

رخداد داستانی یا رخداد در داستان

پویا رفوی

از این هفته چهارشنبه‌با یادداشت‌های پویا رفوی را در ستون اردوگاه می‌خوانید.

وینولد گامبریچ در یادداشت‌های روزانه سال ۱۹۵۶ وضعیت رمان‌نویسان معاصر خود را چنین توصیف کرده:

«بگذارید صریحاً اعلام کنم آنها دو تجربه عظیم را متحمل شده‌اند؛ جنگ و انقلاب. این دو تجربه هولناک آفت‌ز بار خون آنها عجبین شده که می‌توانست به هستی، صبرورث یا بازنمایی چیزی تبدیل بشود؛ چیزی که می‌توانست آفریده ایشان باشد. اگر آنها دیگر همان آدم‌های ۱۹۳۹ نبودند. . . بله آنها مطابق با الگوی ۱۹۵۶ فراهم آمده‌اند. از آنها با از دست رفتن واقعیت قبلی در واقعیت تازه نیز جذب نشده‌اند و نه این هستند و نه آن، پس چه هستند؟ هیچ. در واقع این طور به نظر می‌رسد که آنها زندگی خود را زیسته‌اند.»

از یک جنبه می‌توان راولیان همه داستان‌ها را به دو دسته صفرآوری‌ها و مالیخولیایی‌ها تقسیم کرد. صفرآوری‌ها کسانی هستند که رخدادهای تجربه‌شده را با رعایت تقدم و تاخر تاریخی بازگو می‌کنند. این‌طور روایتگری مستلزم تنظیم و تولید قصه‌گوهایی است که همواره در برابر هر رخدادی نقش شاهد عینی را ایفا می‌کنند. حادثه هر چه باشد، ایشان توان روایتگری خود را از دست نخواهند داد. همیشه هستند و غالباً شرایط قبل و بعد رخداد تأثیری در روحیه آنها ایجاد نمی‌کند. دسته دوم – مالیخولیایی‌ها – با از سر گذاردن رخدادها توان بازگویی را از دست می‌دهند. نمی‌توانند جزء به جزء و با رعایت موازین متعارف واقعه را شرح بدهند. در واقع مالیخولیایی‌ها از تمایز میان آنچه سپری شده و اوضاع اکنونی خود تن می‌زنند. «تجربه هولناک» شخصیت آنها را تجزیه می‌کند و لزوم فراهم آوردن تمهیدی تازه برای نقل ماجرا را برای ایشان محرز می‌کند. بنابراین تناسب میان نوشتن رخداد و رخداد نوشتن در تجربه مالیخولیایی از بین می‌رود. پس از تجربه، رجوع به گذشته چندان ساده نیست، حافظه توان محافظت از جهان قبل از تجربه را ندارد.

نوشتار مالیخولیاییی خاصیت اسمزی دارد. نوشته چیزی را به درون خود راه نمی‌دهد، مگر آنکه در ازای آن چیزی دیگر به بیرون فرستد و همه این فعل و انفعالات در محیطی سیال رخ می‌دهد. سیال از این بابت که حرکت نوشته را نمی‌توان به طور خطی حاصل طی کردن مسافتی معین در فاصله دو نقطه در محور زمان دانست بلکه حرکت فضایی است. دورترین نقاط در یک محور می‌تواند به نزدیک‌ترین فاصله‌ها در محوری دیگر بدل شود.

انتقاد گامبرویچ به نویسندگان معاصر با خودش این است که تجربه‌های عظیم تاریخی نویسنده و به تبع آن



