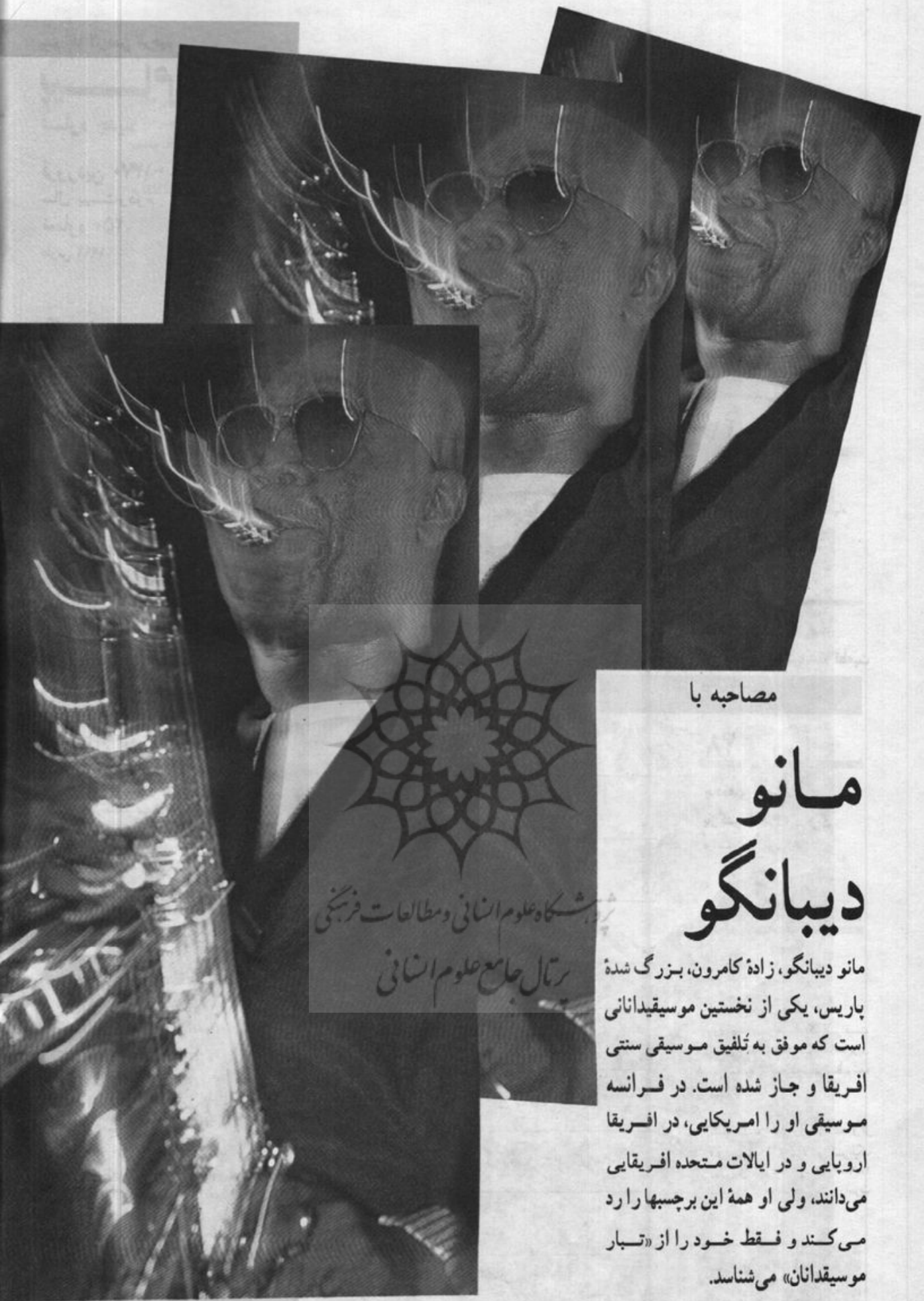


پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مصاحبه با

مانو دیبانگو

مانو دیبانگو، زادهٔ کامرون، بزرگ شدهٔ پاریس، یکی از نخستین موسیقیدانانی است که موفق به تلفیق موسیقی سنتی افریقا و جاز شده است. در فرانسه موسیقی او را امریکایی، در افریقا اروپایی و در ایالات متحده افریقایی می‌دانند، ولی او همهٔ این برچسبها را رد می‌کند و فقط خود را از «تبار موسیقدانان» می‌شناسد.

■ لطفاً اولین خاطراتت را شرح بده!

