

بر آهنگِ درمانگری

گفت‌وگو با «سلام ریاضی» موسیقی درمانگر، صدادرمان‌گرو آهنگ‌ساز



ادبیات تمایل پیدا کردم. بعد از پیش‌دانشگاهی، عاشق ساکسُفُن شدم و نواختن آن را در تهران زیر نظر زنده‌یاد آقای «پرویز شهبازی» شروع کردم. به پیشنهاد ایشان، می‌حث تئوری موسیقی را زیر نظر دوست قدیمی‌شان، آقای سرهنگ «احمدوند» که معلم موسیقی ارتش بودند، فرا گرفتم.

به دعوت زنده‌یاد آقای «افشین یداللهی» - روان‌پزشک و ترانه‌سرا - در کارگاهی با عنوان «تحویلی در بودن» شرکت کردم که زنده‌یاد «فرهاد غریب» - کارگردان سینما و روان‌شناس - آن را در تهران برگزار می‌کرد. گرچه آن کارگاه، ارتباطی با موسیقی نداشت، اما نقطه‌عطفی در زندگی من شد. چرا؟ چون این سؤال برایم به وجود آمد که موسیقی چه را در خود نهفته دارد که بر جسم و جان آدمی می‌نشیند؟

غوطه‌ور در سؤالاتی ازین دست بودم که «موسیقی درمانی» را به‌عنوان یک پاسخ یافتیم؛ پدیده‌ای که آیین قومی و رسم آن در منطقه خودمان - جنوب ایران - حدود دو قرن قدمت دارد. به صرافت افتادم که آن را به صورت جدی و علمی دنبال کنم. اصرار داشتم که موسیقی درمانی را حتماً در دانشگاه و به‌عنوان یک رشته آکادمیک مستقل تحصیل کنم. چنین رشته‌ای در دانشگاه‌های ایران وجود نداشت و هنوز هم اساساً تعریف نشده. با همین حال و هوا در ساحل کیش قدم می‌زدم که با یک موزیسین آشنا شدم و به لطف موسیقی، با هم دوست شدیم. او مرا نزد آقای «حمیدرضا دیبازر» در تهران برد. داستان علاقه‌ام به موسیقی درمانی را برای ایشان تعریف



گفت‌وگو
سید فواد توحیدی

«سلام ریاضی» موسیقی درمانگر، صدادرمان‌گر و آهنگ‌ساز. تحصیل‌کرده دانشکده علوم درمانی دانشگاه هایدل‌برگ، آکادمی صدا و رزم، دانشکده موسیقی دانشگاه هنر تهران و دانشکده زبان و ادبیات دانشگاه آزاد تهران. او معرف مُدلِ تداوم یادآوری؛ یک مُدلِ پیشگیری موسیقی درمانی برای تحلیل حافظه است. وی آچارصدادرمانی را در ایران بنیان‌گذاری کرد و ساز چنگ‌تن را ساخت. او آلبوم‌های از بوشهر (با حبیب مفتاح) و بین صفر (با فارس اسحاق) را منتشر کرده است. وی دبیری هیئت تحریریه ماهنامه گزارش موسیقی و نگارش مطالب تخصصی را در کارنامه خود دارد. به‌تازگی ترجمه مجموعه شعر فلسفی کمابیش خالی‌تراز او (با فرخ قدسی) به چاپ رسیده است.

کی به موسیقی رسیدید و چه شد که همراهِش شدید؟

علاقه من به موسیقی، در سنین کودکی شکل گرفت. مهدکودک بودم که الفبای موسیقی را با ساز کی‌بُرد - که اون موقع‌ها همه بهش می‌گفتند اُرگ - زیر نظر آقای «مسعود شاهینی» در بوشهر شروع کردم. ایشان اولین معلم موسیقی من بودند. در دوره دبستان، زیر نظر آقای «اصغر قربانی» مدتی پیانوی کلاسیک زدم. در دوره راهنمایی، به‌عنوان نوازنده کی‌بُرد و پیانو، به گروه‌های سرود دانش‌آموزی پیوستم. بعد از آن با ساکسُفُن، کلارینت، تُمپت و طبل بزرگ آشنا شدم. در کنار آن، سازهای کوبه‌ای بوشهر مثل دمام، ضرب و تیمپو، دایره‌زنگی و سنج را در مراسم اجرا می‌کردم. همین باعث شد که اجرای صحنه‌ای را به شکل‌های مختلف تجربه کنم. می‌دانیم که اجرای صحنه‌ای یا کنسرت برای هر موزیسینی، شرط است. خوش‌حالم که این تجربه در سنین نوجوانی برایم رقم خورد. در این دوره، آقایان «سعید احمدی»، «عبدالرضا اخلاقی» و «علی‌رضا رضایی» مربی و مشوق من بودند. با ورود به دوره دبیرستان، فعالیت‌م در زمینه موسیقی کم‌رنگ شد و به شعر و

کردم. نظرشان این بود که از امکانات دانشگاهی ایران مثل رشتهٔ آهنگ‌سازی استفاده کن، پایه‌ریزی‌ها را اینجا انجام بده و بعدش اگر خواستی برو؛ ولی دست خالی و خام نرو. نظرشان را پذیرفتم و با ایشان مباحث شنوایی و آنالیز، مبانی موسیقی، هارمونی، کنترپوان، فرم و آهنگ‌سازی را به قصد تحصیل در دانشگاه، مَشَق کردم.

ایشان برای فراگیری مبانی اجرای موسیقی و آفرینش در موسیقی ایرانی، مرا نزد آقای «شریف لطفی» بردند و برای تمرین سُلفژ و دیکتهٔ موسیقی به آقای «امیر اسلامی» معرفی کردند. با تشویق این سه بزرگوار بود که در مقطع کارشناسی ارشد آهنگ‌سازی دانشکدهٔ موسیقی دانشگاه هنر تهران تحصیل کردم. علاوه‌بر بهره‌گیری از اساتید برجستهٔ دانشکده، آقایان «احمد پژمان» و «نادر مشایخی» بیشترین تأثیر را بر من گذاشتند. پیش از ورود به دانشگاه، آقای «علی‌رضا افشار» مرا برای رپرتوار پیانو از چهار دورهٔ موسیقی آماده کردند.