راوی را تحت الشعاع قرار می‌دهد، با خون آنها عجبین می‌شود و این‌طور تجربه‌ها به موضوع نوشتار تبدیل نمی‌شوند یا به تعبیری روایت صفرآوری از آنها ممکن است تجربه‌هایی همچون جنگ و انقلاب شکل بگیرند یا تغییر می‌دهد. هدف مبهم راوی مالیخولیایی مقصد زبان نیست، بلکه فراهم آوردن نوعی وضعیت معترضانه است که بر اثر آن کسانی مقصد زبان فرض شده‌اند، خود به زبان درمی‌آیند و تصوری از ارائه می‌دهند که حاصل تجربه آنها از حوادث جهان پیرامون نیست. مساله گامبریچ حساس بودن با بی‌اعتنایی به شرایط اجتماعی و سیاسی نیست، چه نویسنده می‌تواند از شرایط تاریخی خود استفاده کند و بخش‌هایی از آن را در اثر خود درج کند و با این وجود همچنان صفرآوری بنویسد. در این گونه مواقع نوشته به ارائه گزارشی شبیه می‌شود که شرح تطبیق، تریبت و نظارت بر راوی است. این قسم از ادبیات فقط به تجربه‌های فرمی دست می‌زند.

چکیده دستاورد نوشته‌های پیشین را فرمول‌بندی می‌کند و به ظن خودش بهترین آنها را انتخاب می‌کند حال آنکه مالیخولیایی‌ها به تغییر در ایماژ نوشتن فکر می‌کنند. آنها قواعد فرمی ندارند و مجبورند تجربه را به «هستی» صبرورث یا بازنمایی چیزی» تبدیل کند. تجربه‌ها و رخدادهایی که مدنظر گامبریچ است با استخراج شگردها، سنت‌ها و قرارداد‌های داستان‌نویسانه اهلی نمی‌شوند. نمی‌توان حدود و ثغور تأثیرپذیری آنها را محدود و منقاد کرد. ادبیات یک سیستم باز است. از بسیاری چیزها تأثیر می‌گیرد و البته بر برخی چیزها اثر می‌گذارد. با این وجود استقلال خودش را حفظ می‌کند. حفظ این استقلال ناشی از اراده نویسنده یا طرفداران فلان سبک از داستان‌نویسی نیست. بیش از هر چیز استقلال ادبیات ماحصل پذیرش زبان به عنوان عاملی سرکوبگر و خودکار است. از این رو هر چه صفرآوری‌نویس‌ها به زبان عشق می‌ورزند و بر آن حرمت می‌گذارند در تقابل آنها مالیخولیایی‌ها در رقابت با زبان به سر می‌برند. مدام در رقابت با ساز و کار بیان‌پذیری در شرایط موجود هستند. مساله مالیخولیایی این است که با زبان و رفتارهای بیانی پیش از رخداد نمی‌تواند جهان پس از اتفاق را شرح بدهد. در این مواقع ساده‌ترین راه تبدیل شدن به هیچ‌کس است، یعنی اینکه راوی توی جلد این و آن می‌رود و لکت‌ها و جراحیات بازماندگان پس از واقعه را بسته‌بندی می‌کند و با الگوهای مطابق تریبت‌شان می‌کند. گامبریچ در ادامه همین یادداشت پذیرش این رویکرد را غیرمتنظره نمی‌داند: «ویژگی داروهای بسیار قوی این است که دوز تجویزی آنها از یک‌دلی که بیشتر می‌شود، اترانگیمس از قبول آنها سر باز می‌زند.»



بگویند پدیده‌یی غریب در گوشه‌یی از دنیا اتفاق افتاده که تا به حال رخ نداده و تازه خیرش در دهان‌ها افتاده است. چنین نگرشی نشان می‌داد در طول تاریخ زنان حضوری را که باید می‌داشتند، نداشتند اما واقعاً این‌طور بود؟ تلاش کردم این‌طور به قضیه نگاه نکنم چون تفکیک به زیرشاخه‌های جنسیتی زن و مرد در حوزه ادبیات و علمی‌الخصوص زبان، در بنیان خود خواه‌ناخواه لغزشی تبعیض را هم به همراه دارد. و البته ترجیح دادم این‌طور نگاه کنم که فعلیت شکل جدید بیان می‌تواند دغدغه همه نویسندگان (اعم از مرد و زن) باشد و ربطی به جنسیت نداشته باشد. اما این سوال مطرح می‌شد که پس زنان نسل‌های گذشته چطور می‌نوشتند؟ اسم زبانشان چه بود؟ اگر نبود و ناگهان کشف شد، پس چه نامی می‌توان بر زبان قبل‌تر از آن گذاشت؟ زبان مردانه؟