ــ در دوالا به دنیا آمدم. پدر و مادرم پروتستان بودند. اسمم را در مدرسهٔ ده نوشتند و آنجا من اول دوالا یاد گرفتم که یکی از زبانهای اصلی کامرون است. کلاس درس که تمام می‌شد به کلیسا می‌رفتیم. مادرم رهبر دستهٔ کر زنان بود و کشیش عهد عتیق و جدید را که به دوالا ترجمه شده بود برایمان تفسیر می‌کرد. در همانجا ویروس جادویی موسیقی به من سرایت کرد.

■ در خانه هم با موسیقی سروکار داشتید؟

ــ پدرم کارمند بود، موقعیت معتبر و نادری بود. در آن دوران رادیو نبود. ولی ما خوشبختانه یک گرامافون داشتیم. در غیاب پدر و مادر، من پواشکی از آن استفاده می‌کردم. از آن گذشته، مادرم خیاط بود و چند تا شاگرد در خانه داشت. تمام روز دسته جمعی آواز می‌خواندیم. من این دسته را رهبری می‌کردم، بیش از هر چیز دوست داشتم صداها را با هم تلفیق کنم و از آنها ساز انسانی کامل و پر قدرتی بسازم. سرانجام طوری شد که ایسن ملودیها جزئی از وجودم شد و بعدها وقتی در فرانسه یکی از کانتاتهای باخ را که در کلیسا یادگرفته بودم شنیدم اول این تصور به من دست داد که یکی از آهنگهای سرزمین خودم را می‌شنوم...

■ در شهر باجه موسیقی‌ای آشنا شدی؟

ــ بعد از اینکه کامرون مستعمرهٔ آلمان شد به صورت یکی از مناطق تحت‌الحمایهٔ فرانسه درآمد. با ورود نیروی دریایی فرانسه به بندر دوالا، موسیقی مدرن غربی شایع شد. هنرمندان افریقایی در بارها و هتلهای محل رفت و آمد و اقامت سفید پوستان کار می‌کردند و وقتی به محلات خودشان برمی‌گشتند، آهنگهای بناب روز را به ما یاد می‌دادند. ما بچه‌ها هم به نوبهٔ خودمان در این شنیده‌ها کم و بیش دخل و تصرف می‌کردیم. از طرف دیگر موسیقی‌های مراسم «پاگشایی» هم بود که با طبل و سازهای جوبی نظیر تام‌تام نواخته می‌شد. در عروسی و عزا هم موسیقی گیتارزنهای سنتی خودمان را می‌شنیدیم.

■ ولی گیتار که جزو سازهای افریقایی نیست؟

ــ بله و نه، پرتغالیها در قرن چهاردهم گیتار را به کامرون آوردند. در سرزمین ما آسیکو را که موسیقی رقص است و در نیجریه هم متداول است با گیتار می‌زنند. ریتم آسیکو درست مثل جاز دوگانه است نه سه‌گانه. آسیکو هم ملودیک، هم کوبشی و هم هارمونیک است و گیتارزنهای ما با مهارت از عهدهٔ نواختن آن برمی‌آیند.

یکی از انواع موسیقی که در میان مردم شایع بود آمباس ب بود که مخفف «آمبا سادور بلژیک» یا سفارت بلژیک بود. این موسیقی یکی از مشتقات آسیکو بود. تأثیر موسیقی غربی در آمباس ب مشهودتر بود. افریقاییانی که برای سفید پوستان کار می‌کردند سرمنشأ این موسیقی بودند. آمباس ب ظرف چند سال در بین مردم رواج یافت. در این موسیقی هارمونی غربی با ریتم خاص موسیقی کامرون بی‌درنگ قابل تشخیص است.

■ در کامرون وقتی موسیقی غربی را می‌شنیدی این احساس را داشتی که به موسیقی خارجی گوش می‌کنی؟

ــ بچه که بودم تفاوتی قائل نمی‌شدم. به ترانه‌هایی که از ملاحان یاد می‌گرفتیم رنگ محلی می‌دادیم و آنها را مال خودمان می‌کردیم. کنجکاوی موجب می‌شد که انواع موسیقی را جذب کنیم، بی‌آنکه سعی کنیم بدانیم که در هر آهنگی چه چیز متعلق به سیاهپوستان و چه چیز متعلق به سفید پوستان است.

■ در مورد سازها هم همین طور بود؟

ــ معلم افریقایی‌ام ویولون و پیانو می‌نواخت. اهالی کامرون سازهای غربی را زود پذیرا می‌شدند. حتی کامرونیهایی بودند که سازهای زهی، یعنی ویولون، آلتو، ویلون سل و کنترباس که اساس ارکستر است می‌نواختند... این سازها در کلیسا یا خانه یافت می‌شد و جزئی از زندگی من بود.