در همین دوران، به اتفاق پسرعمویم آقای «سروش ریاضی» - موسیقی‌دان و منتقد موسیقی - اجازهٔ انتشار ماهنامهٔ «گزارش موسیقی» را از وزارت ارشاد دریافت کردیم؛ اگرچه که چند سالی از درخواست مجوز می‌گذشت. نقش رسمی من در نشریه، دبیر هیئت تحریریه بود؛ البته مطلب هم می‌نوشتم، مصاحبه هم می‌کردم. هم‌زمان با رتق‌وفتق امورات مجله و زندگی دانشجویی، مشغول تدریس دروس تاریخ و تئوری موسیقی، سُلفژ و سازشناسی در کنسرواتوار تهران و دانشگاه علمی‌کاربردی نیز شدم. پس از آن به آلمان رفتم و نهایتاً رشتهٔ موسیقی‌درمانی را در دانشکدهٔ علوم درمانی دانشگاه هایدل برگ تحصیل کردم. مطالعات نظری و کارآموزی عملی در رشتهٔ موسیقی‌درمانی، نگاه مرا نسبت به موسیقی متحول کرد و دیدگاه تازه‌ای به من بخشید.

هنگام تحصیل، آقای «توماس کیمز» بیشترین تأثیر را بر من داشتند. بعد از فارغ‌التحصیلی، بُرد تخصصی موسیقی‌درمانی برای سالمندان را در آکادمی آکاپلسیون و موسیقی‌درمانی برای اوتیسم را در گُمونی‌کر هایدل‌برگ گذراندم و به عنوان موسیقی‌درمانگر حرفه‌ای مشغول به کار شدم. سپس در هلند بُرد تخصصی NMT را از آکادمی موسیقی‌درمانی نُزلزَیک، زیر نظر آقای «میشایل توت» بنیان‌گذار این تکنیک، دریافت کردم. پس از چند سال فعالیت مستمر، انجمن موسیقی‌درمانی آلمان (DMIG)، تأییدیهٔ رسمی و بین‌المللی موسیقی‌درمانگری را برای من صادر کرد.

کا منظور از موسیقی‌درمانی، یک چارچوب علمی مستقل و متمایز است که به هیئت یک رشتهٔ دانشگاهی، از دههٔ پنجاه میلادی، مطرح و تثبیت شده است.

موسیقی‌درمانی مشخصاً به روش‌ها، مدل‌ها و تکنیک‌های بالینی استاندارد شدهٔ مبتنی بر شواهدی بیشترین تأثیر را بر من گذاشتند. پیش از ورود به دانشگاه، آقای «علی‌رضا افشار» مرا برای رپرتوار پیانو از چهار دورهٔ موسیقی آماده کردند.
در همین دوران، به اتفاق پسرعمویم آقای «سروش ریاضی» - موسیقی‌دان و منتقد موسیقی - اجازهٔ انتشار ماهنامهٔ «گزارش موسیقی» را از وزارت ارشاد دریافت کردیم؛ اگرچه که چند سالی از درخواست مجوز می‌گذشت. نقش رسمی من در نشریه، دبیر هیئت تحریریه بود؛ البته مطلب هم می‌نوشتم، مصاحبه هم می‌کردم. هم‌زمان با رتق‌وفتق امورات مجله و زندگی دانشجویی، مشغول تدریس دروس تاریخ و تئوری موسیقی، سُلفژ و سازشناسی در کنسرواتوار تهران و دانشگاه علمی‌کاربردی نیز شدم. پس از آن به آلمان رفتم و نهایتاً رشتهٔ موسیقی‌درمانی را در دانشکدهٔ علوم درمانی دانشگاه هایدل برگ تحصیل کردم. مطالعات نظری و کارآموزی عملی در رشتهٔ موسیقی‌درمانی، نگاه مرا نسبت به موسیقی متحول کرد و دیدگاه تازه‌ای به من بخشید.

مدتی بعد، روی صدا و بیان صدا، ارتعاش و فرکانس‌های آکوستیکی متمرکز شدم، ساختِ ساز را در کارگاه صدای دیتس زیر نظر آقای «پرنهارد دیتس» در برلین آموزش دیدم و ساز درمانی «چَنگ‌تَن» را در ایران ابداع کردم. دورهٔ تخصصی آچارصدادرمانی (Tuning Fork Therapy) را در آکادمی صدا زیر نظر آقای «گئورگ گارُوسکی» در آلمان گذراندم و به عنوان صدادرمانگر نیز، دامنهٔ فعالیت حرفه‌ای‌ام را توسعه دادم. در تمام این مدت، مشغول آهنگ‌سازی برای فیلم، تئاتر و آلبوم بوده‌ام و در جاهای مختلف نیز کنسرت برگزار کرده‌ام.