بله. . . گویا چنین نگرشی القا می‌کرد دستگاهی مردمدار و تقویت‌کننده سلطه جنسیتی معمول بوده است. اما واقعاً این‌طور بود؟ چنین فرضی تا چه حد صحت داشت؟ درصورت فرض صحت داشتن، چنین زبانی از ازل بود و همه بی‌اراده براساس آن می‌نوشتند یا با سرکوب تعددی زبان زنانه بال و پر گرفته بود؟ چه ویژگی‌هایی داشت که لازم بود ناگهان زبانی دیگر از آن انشعاب یابد و اعلام استقلال کند و هیبت زنانه به خود بگیرد؟ اصلاً لازم بود؟

برای روشن کردن موضوع، دو زبان مختلف از دو نویسنده زن و مرد را در قرن هجده و نوزده با هم مقایسه کردم. در قسمتی از میدل مارچ اثر جرج الیوت خوانده بودم: «نخستین بار بود که آقای کازوبن به تفصیل صحبت کرده بود عبارتی دقیق و روشن به زبان می‌آورد توگویی از او خواسته بودند برای جمعیتی سخنرانی کنند. . . در کتاب کاری اثر تودور درایزر هم این‌طور نوشته شده بود: «دروته نظرش را در این‌باره تقویت می‌کرد و موضوعات را طوری به هم می‌پیوست که قدرت مقاومت او را تحت تأثیر قرار دهد و آنها را تضعیف نماید – هنگامی که کسی چیزی می‌گوید که با خواست ما می‌خواند به آسانی تحت تأثیر این قرار می‌گیرد.»

تفاوتی به لحاظ جنسیتی بین جملات بالا به چشم نمی‌خورد. اما این نشان نمی‌داد که زبان حتماً مردانه است. بلکه زبان در هر دو نوشتار بیشتر فاقد جنسیت به نظر می‌رسید که به خاطر دیدگاه دانای کل باید هم چنین می‌بود. در اتخاذ نوع زبان چند عامل دخالت دارد: دیدگاه، موضوع، ایدئولوژی و سطح بینشی شخصیت داستان، ایدئولوژی و سطح بینشی خود نویسنده و میزان هنجارگریزی و غریب‌گردانی او. گاه ساخت فضایی خاص هم می‌تواند بر آن موثر باشد. تفاوتی ندارد که زبان آرکائیک، مطمئن و فاخرانه یا ساده و نزدیک به زبان معیار باشد؛ این تفاوت در سبک نوشتاری است و نه البته جنسیتی. مهم این است که نویسنده بتواند شخصیت‌ها را در تم اصلی پیرواند و فضای خاص داستان را القا کند چون زبان پویاست و انطباق و هماهنگی سبک با موضوع مهم‌تر از ایجاد جنسیت در زبان است.

شکی نیست که جنسیت در مختصات جوامع انسانی همیشه دستخوش تقابل دوگانه زن – مرد بوده است. صحبت از دنیای زنانه یا مردانه صحبت از دنیاهای متفاوتی است. جدا از طبیعت بیولوژیکی، اندیشه زنانه در بنیان تفاوت‌هایی با اندیشه مردانه دارد و این تفاوت در عواطف، لحن بیان و انتخاب نوع کلمات هم به چشم می‌خورد. وقتی مرد و زن خود

درباره نقش زبان در ادبیات داستانی

زبان فاقد جنسیت

ناتاشا امیری



زبانی که از عمق روح و روان برآمده باشد ربطی به جنسیت ندارد و می‌تواند زبانی فاقد جنسیت باشد

تجربه‌شده‌شان را ارائه دهند، لاجرم تفاوت‌های گفتمان زنانه و مردانه مشخص خواهد شد. این امر به خصوص وقتی دیدگاه اول شخص مفرد باشد، لزوم ظهور پیداو نوعی تمایز بالقوه را ایجاد می‌کند، اما به معنی برتری یکی بر دیگری یا ایجاد انشعاب در یکی یا رهایی از سلطه یکی بر دیگری نیست. وقتی راوی داستان زن یا مرد باشد به تبع آن باید جنس کلمات متناسب با دیدگاه او اتخاذ شود. همان‌طور که وقتی صحنه‌های خشونت‌آمیز تعریف می‌شود نوع انتخاب کلمات با صحنه‌های رمانتیک متفاوت می‌شود. حالا بنا بر موضوع گاه جنس کلمات مردانه است و گاه زنانه. گاه حس و حال‌های زنانه غالب هستند و گاه مردانه.