■ چطور نوازنده شدی؟

ــ برادر بزرگم گیتار داشت. البته من حق نداشتم به گیتارش دست بزنم ــ برای همین بود که آن را نواختم! یک هارمونیکاهم داشتم که پدرم آن را خریده بود. حال وروزم این بود. در پانزده سالگی، وقتی به فرانسه آمدم، پدرم هزینهٔ پیانو آموختنم را می‌پرداخت. زود پی‌بردم که می‌توانم نوازنده بشوم، چون به موسیقی علاقه داشتم. ولی در آن زمان اصلاً فکر نمی‌کردم که نوازندگی را به عنوان حرفه در زندگی برگزینم.

■ برای چه به فرانسه آمدی؟

ــ تحصیلاتم را ادامه دهم و دیپلم بگیرم، مثل بعضی بچه‌های دیگر در آن روزگار. به موازات تحصیل پیانوزدن یادمی‌گرفتم. دلم می‌خواست ویولون زدن یادبگیرم، ولی دیر شده بود. ویولون زدن را باید از پنج سالگی شروع کرد.

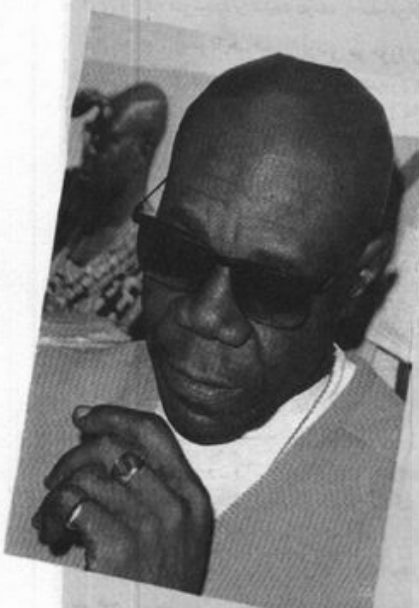
پیانو و جاز به علاوهٔ مذهب پروتستان یک مجموعه را تشکیل می‌دهند. این مسلماً یکی از عوامل بسیار مهم «محیط» موسیقایی من بوده است. در جاز همیشه آثار ملودیهای مذهبی که سیاهپوستان امریکایی آنها را به موسیقیشان منتقل کرده‌اند یافت می‌شود، چقدر خوشحال شدم وقتی برای اولین بار زمزمهٔ لویی آرمسترانگ را از رادیو شنیدم! چیزی که می‌خواند ملودیهایی را که در کلیسا آموخته بودم به یادم می‌آورد. من بی‌درنگ خود را در گرمای این صدا و چیزی که می‌خواند بازیافتم. صدا زیباترین ساز موسیقی است...

■ ساکسوفون را چطور کشف کردی؟

ــ برحسب اتفاق. پیانو را خودم انتخاب کرده بودم. ولی شوخی با شاگردان دیگر باعث شد که به ساکسوفون زدن دست بزنم. به من گفتند: «تو هم با این پیانو زدنت گوش ما را بردی... می‌توانی ساکسوفون بزنی؟» ــ «معلومه!» برای اینکه جلو دیگران درآمده باشم جواب مثبت دادم و بعد افتادم به کار و معلم گرفتم و چون عاشق جاز بودم، روز و شب به نوازندگان جاز امریکایی فکر کردم. در آن دوران قهرمانان ما، سیاهان امریکایی، قهرمانان ورزش یا موسیقیدانان بودند. نظیر ری‌شوگر رابینسن، لویی آرمسترانگ، دوک الینگتن.

■ دقیقاً در چه دورانی؟

ــ اواسط و اواخر دههٔ چهل. در آن دوران در سن ژرمن دپرهٔ پاریس، موسیقی در اوج شکوفایی بود. ما سیاهپوستان مخصوصاً از شهرستانها می‌آمدیم که به جاز، موسیقی امریکای لاتین، مامبو و سامبا و موسیقی رقص کارائیب گوش کنیم. موسیقی کریول در فرانسه در دههٔ پنجاه اهمیت بسیار داشت.



■ ولی موسیقی محبوب تو جاز بود. جاز برایت چه به ارمغان آورد؟

ــ نوعی آزادی و چشم‌اندازهای تازه برای خیالپردازی. جاز محصول پیوند دو قاره است گرچه از خلال تاریخی هولناک، ولی به هر حال زیباترین گلها از فضولات سر بر می‌آورند.

■ منظورت برده‌داری است؟

ــ بله، می‌توان برده‌داری را به فضولات تشبیه کرد، برده‌داری با تمام لوازم آن، وگل را به جاز، گل نمرهٔ چیزی است که تلفیق غرب، از یک سو و افریقا از سوی دیگر به بار آورده است. جاز عالیترین موسیقی قرن بیستم است. حتی می‌توان گفت که آشنایی با جاز باعث کشف موسیقیهای دیگر می‌شود. جاز باعث شد که من همهٔ موسیقیهای مورد علاقه‌ام را از موسیقی کلاسیک گرفته تا

موسیقیهای دیگر کشف کنم. جاز بیش از آن چیزی که معمولاً تصور می‌شود دشوار است.