◀ بحث موسیقی‌درمانی در ایران هم سابقهٔ طولانی دارد. از آیین‌های گوانی و زار و پری‌خوانی گرفته تا چوسرو و لیوا و مشایخ. آیا پژوهشی در این آیین‌ها هم داشته‌اید؟

نمونه‌هایی که ذکر کردید، به آیین‌ها و مراسمی اشاره دارد که از زمان‌های قدیم تا به امروز در جاهای مختلف دنیا وجود داشته و همچنان در زندگی مردمان، جاری و ساری است. اگر اجازه داشته باشم، مایلم نکته‌ای را توضیح دهم. منظور از موسیقی‌درمانی، یک چارچوب علمی مستقل و متمایز است که به هیئت یک رشتهٔ دانشگاهی، از دههٔ پنجاه میلادی، مطرح و تثبیت شده است. موسیقی‌درمانی مشخصاً به روش‌ها، مدل‌ها و تکنیک‌های بالینی استاندارد شدهٔ مبتنی بر شواهدی می‌پردازد که مانند سایر رشته‌های علمی، قابلیت بازآزمایی تجربی دارند. به نظرم مهم است که به تمایز میان موسیقی‌درمانی به عنوان یک علمِ آکادمیکِ مدرن و پدیده‌ای مثل «زار» به مثابه یک آیین قومی توجه داشته باشیم. بدیهی است که هرکدام، کارکردهای خودشان را دارند. امروزه موسیقی‌درمانی حوزه‌های متنوعی را در برمی‌گیرد؛ مثلاً در سال‌های اخیر، پیوند موسیقی‌درمانی با «موسیقی‌شناسی قومی»، رهیافتی میان‌رشته‌ای را به‌وجود آورده که تحت عنوان «موسیقی‌درمانی قومی» طبقه‌بندی می‌شود.

بله؛ زمانی که در آلمان دانشجوی بودم، با جمع‌آوری منابع مکتوب و فایل‌های صوتی-تصویری در دسترس، مطالعه‌ای را روی مراسم «زار» جزیرهٔ خارگ خلیج‌فارس انجام دادم. آن مطالعه نشان می‌دهد که حالات شخص «زاری» شباهت زیادی به سیمپثَم‌های اختلال اِسکیزُورنی دارد. در بخش اصلی آن مطالعه، شیوه‌های مورد استفاده در مراسم زار برای شخص زاری را بررسی کرده‌ام و وجوه اشتراک آن را با مداخلات بالینی شناخته‌شده در موسیقی‌درمانی مربوط به اختلال اِسکیزُورنی تطبیق داده‌ام. به عنوان یک دانش‌آموختهٔ موسیقی‌درمانی فکر می‌کنم به‌رسمیت‌شناختن و اشاعهٔ موسیقی‌درمانی در همه جای دنیا از جمله ایران امری ضروری است؛ با این مهم که میراث‌دار آیین‌های قومی باشیم.



◀ پس منظور شما صرفاً رشتهٔ دانشگاهی و آکادمیک، موسیقی‌درمانی است. البته تمام این آیین‌هایی که نام بردم هم نوعی درمان با کمک موسیقی و به‌نوعی جادو پزشکی است که ریشه در باورهای شمنیسم و حتی آفریقایی دارد.

درست است که از راه رابطه با موسیقی، روان‌پالایی اتفاق می‌افتد، اما هر جایی یا هر چیزی که با موسیقی سروکار داشته باشد، الزاماً معادل موسیقی‌درمانی نیست. اگر به فرض، نوازنده‌ای حرفه‌ای سازی بنوازد و اصطلاحاً احساس آرامش به ما دست دهد، به نظرم حتماً باید از ایشان تشکر کرد؛ اما آرامشی که از این راه به دست می‌آید، به معنای آن نیست که در معرض «طرح درمان» قرار گرفته‌ایم و آن نوازندهٔ فرضاً خوش‌ذوق را هم موسیقی‌درمانگر تلقی کنیم. نه؛ چنین تصویری صحیح نیست. مراجعه به تاریخ شکل‌گیری آموزش موسیقی‌درمانی راه‌گشا است. نقطهٔ آغازین موسیقی‌درمانی به عنوان یک شغل حرفه‌ای، مشخصاً به جنگ جهانی دوم برمی‌گردد. در آن زمان موزیسین‌های حرفه‌ای و آماتور در بیمارستان‌ها حاضر می‌شدند و برای التیام آلام فیزیکی و تُرماهای روانی سربازان بازگشته از جنگ، موسیقی می‌نواختند. بازخوردهای مثبتِ این افراد باعث شد که پزشکان و پرستاران،

درخواست استخدام موزیسین‌ها در بیمارستان‌ها را مطرح کنند. در این زمان شغل جدیدی به نام «موزیسین‌های بیمارستانی» به وجود آمد. متولیان متوجه شدند که آموزش دیدن موزیسین‌ها برای فعالیت در بیمارستان‌ها و مراکز درمانی به عنوان بخشی از کادر درمان، ضرورتی اجتناب‌ناپذیر است. این، همان نقطه‌ای است که آموزش موسیقی‌درمانی آغاز می‌شود و با درمان‌شناسی پیوند می‌خورد؛ قلمرویی که هم درمان و هم مراقبت از یک بیمار با هدف پیشگیری، مبارزه با بیماری، تسکین درد یا جراحی را در بر می‌گیرد. قاعدهٔ مهم درمان این است که هر شیوهٔ درمانی، سیمیٔم و منیع مصرف دارد؛ چرا که در غیر این صورت، عوارض جانبی ناخواسته ایجاد می‌شود. موسیقی‌درمانی، نوعی از مداخلاتِ درمانی است که موسیقی‌درمانگر آموزش‌دیده، عناصر موسیقایی را درون یک ارتباط درمان‌شناختی به کار می‌گیرد. موسیقی‌درمانگر، عضوی از کادر درمان است که با هدف درمان یا ریکاوریِ درمان‌جو فعالیت می‌کند. او آموزش می‌بیند که با دیگر اعضای کادر درمان، همکاری و تعامل داشته باشد. این، به منظور حصول اطمینان نسبت به طرح درمان و پیشرفت روند آن است.