نوشتن در مورد جهان زنانه و استعمال فرهنگ لغوی زنانه نباید کار خیلی دشواری برای یک زن نویسنده باشد چون براساس پیشتش عمل می‌کند. اگر اثری به علت رویکرد زنانه حامی از جهان نامکشوف درونی یک زن، اثری برجسته باشد، ارزشش درست به اندازه اثری است که توانسته همین رویکرد را در مورد یک مرد نشان دهد. اما موضوع مهم‌تر این است، تکلیف نویسنده زنی

درباره مجموعه داستان «سی‌امین حکایت سیتا» نوشته رضا مختاری

میل رهایی از شر معنا

محمدجواد صابری

کشمکش پرمخاطره دو متضاد، به دنبال یافتن راه سومی هستند تا شاید با این کار غریزه زندگی بر غریزه مرگ پیروز شود. «ساعت» ۱۲برایت گل خریدم.

ساعت یک، روبان بستم دورش. رفته حمام. زود آمدم. گذاشتم موهایم خوب خشک شود تا دوباره سردرد نگیرم. دوتا سنجاق گذاشتم برای روسری‌ام. کرم هم توی اتاق بود، کنار عطر، زدم به صورتم. بعد رنگ زدی گفتمی توی آبی. رفته توی اتاق به گل‌هایی که برایت خریده بودم نگاه کردم. به سنجاق‌ها نگاه کردم. خنده‌ام گرفت. تا ساعت ۱۲ شب هم که گفتمی زنگ می‌زنی، نزدی. تا حالا منتظر بودم. مدام شعر زن، سنجاقک را زمزمه می‌کردم. حالا یک چیزی می‌خواهم بگویم. اول خداحافظی می‌کنم. چون خجالت می‌کشم. خب، خداحافظ. من دیگر پول ندارم برایت گل بخرم.
^۱ این سطور به گونه‌یی نوشته شده‌اند که یک تقابل را به آرامی و با بی‌اعتنایی، صمیمی جلوه می‌دهند. ستیز دو چیز متقابل کاملاً هوداست، کسی ساعت‌ها منتظر مانده تا دیگری را ببیند و دیگری نیامده نیست. اما مهم نیست؛ مهم این است که پول منتظر تمام



گل بخرم، اما در این داستان او با مهربانی و البته سنگدلی محض، رفتاری صمیمانه و در عین حال احمقانه انجام می‌دهد تا انتظار به پایان برسد. «سی‌امین حکایات سیتا» هویتش را با معناگریزی یا حداقل شانه خالی کردن از زیر بار مسولیت معنا داشتن تعریف می‌کند؛ چه اینکه به قول دریدا «معنا چه در گفتار ما، در نوشتار، در هر حال حاضر نیست. تا این همه «ناپاوری به حضور معنا، کار اندیشه را متوقف

که یک مرد بتواند حس مادرانه را در شخصیت داستانش به شکلی نشان دهد که اگر نامش از پای کتاب برداشته شود، گمان رود یک زن نگارنده آن بوده است و برعکس در مورد یک زن و حس پدری. در این حال دیگر تسلط

