- .Direct encounter ۱۸
- .Change ۱۹
- .Privative-indicative method ۲۰
- .Yajamana ۲۱
- .Savanaya ۲۲
- .Indra-maruts ۲۳
- .Hutri ۲۴
- .Cognitive ۲۵
- .Referral ۲۶
- .Kakshivan ۲۷
- .Hitroglassia ۲۸
- .Goshoron ۲۹
- .Ahuramazda ۳۰
- .Ashi ۳۱
- .Zoroaster ۳۲
- .Teshar ۳۳
- .Apush ۳۴
- .Enemy making ۳۵
- .Narrator ۳۶
- .Monophony ۳۷
- .Sensationalise ۳۸
- .Monologue ۳۹
- .Polyphony ۴۰
- .Monophony ۴۱
- .Speech hygiene ۴۲
- .Ideology- making speech ۴۳
- .Simile ۴۴
- .Metaphor ۴۵
- .Metonymy ۴۶
- .Cognitive role ۴۷
- .Phatic ۴۸
- .Syntagmatic ۴۹
- .Repetition language ۵۰
- .Centrifugal ۵۱
- .Centripetal ۵۲

فهرست منابع:

- آرنت، هانا (۱۳۵۹)، خشونت، ترجمه عزت الله فولادوند، انتشارات خوارزمی، تهران.
- بوهم، دیوید (۱۳۸۱)، درباره‌ی دیالوگ، ترجمه محمد علی حسین نژاد، انتشارات دفتر پژوهش‌های فرهنگی، تهران.
- تالبوت، مایکل (۱۳۸۷)، جهان هولوگرافیک، ترجمه داریوش مهرجویی، نشر هرمس، تهران.
- تودوروف، تزوتان (۱۳۷۷)، منطق گفتگویی میخائیل باختین، ترجمه داریوش کریمی، نشر مرکز، تهران.
- تولان، مایکل (۱۳۸۳)، درآمدی نقادانه زبان شناختی بر روایت، ترجمه ابوالفضل حرّی، انتشارات فارابی، تهران.
- جهاننگلو، رامین (۱۳۷۸)، اندیشه‌ی عدم خشونت، ترجمه محمدرضا پارسایار، نشر نی، تهران.
- جهاننگلو، رامین (۱۳۷۹)، گاندی و ریشه‌های فلسفی عدم خشونت، ترجمه هادی اسماعیل زاده، نشر نی، تهران.
- خانیک، هادی (۱۳۸۷)، در جهان گفتگو: بررسی تحولات گفتمانی در پایان قرن بیستم، نشر هرمس، تهران.
- شایگان، داریوش (۱۳۸۳)، بت‌های ذهنی و خاطره‌ی ازلی، انتشارات امیرکبیر، تهران.
- شایگان، داریوش (۱۳۸۶)، آسیا در برابر غرب، انتشارات امیرکبیر، تهران.
- فرکلاف، نورمن (۱۳۷۹)، تحلیل انتقادی گفتمان، ترجمه فاطمه شایسته پیران و دیگران، مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها، تهران.
- فرهادپور، مراد (۱۳۸۷)، قانون و خشونت (گزیده مقالات)، انتشارات فرهنگ صبا، تهران.
- کوپره، الکساندر (۱۳۸۷)، گذر از جهان بسته به کیهان بی کران، ترجمه علیرضا شمالی، انتشارات نگاه معاصر، تهران.
- گلد هیل، سایمون (۱۳۸۰)، درباره‌ی اورستیا، ترجمه رضا علی زاده، نشر مرکز، تهران.
- مارتین، والاس (۱۳۸۲)، نظریه‌های روایت، ترجمه محمد شهبان، نشر هرمس، تهران.
- مهاجر، مهران و محمدرضا نبوی (۱۳۷۶)، به سوی زبان شناسی شعر ره یافتی نقش گرا، نشر مرکز، تهران.

Evolution and Conversion (2007), Rene Girard, Continuum International Publishing, London.

Talks on the Gita (2007), Vinoba, Geram-Seva Mandal, Wardha.