بله؛ موسیقی‌درمانی یک رشتهٔ منحصراً دانشگاهی و آکادمیک است که در مجامع معتبر

علمی جهان به عنوان یک علم مستقل و برای خدمت به/در نظام درمان و سلامت، آموزش داده می‌شود. موسیقی‌درمانی به مثابه یک علم مبتکرانهٔ چندرشته‌ای، محل تلاقی علوم پزشکی، روان‌شناسی، عصب‌شناسی، موسیقی‌شناسی، صوت‌شناسی و قوم‌شناسی است. برای ارزیابی و سنجش آثار و نتایج مداخلات موسیقی‌درمانی، روش‌های تحقیق کمی و کیفی گوناگونی وجود دارد. در موسیقی‌درمانی، متغیرها و متحرک‌ها قابل‌اندازه‌گیری هستند. مثلاً برای شناسایی منبع و بررسی میزان در با رویکرد آسیب‌شناختی، از ابزارهایی همچون پرسشنامه‌های استاندارد استفاده می‌شود که امکان تحلیل آثار و نتایج جلسات موسیقی‌درمانی را فراهم می‌سازد. این‌گونه است که موسیقی‌درمانی حرفه‌ای، معتبرترین و بالاترین استاندارد اعتبارسنجی آموزش و پژوهش پزشکی موسوم به Cochrane Review را کسب کرده است.

روش‌شناسی علمی، باید‌ها و نباید‌هایی را به همراه دارد. پذیرفتنی نیست که با گزته‌برداری لغوی و به‌صرف مشاهدات شخصی کنترل‌نشده و با درک شهودی و بدون شواهد علمی به‌اثبات‌رسیده، برساخت‌های علمی مدرن مانند اصطلاح درمان را به آیین‌ها و مراسم‌هایی مثل زار نسبت دهیم. در واقع قبل از مواجهه و آشنایی با علوم تجربی جدیدی مانند علوم درمانی و پزشکی، ما اساساً تصویری از کاربرد موسیقی به مثابه درمان نداشته‌ایم. بیاییم قضیه را از زاویهٔ دیگری ببینیم. اگر به برگزارکنندگان محترم یکی از همین آیین‌ها بگوییم هیچ خبر دارید که شما دارید موسیقی‌درمانی می‌کنید؟ واقعاً واکنش بابازار یا مامازار چه خواهد بود؟ تصورم این است که ما «اسمش را دانهٔ شن می‌گذاریم، اما او خود را نه دانه می‌داند و نه شن».

زار و نمونه‌های مشابه آن، آیین‌اند، نه یک روش درمانی علمی. پس مجاز نیستیم که از اصطلاح موسیقی‌درمانی برای چنین نمونه‌هایی استفاده کنیم. چرا؟ چون فاقد روش‌شناسی مدوّن، مشخص و قابل‌بازآزمایی تجربی و نظریه‌پردازی شدهٔ مکتوب و به اثبات رسیده است. زار، متد آموزشی ندارد و فراگیری آن برای یک غیربومی امکان‌پذیر نیست. زار به ایستارها، باورها و اعتقادات مردم وابسته است. برای انجام چنین مراسم و آیین‌هایی، شخص باید در جرگهٔ باشندگان همان منطقه، تجربهٔ زیسته داشته باشد و فرهنگ و آداب آن مردمان برایش درونی شده باشد. به عبارتیِ بخت و اقبالِ جغرافیایی.

موسیقی
۴۰
شمارهٔ ۵۰ • اُمُرداد ۱۴۰۰

◄ **سازی را هم ابداع کردید. چنگ تن اگر درست یادم باشد. در مورد این ساز و ویژگی‌های آن بفرمایید**

چَنگ‌تَن یک ساز درمانی زهی چوبی، هارمُنیک و سیّار است که برای انجام فعالیت‌های [موسیقی] درمانی و آموزشی به کار می‌رود. بعد از آشنایی و ساخت «مُنْگَرِد» در آلمان بود که طرح چَنگ‌تَن را پرداخته کردم و ساخت و تولید آن را از بهمن‌ماه ۱۳۹۸ همراه با آقای میثم امینی – سازساز و نوازنده – در تهران آغاز کرده‌ایم.

چَنگ‌تَن نمونهٔ توسعهٔ اَفنُهٔ مُنْگَرِد است. مُنْگَرِد یک ابزار اندازه‌گیری و موسیقایی است که ابداع آن را با فیثاغورس – فیلسوف و ریاضی‌دان یونانی – می‌شناسیم. وجه‌تسمیهٔ مُنْگَرِد این است که آگردهایی به شکل مُنُو (تک‌صدا) خلق می‌شوند. نسخهٔ باستانی مُنْگَرِد مانند پَریمباُنُوِیِ برزیلی قوس داشته‌که در آن، دهان نوازنده یا کاسهٔ کدوتنبل، نقش جعبهٔ فرکانس تشدید را ایفا می‌کند. در دورهٔ معاصر در مناطقی مانند آفریقا، خاورمیانه، خاور دور، بومیان آمریکا و یوگسلاوی سابق نیز از سازهایی استفاده می‌شود که قوس‌هایی شبیه به قوس‌های سازهای باستانی دارند. این قوس‌ها را لوله‌های لرزشی (Röhrenzittern) نیز نامیده‌اند که از آن‌ها به‌مثابهٔ نخستین نمونه‌های سازهای زهی یاد می‌شود. مُنْگَرِد در اواخر قرن دوازدهم میلادی طوری توسعه پیدا کرد که با تعبیهٔ شستی روی آن، کِلاوِیْگَرِد ساخته شد. این، نقطهٔ آغاز پیش از فیثاغورس نیز وجود داشته؛ چینی‌ها، عرب‌ها و بابلی‌ها با چنین ابزار–سازی، مدار سیارات را محاسبه می‌کرده‌اند.

در قرن بیستم، نخستین مُنْگَرِد را هانس کایزر آلمانی ساخت. او که نظریه‌پرداز هنر و موسیقی بود، مبحث «تحقیقات بنیادی فرازنواخت‌های مدرن» را بنیان گذاشت. هر مُنْگَرِدی که بعد از مُنْگَرِد کایزر ساخته شده، به مدلی اشاره دارد که او در اثر اصلی خود، کتاب آموزشی فرازنواخت، تشریح می‌کند. در فوریهٔ ۱۹۵۰ برای نخستین‌بار اِلِکس پُنْت‌ویِک – موسیقی‌درمانگر سوئدی – مُنْگَرِد را در موسیقی‌درمانی به‌کار گرفت. امروزه مُنْگَرِد در موسیقی‌درمانی پُرکاربرد و بسیار محبوب است.