جنسیتی بی‌معنی می‌شود چون زبان باید بتواند موجب تقلیل شکافی شود که همیشه میان تفکر و زبان وجود دارد. واقعیت بیرونی و ایماژهای درونی – ذهنی باید در شبیه‌یی از زبان خاص هر نویسنده به دام بیفتند و ماهیت پدیداری یا ذهنی‌شان به ماهیتی از جنس کلمات بدل شود. به همین خاطر است که علاوه بر تشریح واقعیت آنچه واقع می‌شود، شیوه توصیف نیز اهمیت دارد. واژگان و نقش ویژه‌شان نظر خواننده را از تعقیب صرف ماجرا به موقعیت خاص خود و ارزش معنایی‌شان معطوف می‌کنند. خواننده روی هنجارگریزی، نحو نامتداول جملات، واژه‌سازی، استعمال کلمات نامعمول و لغزشی‌های تعدمی تأمل می‌کند. این کارکرد غایی زبان است. اما این امر نه تسلط، نه تمایز و نه هیچ چیز دیگر جنسیتی را اثبات نمی‌کند، زبان تنها عنصری در کنار دیگر عناصر داستان است، نتیجه‌را ساختار داستان تولیدی تعیین می‌کند نه صرف زبان؛ آن هم زبانی که رویکردی جنسی به داستان ببخشد. در چنین صورتی هم باید تناسب بین دیدگاه و زبان را سنجید. در صورت داشتن تناسب که پدیهی و جزء ضروریات داستان محسوب می‌شود و در صورت عدم داشتن تناسب هم جز تصنع یا تحمیل جنسیت بر زبان چیز دیگری نخواهد بود. این توانایی نویسنده در خلق ساختاری سنجش در داستان مهم‌تر از نگاه جنسی به زبان است.

واقعاً می‌شود ادعا کرد جرج الیوت که بنیانگذار شیوه تجزیه و تحلیل روانی است، تحت سلطه زبان مردانه می‌نوشت؛ یعنی متوجه این تسلط نبوده است؟ بر فرض هم که متوجه می‌شد، چه تغییری در نتیجه یعنی شیوه تجزیه و تحلیل او حاصل می‌شد؟

مطلوب این است که به جای ارائه زبانی مردمدار یا زن‌مدار، زبانی داستان‌مدار داشته باشیم. سادگی و ضرباهنگ سریع جملات احمد محمود در همسایه‌ها را به یاد بآوریم: «صنم سر تا پا خیس شده است صورتش گل انداخته است. با صدای سرنا و ضربه‌های طبل فرز و چاک می‌رقصد. رحیم خرکچی چپ‌را تکان می‌دهد، رضوان صورت خود را چنگ می‌ننذارد.» نثر منثرو روانی‌پور را در کولی کنار آتش مرور کنیم: «پنج روز بازوی مردان قافله در کار بود و چشم سیاه دخترکان کولی نگران بر باد رفتن آخرین نفس‌هایش جای دو نویسنده را عوض کنیم. واقعاً چه اتفاقی می‌افتد؟

داستان‌ها می‌مورند و این ربطی به جنسیت زبانی ندارد، چرا که زبان ابزار جنسیتی نیست. شاید مساله فرعی سطحی شده این باشد که با ایجاد و افزایش فضایی زنانه در زبان تا چه حد از سلطه جنسیتی رایج کم می‌شود؟ یا چه اندازه سویه‌های جنسی اندیشه تغییر می‌کند؟ در مورد سوال اول به نظر نگارنده این‌طور نمی‌آید که موثر باشد چون تسلط را با امور انتزاعی از این دست نمی‌توان ریشه‌کن کرد. اگر همه زنان به شکل تعدمی به ایجاد فضاهایی با برتری جنس زن و ساختار شکنی در زبان فرضی مردانه مبادرت کنند، آیا این شبهه ایجاد می‌شود که هرگونه تبعیضی در جهان خارج از داستان ریشه‌کن شده است؟ اما در مورد دوم تغییر سویه‌های جنسی اندیشه اگر به انحراف نرود، شاید بتواند با تغییر بینش همراه باشد، اگر موجب ارتقای سطح آگاهی شود مثلاً موجب شود زنان به جایگاه و حقوق خود واقف شوند. در این صورت چه بسا نگرششان به جهان تغییر کند. اما این مهم اتفاق نمی‌افتد مگر داستانی ایجاد شده باشد که بتواند نگرش را به جهان تغییر دهد، این یکی از وظایف اصلی ادبیات است اما این تغییر نخست باید در پیش نویسنده اتفاق افتاده باشد تا بتواند به خواننده منتقل شود. زبانی که از عمق روح و روان برآمده باشد، ربطی به جنسیت ندارد، می‌تواند باشد بتواند با تغییر بینش همراه باشد، اگر موجب ارتقای سطح آگاهی شود مثلاً موجب شود زنان به جایگاه و حقوق خود واقف شوند. در این صورت چه بسا نگرششان به جهان تغییر کند. اما این مهم اتفاق نمی‌افتد