■ منظورت چیست؟ آیا این حرفت با آزادی که قبلاً از آن سخن گفتی تناقض ندارد؟

ــ ابداً. بدیهه‌سازی اگر چارچوب محکمی برای آن وجود نداشته باشد آسان نیست. در جاز تم از قبل معلوم است. این گفته از گرشوین یا الینگتن است. از قبل این را بر همه فرض می‌دانند. نوازنده در این چارچوب از قبل تعیین شده کار خود را ارائه می‌دهد. مثل دادن موضوع انشاست در مدرسه که شما باید برایش مقدمه بنویسید، موضوع را بپرورانید و از آن نتیجه‌گیری کنید. اما نوازندهٔ جاز هیچوقت یک قطعه را دو بار به یک نحو نمی‌نوازد. در موسیقی کلاسیک این طور نیست، شما باید جزء به جزء اثری را که موسیقیدان ساخته دوباره بیافرینید. پس نوازندهٔ جاز از نوع خاصی از آزادی برخوردار است. می‌شود گفت از بهترین نوع آزادی، چون دشوارترین نوع آزادی است.

■ بعد از آشنایی با جاز چه اتفاقی افتاد؟

ــ وقتی پدر و مادرم متوجه شدند که تحصیلاتم را جدی نمی‌گیرم، دیگر برایم خرجی نفرستادند. من ناگزیر شناخت خود را در زمینهٔ تکنیک و ادبیات موسیقایی گسترش دادم. مهم بود. در کاباره‌ای که کار می‌کردم، مثلاً لازم بود با بالرین یا آوازه‌خوانی همراهی کنم. این در شکل دادن شخصیت موسیقایی من مؤثر بود و تجربه‌ای بود بسیار باارزش. من که با موسیقی مثل نقاشی برخورد می‌کنم. ارکستراسیون و امتزاج صدا و سازها و ترکیب رنگها را با هم یاد گرفتم و رفته رفته به هویتم آگاه شدم.

■ هویت شخصی، ملی یا فرهنگی؟

ــ همهٔ اینها. اول از همه سر و صدای نهضتهای استقلال‌طلبانه بلند شد. در پایان دههٔ پنجاه، پس از آنکه دیپلم گرفتم، فرانسه را به قصد بلژیک ترک کردم. می‌خواستم در آنجا هم به تحصیل ادامه بدهم و هم معاشم را تأمین کنم. در سال ۱۹۶۰، زیر نظر سازمان ملل متحد مذاکرات کنگو و بلژیک دربارهٔ استقلال در جریان بود. در پورت نامور که محل زندگی من بود، تنشها و نفاقهای بین سفیدپوستان و افریقاییان را تجربه کردم و کشف کردم که تاریخ مردم را به پرداخت چه بهایی وا می‌دارد.

با این همه این اقبال را داشتم که در *آنژنوار* که کلوپ شبانهٔ آلامدی بود و یکی از اهالی کیپ ورد آن را اداره می‌کرد و رهبران زئیر تازه تأسیس به آن آمد و شد داشتند رهبر ارکستر شوم. در این زمان، ارکسترافریقایی *افریکن* ـ جاز برای اولین بار از زئیر به اروپا آمد تا چند صفحهٔ موسیقی پر کند. رهبر این ارکستر که خوانندهٔ معروف زئیر، ژوزف کابازله بود، شبها در *آنژنوار* برنامه اجرا می‌کرد. او صفحه‌ای به نام *یاندانس جلجا* پر کرده بود. همهٔ مردم بروکسل و افریقا با این آهنگ می‌رقصیدند.

■ تو هرگز صحنهٔ موسیقی سیاهان را ترک نگفتی؟

ــ چرا. درست است که کلوپ شبانه‌ای که من در آن کار می‌کردم به یک سیاهپوست تعلق داشت، ولی همهٔ کارکنانش که سیاه نبودند. سفیدپوستان اروپایی و امریکای شمالی و مردم کارائیب و امریکای لاتینی‌ها در *آنژنوار* برنامه اجرا می‌کردند و در آنجا با سیاهپوستان دیدارهایی داشتند. من حتی موسیقی کوبایی را هم اجرا کرده‌ام. البته اساس همهٔ این موسیقیها ریتم بود. مردم علاوه بر تانگو و پاسادوبل، سامبا، چاچا و مامبو هم می‌رقصیدند. ما حتی برای رقص موسیقی جاز هم می‌نواختیم. هیچ نوع موسیقی خاصی در برنامهٔ ما اوج نبود.