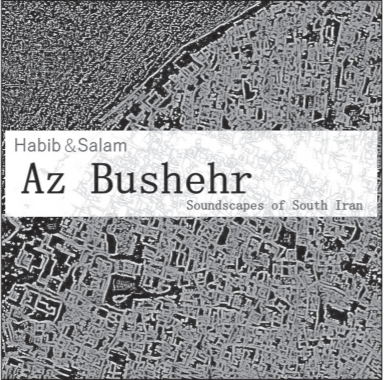
اما ویژگی‌های چَنگ‌تَن؛ رشته‌سیم‌های آن در سه گروه تقسیم‌بندی می‌شوند، به موازات یکدیگر قرار می‌گیرند و دارای سه کوک متفاوت هستند که در نتیجه، فرازنواخت‌های سه نت را

هم‌زمان پدید می‌آورند. جابه‌جایی چَنگ‌تَن آسان است. بنا به ملاحظات اِرْگنْمیک، صفحهٔ زیرین آن به شکل یک قوس مقعر طراحی شده که به‌راحتی روی قفسهٔ سینه، شکم یا کمرانسان قرار می‌گیرد. نظرداشتِ اصل مناسب‌سازی در طراحی ساز چَنگ‌تَن، درمان‌جو را در قابی از صدا محصور و محاط می‌کند. محدودهٔ صوتی چَنگ‌تَن، مطبوع‌ترین فواصل موسیقی را با معیار هِرْمَن فُن هلم‌هلنس به‌دست می‌دهد. این فواصل عبارتند از: پنجم درست، هشتم درست و دوازدهم درست. ساز چَنگ‌تَن سازی ملودیک نیست و نیاز به مهارت نوازندگی ندارد و حتی درمان‌جویان هم می‌توانند آن را راحت اجرا کنند. به‌کارگیری چَنگ‌تَن برای هر دو روش موسیقی‌درمانیِ «بذیرا» و «فعال» مناسب است. اگر یک اجرای ملایم و آرامش‌بخش مورد نظر باشد، می‌توان به‌تناوب با دست‌های راست و چپ سیم‌ها را با نوک انگشتان آرام، یکنواخت و هَم‌شار، نوازش کرد که صدایی تک‌رنگ طنین‌انداز شود و به‌مرور یک ملودی مطبوع و آرام در پس‌زمینه شکل می‌گیرد که در نتیجه امکان دست‌یابی به صدایی پایه‌ای برای هم‌نوازی با دیگر سازها در قالب بداهه نیز فراهم می‌سازد.

چَنگ‌تَن تأثیرات روان‌تَن‌گَرْدشناختی دارد؛ هم‌زمانی انتقال مستقیم لرزشش و فرازنواخت‌ها، بدن را به یک «جعبهٔ فرکانس تشدید» تبدیل می‌کند که برآیند آن، خودارتعاشی بدن است. این باعث نفوذپذیری، تنفس و آگاهی از بدن می‌شود. راجع‌به تأثیرات درمانیِ مُنْگَرِد روی افراد بستری در بخش مراقبت‌های ویژه، مبتلایان به سرطان و زنان باردار، پروژه‌های تحقیقاتی فراوانی در دانشگاه‌های معتبر اروپا انجام شده است. پژوهش‌های روان‌شناسی عصب‌شناختی ثابت می‌کند که استفاده از مُنْگَرِد برای تقویت مهارت‌های حرکتی، حافظه و ادراک تأثیرات مثبتی دارد. همان‌طور که اشاره کردم، چَنگ‌تَن واریاسیونی از مُنْگَرِدهای درمانی است؛ پس غنیمت است که ضرورت تحقیقات درمان‌شناختی با تمرکز بر استفاده و کاربرد آثار درمانیِ چَنگ‌تَن را در ایران نیز به‌رسمیت بشناسیم و در محیط‌های پزشکی، درمانی و آموزشی بگسترانیم؛ چراکه چَنگ‌تَن قابل استفاده است برای درمانگران در کاردرمانی، گفتادرمانی و درمانگریِ پایانهٔ حیات، فیزیوتراپیست‌ها، پزشکان، پرستاران، بهیاران، ماماها، مددکاران اجتماعی، آموزگاران مدارس، مربیان مهدکودک‌ها، فعالانِ مراکز توانمندسازی

و بازیروزی، مربیان یوگا، هنرمندان و کسانی که در جست‌وجوی انتقال ارتعاشات مفید به منظور ارتقای سلامت هستند.