مگر داستانی ایجاد شده باشد که بتواند نگرش را به جهان تغییر دهد، این یکی از وظایف اصلی ادبیات است اما این تغییر نخست باید در پیش نویسنده اتفاق افتاده باشد تا بتواند به خواننده منتقل شود. زبانی که از عمق روح و روان برآمده باشد، ربطی به جنسیت ندارد، می‌تواند زبانی فاقد جنسیت یا حالا بر فرض حتی مردانه باشد، می‌تواند زبانی محکم و منطقی باشد و نه لزوماً زنانه.

گزارش

جنبش مشروطه و تحولات فکری و ادبی دوران جدید

اسماعیل یزدان‌پور

گروه هنر و ادبیات موسسه بین‌المللی گفت‌وگوی فرهنگ‌ها و تمدن‌ها، نشست «جنبش مشروطه و تحولات فکری و ادبی دوران جدید» را روز یکشنبه ۱۳ مرداد ۱۳۸۷ در مکان آن موسسه برگزار کرد.

در ابتدای این نشست مدیرعامل موسسه دکتر هادی خانیکی با خوشامدگویی به مهمانان و جوانان پژوهشگری که در نشست حضور یافته بودند بر لزوم توجه به گفت‌وگو و گفت‌وگوی فرهنگ‌ها تأکید کرد. پس از سخنان وی، محمد صادقی دبیر گروه هنر و ادبیات موسسه، با اشاره به اینکه در بررسی ادبیات مشروطه بدون نگاه تاریخی و نگاه ژرف به وضعیت سیاسی و اجتماعی دوران مشروطه و قبل از آن، نمی‌توان نتیجه‌گیری سودمندی به‌سنت آورد، سخن خود را آغاز کرد. وی در ادامه به شکست ایران در جنگ‌های ایران و روس و تلاش ناکام عباس میرزا در بازسازی و ایجاد ارتش مدرن پرداخت و اعزام محصلین ایرانی به اروپا برای فراگیری دانش جدید را اقدامی پرسود ارزیابی کرد و رونق گرفتن ترجمه آثار غربی در زمینه داستان و نمایشنامه‌نویسی در دوره ناصرالدین شاه و تأسیس دارالفنون را اقداماتی مهم برشمرد. همچنین، محمد صادقی با تأکید بر ورود مفاهیم تازه و در ادبیات مشروطه و تلاش‌های روشنفکرانی مانند آخوندزاده، ملکم‌خان، میرزا آقاخان کرمانی و . . . افزود: «داستان ستارگان فریب‌خورد از فتحعلی آخوندزاده نخستین داستان ایرانی از یک نویسنده ایرانی بود که به تعبیری سرنوشت اندوهبار مشروطه‌خواهان و تجددخواهان را بیان می‌کرد و جالب است که فریدون آدمیت هم آخوندزاده را آغازگر فن تئاترنویسی در آسیا می‌خواند.»