■ خوب موسیقی افریقا به معنای اخص کلمه را چطور کشف کردی؟

ــ دیدار با کابازله، رهبر ارکستر و اهل زئیر برایم پیامدهای نیکویی به بار آورد. او ساکسوفون نواختنم را تحسین می‌کرد. از من دعوت کرد که چند صفحه موسیقی کنگویی با او پر کنم. صفحه‌ها موفقیت بسیار یافت. در سال ۱۹۶۰، اولین صفحه که من در آن پیانو زده بودم به بازار عرضه شد و در زئیر از آن به شدت استقبال کردند؛ افریکن جاز تا آن زمان پیانیست نداشت. این کشور بازار اصلی موسیقی سیاهپوستان بود، چون یک ایستگاه رادیویی قوی داشت که بلژیکها آن را تأسیس کرده بودند. در افریقا همه به برنامه‌های رادیو کینشازا گوش می‌دادند. این رادیو تا سهٔ صبح برنامه پخش می‌کرد.

در زئیر شروع به ساختن قطعاتی کردم. بعد در اواسط دههٔ شصت به کامرون برگشتم و آن را با دیدگان دیگری کشف کردم. دروازه‌های افریقا رفته رفته به رویم باز می‌شد.

■ چه احساسی از بازگشت به کامرون به تو دست داد؟

ــ دوازده سال بعد از ترک کامرون به آنجا برگشتم. واقعاً آرزو می‌کردم که در جامعه‌ای که از آن برخاسته بودم جذب شوم. ولی مدتها در جامعه‌ای دیگر با مقرراتی دیگر زندگی کرده بودم. بازگشت به زادگاه بعد از آنکه اینهمه سال از آن دور بوده‌ایم دشوار است.

■ یعنی بعد از این اقامت طولانی در غرب از جامعه‌ای که در آن زاده شده بودی فاصله گرفته بودی؟

ــ بله، من در بازگشت محیط را برای فرد محدودکننده‌تر از محیطی یافتم که در اروپا شناخته بودم. دیگر با قواعد این جامعه خیلی خوب آشنا نبودم، ولی این موجب نمی‌شد که جزو آن نباشم. به هر حال این حالت برای کسی که کاملاً نه به این فرهنگ و نه به آن تعلق دارد هم ناگزیر و هم طبیعی است. اصل این است که آدم روحش را از دست ندهد. برای آنکه احساس راحتی کند حتماً باید خودش را بشناسد و بداند که کیست؟

■ آیا موسیقی وسیله‌ای برای حل این تضادها نبود؟

ــ چرا، یکی از این وسایل بود. موسیقی خودانگیخته‌ترین و طبیعی‌ترین تماسی است که بین دو موجود می‌تواند برقرار شود. این تماس با صوت آغاز می‌شود، یعنی با موسیقی. نوزاد به محض خروج از شکم مادر صوت تولید می‌کند. همیشه برای تلطیف یا تشدید احساسات انسانی از اصوات استفاده می‌شود. موسیقی یکی از عوامل اساسی شناخت است. خود گفتگو، در درجهٔ اول نوعی موسیقی است.

اما وقتی چیزی را آموختیم، باید پیوسته به فکر بازآموزی باشیم. برای آنکه از جایی که هستیم فراتر برویم باید چارچوبی را که در آن شکل گرفته‌ایم بشکنیم. کنجکاوی پژوهشگران و آفرینندگان که به عقیدهٔ من در تمام حرفه‌ها باید وجود داشته باشد، این طور حکم می‌کند. نه فقط برای کسانی که در رشتهٔ موسیقی کار می‌کنند. در واقع این یک مسألهٔ جهانی (یونیورسال) است که خود دارای مسأله است.

■ منظورت از جهانی چیست؟

ــ پاسخ دادن به این پرسش بسیار دشوار است! جهانی جمع یا جهانی مفرد؟ اصلاً جهانی جنبهٔ جمع دارد یا مفرد؟ نمی‌دانم. برای عده‌ای جهانی ایده‌ای است که فقط از تمدن غربی منتج شده است. بهتر است بگوییم که حتی اگر غربیان نخستین کسانی نبودند که این ایده را عرضه کردند، ولی بهتر از هرکس دیگر توانستند این ایده را به فروش رسانند. البته به علت استعداد بازاریابیشان. دیگران از این ایده به شیوه غربیان استفاده نکردند. این اصل قضیه است.

بیایید ضابطهٔ آنان را از جهانی اساس کار قرار دهیم و چند پرسش طرح کنیم. مثلاً، آیا می‌توان چیز دیگری را به آن افزود؟ این درست مانند آن است که بپرسیم آیا می‌توان به قانون چیزی افزود. آیا جهانی می‌تواند الحاقیه داشته باشد؟ بهتر بگویم جهانی برای من افریقایی مانند لباس حالی است که البته کمی تنگ و چسبان است.