◄ **با توجه به تخصص شما موسیقی تا چه حد می‌تواند در درمان پریشان‌خاطری نسل امروز نقش داشته باشد و به نظر شما موسیقی امروز جامعهٔ ما این کارکرد را دارد؟**
کاربست موسیقی به‌مثابه درمان را روا می‌دانیم. شیوه‌های ثابت‌شدهٔ موسیقی‌درمانی برای ناملایمات روحی‌روانی مانند افسردگی، اضطراب، اختلالات عصبی، فشار، وسواس و بی‌خوابی که منجر به پریشان‌خاطری می‌شود را به روش علمی اجرا می‌کنیم. موسیقی‌درمانی از دوران جنینی تا پایانهٔ حیات انسان را در بر می‌گیرد. اگر نسل زندهٔ امروز با هر سن و سالی دچار اختلال شوند، واقعاً نمی‌دانند که باید به کدام مراکز درمانی و چه متخصصی مراجعه کنند. اولین گزینه، مراجعه به پزشک است که به وضوح، از پس همهٔ پیچیدگی‌های موجود انسانی برنی‌آید. قرص و پماد هم که مرهم آلام خاطر پریشیده نیست. فقدان درمان‌های نوین تثبیت‌شده مانند موسیقی‌درمانی، از اوجاج حوزهٔ درمان شناختی ایران نشأت می‌گیرد که در سیطرهٔ مطلق سیاست‌مداران، متخصصان پُزیتویست و بیمه‌گزاران سودسالار، محدود و محصور مانده. باید بدانیم که در حوزهٔ درمان‌شناسی روزآمد جهانی، شیفتِ پارادایمی اتفاق افتاده است. تا جایی که مراکز درمانی معتبر، موسیقی‌درمانگران را برای انجام عمل درمانی در آی‌سی‌یو استخدام می‌کنند. اشاعهٔ فرهنگ سلامت در جامعه، مستلزم تغییر رویکرد اساسی و به‌روزرسانی حوزهٔ درمان‌شناسی است که این، تازه می‌شود سلام و احوال‌پرسی؛ اما با کدام نوع و چه کیفیتی از موسیقی و پرسش‌هایی از این دست که در دانش موسیقی‌درمانی پاسخ داده می‌شود. انتخاب نوع موسیقی در طرح درمان، مسئلهٔ حساسی است. ذائقهٔ موسیقاییِ درمان‌جو تعیین‌کننده است. مسلماً باید موسیقی‌درمانی، تأثیر خوشایندی روی او باقی بگذارد؛ اما موسیقی امروز، به خودی خود، معنای روشن و مشخصی ندارد. کارآمدترین معیار برای ارزیابی عبارتی با عنوان موسیقی امروز، ژانر است. ژانر موسیقایی، مقوله‌ای قراردادی–تحلیلی است که انواع موسیقی را در چارچوبی معنادار تبیین می‌کند. محبوبیت ژانرها، هم‌بسته با عنصر زمان و مکان است. به یُمن اینترنت و رسانه‌ها،



موسیقی امروز، طیف بی‌پایانی را دربرمی‌گیرد. از آرآندبی، الکترونیک، آمبینت، بلوز، پاپ، تکنو، جَز، راک، رپ و سنتی گرفته تا هیپاپ، هوی‌متال، هُوس، نواحی، لاتین، کلاسیک، کانتری، سُول و آلخ که متناسب با نیاز و توانایی‌های درمان‌جو از آن‌ها نیز استفاده می‌کنیم.

◄ **کمی در مورد آلبوم صوتی تون توضیح بدین**

آلبوم صوتی دوم من که مدنظر شما است «از بوشهر» نام دارد. انگیزهٔ شکل‌گیری این آلبوم، بیشتر مرور خاطراتی است از آوا و رنگ، آفتاب و گرما، دریا و شرجی، آرامش و شوخ‌طبعی منطقهٔ بوشهر و جنوب ایران که همواره با روح و جسم من، عجین بوده است. همراه با دوست دیرینه‌ام، حبیب مفتاح – نوازنده و خواننده – دهٔ قطعه با فرم‌های مختلف موسیقایی را ضبط کردیم که توسط نشر ارغنون منتشر و در سال ۱۳۹۶ از سوی وب‌گاه اَرسِی به عنوان یکی از ده آلبوم برتر سال اعلام شد. همیشه علاقه داشتم با رویکردی دیگر به موسیقی بوشهر بپردازم. اتودهای بسیاری می‌زدم و آن‌ها را به تَت درمی‌آوردم، اما هیچ‌وقت راضی نمی‌شدم. بعد از تحصیل در رشتهٔ موسیقی‌درمانی، به نکته‌ای در موسیقی جنوب ایران دقت کردم که قبلاً کسی به آن توجه نکرده بود؛ حالتی از خلسه و آرامش بخشی نهفته در ریتم‌ها و نواها. نکتهٔ چالش‌برانگیز این بود که چگونه می‌توانم از ریتم‌هایی مثل بندری یا ریتم‌های پرسرعت، به فضای خلسه و آرامش‌بخش برسیم؟ همین چالش، اولین ایدهٔ ساخت آلبوم شد. موضوع دیگری که برایم اهمیت داشت، استفاده از اشعار شاعران آن منطقه بود که کارهای آن‌ها منتشر شده، اما چندان که باید، خواننده یا شنیده نشده‌اند. موضوع دیگر، برجسته کردن شوخ‌طبعی مردم بوشهر بود؛ حس و حالی که در رفتار و گفتار و نوع زندگی آن‌ها پیدا و پنهان است. وقتی متوجه شدم که کسی از این بُعد، به موسیقی نواحی نپرداخته، تصمیم گرفتم آلبوم را طوری بسازم که شناسنامهٔ موسیقی بوشهر باشد. مثلاً کوتاه بودن کارها و تکرار نشدن بیش از اندازهٔ جمله‌بندی‌های موسیقایی، به طبیعت موسیقی بوشهر برمی‌گردد. از اشعار بلند یا بحرالطویل اجتناب کردیم. قطعات در قالب بداهه و هم‌نوازی من و حبیب به وجود آمده است که ابتدا آن‌ها را ضبط می‌کردیم و گسترش می‌دادیم، یعنی فضای بداهه را فکرشده می‌ساختیم و تکمیل می‌کردیم. برای نمونه، خَلبوس (قطعهٔ شمارهٔ ۱) از نواختن بداههٔ من روی ساز مُنْگَرِد شکل گرفت و به‌تدریج، سازهای دیگر به آن اضافه شدند. خَلبوس در لهجهٔ بوشهری به درهم پیچیده شدن کلاف ماهیگیری و مجازاً به آشفتگی حال گفته می‌شود. در این قطعه، از سازی استفاده کرده‌ام که مخصوص رشتهٔ موسیقی‌درمانی است و به جای این‌که

◄ **بعد از تحصیل در رشتهٔ موسیقی درمانی، به نکته‌ای در موسیقی جنوب ایران دقت کردم که قبلاً کسی به آن توجه نکرده بود؛ حالتی از خلسه و آرامش بخشی نهفته در ریتم‌ها و نواها.**