سپس فریدون مجلسی پژوهشگر و مترجم معتبر ایرانی با نگاهی محققانه به دوره تجدد و شکل‌گیری تمدن نوین غرب به موضوع تجدد در ایران پرداخت: «نخستین وزارتخانه‌های سبک غربی در دوران فتحعلی‌شاه قاجار تشکیل شد و نخستین دانشجویان به خارج اعزام شدند. تماس‌ها و مراودات مکرر ولیعهد و نایب‌السلطنه ایران عباس‌میرزا با سرداران روس و احساس و لمس تفاوت‌های فرهنگی و فنی او را به برنامه‌ریزی در تجددخواهی تشویق کرد.» وی با انتقاد از نتیجه‌گیری‌های غیرواقعی و غیرمنطقی ماشاءالله آجودانی در کتاب مشروطه ایرانی سخن خویش را پی‌گرفت و گفت: «آجودانی در مشروطه ایرانی در اهمیت کار میرزا ملکم‌خان تردید و آن را بی‌اعتبار می‌کند، به اعتبار اینکه او در فکر منافع خود بوده و بابت امتیاز لاتاری از اجانب پول گرفته است، که به نظر اینجانب آن فساد، هیچ ربطی به نقض ادبی و سیاسی و اثرگذاری آن نوشته‌های مشروطه‌خواهانه ندارد.» همچنین مجلسی به تأثیر کارهای مهمی در حوزه ادبیات مانند منشآت قائم‌مقام و رسنم‌التواریخ پرداخت: «تحول فارسی از تقلیل‌نویسی و تصنع به ساده و روان‌نویسی در شعر نیز به همان اندازه اثر گذاشت، و شاعرانی چون عارف قزوینی (ضمناً هنرمند نوازنده تار، آهنگساز و خواننده)، ایرج میرزا، میرزاده عثمی، تا پروین اعتصامی و بهار و دهخدا و دیگران راهگشای بزرگان سدشکنی چون نیما، فروغ فرخزاد، اخوان‌ثالث، سایه، فریدون مشیری، احمد شاملو، شهریار، امیری فیروزکوهی، سهراب سپهری و دیگرانی شدند که با مشت محکم «از خون جوانان وطن لاله دمیده، وز قامت سرو قدشان سرو خمیده» و با سردادن «ناله مرغ سحر» پرچمدار آن نهضت بوده‌اند.

وی در ادامه سخنانش افزود: «درباره تحول نگارش فارسی، پس از مشروطه نکته مهمی که نباید از آن غافل ماند، و نه فقط بر آیین نگارش بلکه بر شیوه‌های تفکر و انشای فارسی اثر گذاشته است، نقش مترجمان قوی‌دستی بوده است که نخست ایراد بزرگی در نگارش فارسی را برطرف کردند.

آنان بودند که نقطه‌گذاری را به نثر فارسی آوردند. پیش از آن کتاب‌های ما از جایی آغاز می‌شد و یک‌نفس تا پایان ادامه می‌یافت. مترجمان با الهام از متون اصلی نقطه‌گذاری‌ها، اعم از نقطه پایان جمله، ویرگول، نقطه ویرگول، علامت نقل قول مستقیم، علامت تعجب، دو نقطه علامت ارجاع به متن یا عبارت شخص ثالث، پرازنتر برای جمله معترضه یا توضیح، کروشه، آکولاد، تیره کوتاه، یک یا دو تیره بلند، سیاه کردن یا بولد کردن واژه یا جمله، آیین نگارش پانویشت‌ها، عبارات اینالیک (ایرانیک) و نظایر آن که غالباً هنوز هم اسم فارسی ندارند، در تکمیل نگارش و انتقال اثرگذاری‌های مورد نظر نویسنده اقدام کردند. آنان عبارات و حتی اصطلاحاتی را با نقل از زبان‌های خارجی، خصوصاً از فرانسه و انگلیسی وارد فارسی کردند.

درست است که ممکن است برخی اصطلاحات قابل انطباق با اصطلاح مترادفی در فارسی باشد، اما ممکن هم هست که چنین نباشد! در این صورت اگر آن اصطلاح قابل درک و نقل باشد انتقال آن بر غنای فرهنگی فارسی خواهد افزود. در دوره اصلاحات اقتصادی و صنعتی پیش از جنگ جهانی دوم، موجی ناسیونالیستی که ریشه در همان جنبش مشروطه داشت، با تأسیس فرهنگستان تلاش جدیدی برای رفع تنگناها و پیراستن فارسی از واژه‌های نامفهوم بیگانه اروپایی یا عربی، مغولی و غیره به عمل آورد.»

همچنین این نشست فرهنگی با حضور شخصیت‌هایی همچون دکتر هادی خانیکی، دکتر علیرضا رجایی، فریدون عموزاده‌خلیلی، امیرحسین مهدی‌زاده، نادر صدیقی، فرزانه اخوت، مه‌ندس عبدالرحمان حسنی و . . . گروهی از پژوهشگران جوان برگزار شد.