■ از دههٔ شصت به بعد تو به ساختن قطعات موسیقی پرداختی. برای چه کسانی این قطعات را می‌سازی؟ برای همهٔ مردم جهان یا در درجهٔ اول برای افریقاییها؟

ــ برای هیچکدام. من برای آدمها موسیقی می‌سازم.

■ تنشی که سرانجام به جهانی شدن منجر می‌شود...

ــ شاید این از جنبهٔ اصیل موسیقی نشئت می‌گیرد. از اینکه هر آدمی می‌تواند از طریق ارتعاشات موسیقایی با دیگران تماس بگیرد. از آنجا که من کسانی را که موسیقی مرا می‌شنوند دوست دارم آماده‌ام به نوبهٔ خود به موسیقی آنها گوش کنم. من همیشه آمادهٔ شنیدن موسیقیهای دیگر هستم. حداقل یاد گرفته‌ام که بسیاموزم. برای همین کنجکاویم پیوسته مرا به دنبال خود می‌کشد.

■ بالاخره، در کار خلاقهٔ تو چه چیزی بیشترین اهمیت را داشته است؟

ــ همین کنجکاوی، همین عطش شناختن دیگری. وقتی می‌گوییم کسی چیزی را خلق می‌کند منظورمان چیست؟ من که ترجیح می‌دهم بگویم که در خلق چیزی سهیم می‌شود. صوت به ماگما یا گدازه می‌ماند. برشماست که به آن شکل بدهید. هربار شکل تازه‌ای به آن می‌دهید. ولی همیشه همان ماگما را عمل می‌آورید.

■ این کاری است که از سی سال پیش می‌کنید؟

ــ خوب من در چه چیزی سهیم بوده‌ام؟ بین کنجکاوی و منشأ خودم پل زده‌ام. من صوتی را به ارمغان آوردم که افریقایی بود و وجه تمایز خودم را به آن افزودم.

■ ولی در افریقا موسیقی تو را قدری بیگانه نمی‌یابند؟

ــ در افریقا نخست برآن بودند که موسیقی‌ام غربی است و خودم هم یک سیاهپوست سفیدم. مدتها این برچسب رویم بود. در فرانسه تکرار می‌کردند که موسیقی‌ام امریکایی است. وقتی به ایالات متحده رفتم امریکایی‌ها دریافتند که موسیقی‌ام افریقایی است. اگر خودتان را بکشید نمی‌توانید خانتر از من پیدا کنید؟

قریحه به نژاد خاصی اختصاص ندارد. فقط تبار موسیقیدانان وجود دارد. برای آنکه جزو آنان باشی باید شناخت داشته باشی. نوازنده حتی بیشتر از آهنگساز اصوات مطبوع در اطراف خود می‌شنود و جذب می‌کند. او آنها را دوست دارد. این اصوات جزو او هستند. پاواروتی و باربارا هندریکس با صدایشان عشق به اپرا را در من دمیدند. در موزهٔ خیالم آنان در ردیف لویی آرمسترانگ و دوک الینگتن و چارلی پارکر جای دارند. کسی برایم از آنها بهتر نیست. عشق به موتسارت مانع افریقایی بودنم نیست. من امتزاج را دوست دارم.

■ به یک معنا می‌شود گفت که تو موسیقی چند قاره را به هم وصل می‌کنی؟

ــ ببینید آدم وقتی موسیقیدان است، صبح، وقتی از خواب برخاست به خودش نمی‌گوید که «من به موسیقی افریقایی می‌پردازم» بلکه می‌گوید: «من می‌خواهم به موسیقی بپردازم». والسلام.

■ ولی آیا مسألهٔ گزینش سازهای موسیقی وجود ندارد؟

ــ این برای همهٔ موسیقیدانها یکسان است! پس از اینکه نواختن سازی را آموختیم، نوازنده‌ای می‌شویم خوب، متوسط یا عالی. اصل این است که بتوان صوتی تولید کرد که مردم آن را بگیرند. چرا وقتی موسیقی آرمسترانگ، مانو، اشتان گتس را می‌شنویم بی‌درنگ آن را تشخیص می‌دهیم؟ علت این است که هریک از آنها صوتی تولید می‌کند که برشنونده اثر می‌گذارد.

■ ولی اگر در فرهنگ موسیقایی خاصی سازی را که با آن بیگانه است وارد کنیم، مثلاً پیانو یا ساکسوفون را وارد موسیقی عربی کنیم چیزی را در این موسیقی نشکسته‌ایم؟

ــ مسلماً، این کار باعث شکستن چیزی می‌شود. ولی بدون شکستن که پیشرفت نمی‌شود کرد. وقتی سازهای موسیقی عرب ابداع شد حتماً کدی وجود داشت. آیا کد باید ثابت بماند یا آنکه می‌تواند تحول یابد؟ می‌توان سازهایی را به موسیقی که بدون آن سازها ایجاد شده افزود. اول موسیقیدانها باید آن را بپذیرند. موسیقیدان است که می‌گوید «ببین این ساز برایم چیزی ندارد.» یا آنکه «این یکی چیزی دارد که می‌خواهم آن را با موسیقی‌ای که می‌نوازم وفق دهم».