◄ **نکتهٔ چالش‌برانگیز این بود که چگونه می‌توانم از ریتم‌هایی مثل بندری یا ریتم‌های پرسرعت، به فضای خلسه و آرامش بخش برسیم؟ همین چالش، اولین ایدهٔ ساخت آلبوم شد. موضوع دیگری که برایم اهمیت داشت، استفاده از اشعار شاعران آن منطقه بود که کارهای آن‌ها منتشر شده، اما چندان که باید، خواننده یا شنیده نشده‌اند.**

موسیقی
۴۱
شمارهٔ ۵۰ • اُمُرداد ۱۴۰۰

ساز را به حالت طبیعی خودش یعنی خیلی آرام و نرم بنوازم، جسارت به خرج دادم و آن را ریتمیک اجرا کردم. قطعهٔ خَلبوس، تداعی‌کنندهٔ حس سفر است و حالتی کَریشندیی – رو به بازشدن و تقویت – دارد. این قطعه با فرازنواخت‌های آرام مُنْگَرِد آغاز می‌شود، به‌تدریج کوبه‌ای‌ها اضافه می‌شوند، صدای خواننده از حالت مُنُوْفَن به پُلِی فُن تغییر پیدا می‌کند و در نهایت فقط با بخش سازی که با نی جفتی همراه است، قطعه پایان می‌یابد. برای سیرک نی‌ها (قطعهٔ شمارهٔ ۲) تصمیم گرفتم که این قطعه، فقط سازی باشد و از نی‌های مختلف مناطق گوناگون جهان در آن استفاده شود. ترکیب‌بندی این قطعه شبیه تعزیه است که گویی افراد مختلف وارد میدان شده، به تقابل می‌پردازند و خارج می‌شوند. به‌جای استفاده از انسان‌ها، فضاسازی در این قطعه توسط نی‌ها صورت پذیرفته است. ریتم سیرک نی‌ها، تجسم حضور در میدان و کوبش سُم اسب‌ها است. پلیتی (قطعهٔ شمارهٔ ۳) فقط برای سازهای کوبه‌ای فلزی است. پلیتی در لهجهٔ بوشهری به معنای ورقهٔ نازک فلزی است. مدنظرمان بود که انتخاب و چیدمان سازها چگونه باشد؟ به‌همین‌خاطر دایرهٔ انتخاب سازها را گسترده‌تر کردیم؛ چون باور داریم که موسیقی محدودیت جغرافیایی و سیاسی نمی‌شناسد و مرزها را درمی‌نوردد. در این کار از ساز مثلث استفاده کردیم که به‌طور معمول در ارکسترسمفُنیک استفاده می‌شود و یا از ساز مراکشی قارقاباس که ربطی به بوشهر ندارد. کلام این قطعه به زو و زرگر اشاره دارد که همراه با فارسی، کلمات فرانسوی و آلمانی هم شنیده می‌شوند. می‌خواستم با به‌خاطرآوری کوبه‌ای بودن کلمات در زبان و ادبیات آن دو زبان و نیم‌نگاهی به برگردان شعر فارسی، فضای صوتی جدیدی را خلق کنم. ممکن است معنی کلمات، چندان مفهوم نباشد. حُب! ما هم همین را می‌خواستیم. در دان‌دان (قطعهٔ شمارهٔ ۴) از صدای نی جفتی بهره گرفتیم؛ با برداشتی از صدای نی‌انبان منطقهٔ ننگان که به لحاظ جغرافیایی حدوداً حدفاصل دو استان جنوبی کشور است. نی‌انبان آن منطقه دامنهٔ صوتی بهم‌تری دارد و با تعداد زیادی ساز دایره هم‌صدا می‌شود. نتیجه شبیه به موسیقی هرمزگان و بوشهر شده و هم‌زمان متفاوت از هر دوی آن‌ها. ما در این آلبوم به‌عمد از سازی‌نی‌انبان استفاده نکرده‌ایم. از بوشهر (قطعهٔ شمارهٔ ۵) یک گشت و گذار و قدم‌زنی

شنیداری است در شهر بوشهر؛ لحظه‌هایی که از آن شهر شنیده‌ایم/می‌شنویم و در یادمان مانده. دلیل استفاده از تکنیک پچ‌پچ خیلی آرام در اول قطعه، این است که گوش مخاطب را قفلکد دهم و هشداری شود که قرار است این بار او به سوی صدا بیاید و نه صدا به سوی او. واگویهٔ کلمهٔ آبی به نیت خودِ رنگ و آب یا تکرار کلمهٔ موج برای تداعی افتادنِ موج‌ها روی یکدیگر؛ مثل وقتی که به کنار دریا می‌رویم و با خودمان زمزمه می‌کنیم. در ادامه، سراغ محلات قدیمی بوشهر می‌رویم. خیابان‌ها را نام می‌بریم و اصطلاحات بوشهری را با لحن‌های مختلف می‌گوییم که معانی متفاوتی به خود می‌گیرند. ضرب‌المثل‌هایی که در میان مردم بوشهر رایج است را به زبان می‌آوریم. نکتهٔ قابل توجه در این قطعه، به‌کارگیری سه ریتم موجود در موسیقی بوشهر یعنی چوبی، بُشکی و چهاردستمال (رقص پایی با حرکتِ دَوّار و برگرفته از قوم لُر مهاجر) است که پس از ذکر اسامی آن‌ها، ریتم‌ها را با سازهای کوبه‌ای نیز اجرا کرده‌ایم و همین‌طور فراخوانش آواهایی که اهالی منطقهٔ جنوب برای ارتباط با حیوانات به کار می‌برند. آوای ارتباط‌گیری در همهٔ سرزمین‌های دنیا یکی نیست. مثلاً تقلید صدای گاو در ایران «ماااا» است، در حالی‌که مثلاً در آلمان «موووو» است. همراه شدن با قطعهٔ از بوشهر، الزاماً قدم‌زدن در کوچه و بازار نیست، بلکه می‌تواند در هرجای شهر اتفاق بیفتد. شهر که فقط بتن و فولاد نیست. برای القاء صدای شهر می‌توانستم صدای خودروها را هم وارد کار کنم، ولی صداهای طبیعی را ترجیح دادم. مَهْتا (قطعهٔ شمارهٔ ۶) نسبت به دیگر قطعات آلبوم ریتمک‌تر است و تیم فلوت قطعه، به مَلدِی خرمشهری مشهور است. تحولاتی که طی چند دههٔ اخیر در موسیقی جنوب ایران صورت گرفته، برآیند تعامل مردم‌شناختی در فرهنگ موسیقایی خطهٔ جنوب است و ما قدردان این تأثیرپذیری‌ها هستیم. گُلِ گُلِ (قطعهٔ شمارهٔ ۷) محبوب‌ترین قطعهٔ مخاطبان آلبوم از بوشهر شده است. در قسمت سازی، از ساز رنگ‌دار متألّفن با تکنیک اجرای ناخن استفاده کردیم که حضور چنین سازهایی در ترکیب‌بندی موسیقی جنوب ایران تا به‌حال سابقه نداشته. کلامش از من است و فضای دلنشین قطعه، برداشتی از قسمتی از یک مَلدِی قدیمی جنوبی است که در حافظهٔ ما مانده. فضای آن ترانهٔ قدیمی را کاملاً تغییر دادیم. می‌خواستیم هم جنبهٔ زیبایی گُل را تجسم کند و هم ایهامی از یک نام دخترانه باشد. ضمن این‌که