بقیه در صفحه ۴۰

آثار دیبانگو

اوبوسو و سولاماکوسا (۱۹۷۲)، سوپر کومبا (۱۹۷۲)، افریکا دلیک (۱۹۷۵)، موسیقی فیلم (۱۹۷۶)، علفهای وحشی (ساحل عاج)، سدو (سنگال)، بهای آزادی (کامرون)، گان کلیر (۱۹۷۹)، امباسادور (۱۹۸۱)، واکاجوجو (۱۹۸۲، پخش سونودیسک). سافت اند سوئیت و سلودیهای افریقایی، جلد ۱ و ۲ (۱۹۸۳)، اِیل دانس و سورتانسیون (۱۹۸۴، پخش R.C.A). تام تام پورلتیویی (۱۹۸۵). الکتریک افریکا (با هربی هانکاک و والی بادارو، ۱۹۸۵). افری جازی (۱۹۸۶ پخش سول پاری، ملودی) آلبوم دوجلدی ضبط زنده در فرانکو فولیز (۱۹۸۸، پخش BUDA، ملودی) بولی سونیک (۱۹۹۰، تولید بیرد پخش BMG).

بالا، مانو دیبانگو با نوازنده و آهنگساز فرانسوی میشل پورتال.
سمت راست، با نوازندهٔ امریکایی ترومپت، دان چری.

فعالیتهای یونسکو

باشگاههای یونسکو و اروپا

میان باشگاههای یونسکو در اروپا یک دیدار دسته جمعی از ۱۷ تا ۲۱ دسامبر ۱۹۹۰ در استراسبورگ انجام گرفت که موضوعهای عمدهٔ بحث آن عبارت بودند از: «میراث طبیعی و فرهنگی»، «حقوق بشر، دموکراسی و همزیستی شهری»، «توسعهٔ فرهنگی، وابستگی متقابل و همبستگی».

باشگاههای یونسکو، که نخستین آنها در ۱۹۴۷ در ژاپن تأسیس شد، متشکل از گروههایی از افراد با سنّ و حرفه‌های گوناگون است که از فعالیتهای یونسکو حمایت می‌کنند. هم‌اکنون در حدود ۵۰۰ باشگاه در اروپا و نزدیک به ۳۲۰۰ باشگاه دیگر در یکصد کشور وجود دارد.

تعدادی نشریه که به زبانهای مختلف منتشر می‌شوند، اطلاعاتی دربارهٔ فعالیتها و امور باشگاههای یونسکو به دست می‌دهند.

برای اطلاعات بیشتر با شعبهٔ کمیسیونهای ملی و باشگاههای یونسکو و یا اتحادیهٔ جهانی انجمنها و باشگاههای یونسکو، شمارهٔ ۱، خیابان میولی، پاریس ۷۵۰۱۵ تماس بگیرید.

چرنوبیل و یونسکو

یونسکو از طریق برنامهٔ خود به نام چرنوبیل ـ یونسکو بر آن سَراست تا همکاری بین‌المللی را برای مبارزه با عوارض فاجعهٔ اتمی چرنوبیل گسترش دهد. برای این برنامهٔ ویژه قراردادی در ۹ ژانویهٔ ۱۹۹۱ میان مدیرکل یونسکو و نمایندگیهای دائمی اتحاد شوروی، بیلو روسی و اوکراین در یونسکو بسته شد.

این برنامه حاوی تقریباً ۷۰ طرح است، منجمله تعیین پیلان اثرات بهداشتی و بوم شناختی فاجعه، حفظ میراث فرهنگی منطقه، احداث روستاهای تازه، و توسعهٔ آموزش و اطلاعات. این برنامه، با توجه به رسالت یونسکو، مخصوصاً به وجوه انسانی مسأله توجه دارد و لذا هدف اصلی آن بهبود شرایط امنیت مردم منطقهٔ آلوده، یعنی قریب چهار میلیون انسان است که بایستی ۶۰۰،۰۰۰ تن دیگر (نظامیان، کارکنان نیروگاه و داوطلبان بومی) را که در نخستین هفته‌های بعد از وقوع فاجعه به کمک شتافتند، برآنها افزود.

برای کودکان که تعدادشان به ۸۰۰،۰۰۰ تن می‌رسد، ضمن اقدامات بسیار پیش‌بینی شده است که مدارس مخصوص و نیز برنامه‌های مبادلات بین‌المللی ایجاد گردد.

برای گزارشگران جوان

نخستین جشنوارهٔ بین‌المللی گزارشگران جوان از ۲۰ تا ۲۳ ژوئن ۱۹۹۱ در پور ـ دوبو (فرانسه) برگزار می‌شود. این جشنواره توسط شهرداری وزیر نظارت یونسکو تشکیل می‌شود.

سن شرکت‌کنندگان در این جشنواره بین ۱۳ تا ۲۵ سال تعیین شده و بایستی از طرف یک مؤسسه (دانشگاه، دبیرستان، مدارس سمعی ـ بصری، باشگاه یونسکو، خانهٔ جوانان، مرکز فرهنگی، انجمن ده، کمیتهٔ کارخانه و...) معرفی شوند.

دوازده موضوع در برنامه پیش‌بینی شده از جمله: طبیعت، حفظ محیط زیست، بوم شناسی، ورزش، نمایش، پیشه‌های امروزی و غیره. گروهی از کارکنان حرفه‌ای تلویزیون و سمعی ـ بصری هیأت داوران را تشکیل می‌دهند.

نقشه و اطلس

یونسکو از چندین سال پیش، رأساً یا با همکاری مؤسسات مختلف چندین نقشه و یک اطلس جغرافیایی بسیار مهم تهیه کرده است.

جزوهٔ کوچک به زبان انگلیسی با عنوان کاتالوگ یونسکو، نقشه‌ها و اطلسهای علمی، به صورت مفصل و مصور این مجموعه را معرفی می‌کند.

نقشه‌ها برحسب نوع یا رشته مرتب شده‌اند: کلیات زمین‌شناسی، گسل شناسی، تغییر شکل زمین، عصر چهارم زمین شناسی، معادن و فلزات، آبها و مایعات، اقلیمها و هواشناسی، زمینها، گیاهان، و اقیانوسها. فهرست الفبایی نقشه‌ها و بهای هریک و نشانی محلهای فروش انتشارات یونسکو در سراسر جهان این کاتالوگ را تکمیل می‌کند.

با شعبهٔ فروش انتشارات یونسکو به نشانی: شمارهٔ ۱ خیابان میولی، پاریس ۷۵۰۱۵ تماس گرفته شود.

مصاحبه با مانو دیبانگو

بقیه از صفحه ۷

■ از یک ساز جدید چطور استفاده می‌کنی؟

ـ مثلاً یک ساز سنتی افریقایی هست که من آن را می‌پرستم. یک نوع زانزا با زبانه‌های چوبی. من قصد داشتم آن را وارد زبان موسیقایی‌ام کنم. ولی این مشکل وجود داشت که فقط با بعضی تونالیته‌ها می‌شد از آن استفاده کرد. چطور می‌شد این معادله را حل کرد؟ قطعه‌ای ساختم، در این قطعه با مدولاسیونی زمینهٔ ورود آن را آماده کردم. بعد همراه زانزا با سبک و شیوه‌ای که مناسب آن است قطعه ادامه یافت. مسألهٔ بعدی این بود که چطور ساز را خارج کنی تا بقیهٔ قطعه ادامه یابد.

بنابراین می‌بینید که من ساز را بی‌آنکه به ماهیتش لطمه‌ای بخورد وارد ارکستر کردم. ولی صدایش را هم می‌شود تغییر داد: «ببین زانزا خوب صدایی دارد، ولی اگر من یک تکه پارچه یا کبریت به آن اضافه کنم صدایش یک ربع پرده افزایش نخواهد یافت». این یک انتخاب شخصی است!

■ آیا تو مسأله را در چارچوب مأخذ اولیهٔ فرهنگی نمی‌بینی؟

ـ مأخذ فرهنگی باید به طور طبیعی بیایند. در موسیقی نه گذشته داریم و نه آینده، فقط حال مطرح است. من باید موسیقی دوران خودم را بسازم، نه موسیقی دیروز را. همیشه مرا متهم به «سرقت» کرده‌اند. آخر چطور می‌شود ساخت اگر نتوانید چیزی را که مایهٔ غنای دوران است برگیرید؟ همهٔ آفریننده‌ها تا حدی از دیگران می‌مکند: نقاشی، ادبیات، خبرنگاری هم مانند موسیقی عمل می‌کنند.

بعضی از موسیقیدانان از دست یافتن به این کل می‌هراسند. ولی بدون این چشم‌انداز برای چه اینجا باشیم؟ کنجکاوی، نیرو، حرکت کجا می‌رود، اگر با دست و پای بسته در یک گوشهٔ خاک هفتاد سال زندگی کنیم؟

ترجمهٔ ناهید فروغان