کا فکر نمی‌کنم که کلام ناآشنا، عاملی باشد که باعث شود مخاطب غیرایرانی با موسیقی ارتباط برقرار نکند. اگر می‌بینیم که در قطعاتی مانند از بوشهر، پلیتی و دیده‌شده، اختلال زبانی وجود دارد، کاملاً حساب شده است. می‌خواستیم نشان دهم که کلام‌سالاری حاکم بر ترانه‌ها و قطعات آوازی، مدنظر من نیست ونمی‌خواستیم نگاه‌تصنیف‌گونه و ترانه‌ای داشته باشیم. ازین روی، تضاد آشناپنداری و آشنازدایی را تجربه کردم؛ همان امکانی که بداهه‌نوازی در چندصدایی درآوردم. این کاری است که تاکنون در موسیقی این منطقه انجام نشده. در مینیّم (قطعهٔ شماره ۱۰) تلاش کردیم که سکوت را به‌وجود بیاوریم؛ فضایی که در موسیقی بوشهر نهفته است. یادم می‌آید هنگامی که در زمان اذان مغرب در چهار محل قدیم بوشهر قدم می‌زدم، با گذر از محله‌ای به محلهٔ دیگر، صدای مؤذن‌های این دو محله در پایان و آغاز اذان تلاقی پیدا می‌کرد که برای من، هم نوعی حرکت مَلدِیک و هم نوعی حرکت دینامیک داشت. ضمن این‌که مؤذن‌ها در تُنالیتّهٔ یکسانی نمی‌خوانند و به‌همین خاطر، میان این دو فضا سکوتی به‌وجود می‌آمد. ما این حالت را برای یک دقیقه اجرا کردیم که فقط از دو ندای «یا سلام» به نشانهٔ صلح و «یا حبیب» به نشانهٔ دوستی استفاده شده است؛ نوعی بازیگوشی با اسم خودمان و با الهام از باخ که از چهار حرف نامش به عنوان نت‌های موسیقی «سی بمل –لا-دو-سی بکار» بهره جسته است. برای ساخت آلبوم از بوشهر، از تجربه‌هایم در موسیقی کلاسیک غربی بسیار بهره برده‌ام. تمامی قطعات آلبوم به نوعی هم پُلی‌ریتمیک هستند و هم پُلی فُنیک. در میانهٔ پروژه حبیب به شوخی می‌گفت «کاری نکن که همه به ما ناسزا بگویند و لنگ کفش پرت‌مان کنند». معتقد بودم که باید کارمان را انجام دهیم و سپس واکنش‌ها را ببینیم. هنرمند اجازه دارد ایده‌های خودش را اجرا کند و ارائه دهد. برای آلبوم از بوشهر، سبک یا ژانر تعریف‌شده‌ای در نظر ندارم. هرچند که آن را در ایران به عنوان موسیقی تجربی معرفی کردند و به نظرم اصطلاح خیلی درستی نبود. در غربِ اروپا به این سبک از موسیقی که اجرا می‌کردم دو عنوان می‌دادند؛ یکی «موسیقی شناور» و دیگری «موسیقی کُرّوی». برای خودم این نوع از موسیقی، بیشتر شناوربودن و شناورشدن است و کل آلبوم را مانند یک قطعهٔ بلند می‌شنوم. تصوراتی ذهنی که تجسمی تصویری یافت و آن‌ها را به اصوات برگردانم. به‌همین‌خاطر است که این اثر تصویری شنیده می‌شود. گواه این موضوع، انتخاب عنوان «چشم‌اندازهای صوتی جنوب ایران» روی جلد آلبوم است. برداشتی آزاد از موسیقی جنوب ایران با تمرکز روی موسیقی بوشهر که آن را با دیگر فرهنگ‌های موسیقایی ترکیب کرده‌ام؛ پرسه‌ای که رنگ‌صوتی آن مرز جغرافیایی ندارد.

اصطلاح گُلِی در فارسی و منطقهٔ بوشهر، با زیبایی و ابراز احساسات پیوند خورده است و زیاد هم به‌کار می‌رود. احتمالاً به‌همین‌خاطر است که تعداد زیادی از شنوندگان، ارتباط بیشتری با این قطعه برقرار می‌کنند. به‌دلیل تکرار خوش‌آهنگ کلمات گُلِی گُلِی، شنوندگان غیرایرانی هم این قطعه را دوست دارند و ارتباط خوبی با آن برقرار کرده‌اند. در دیده‌شده (قطعهٔ شمارهٔ ۸) ساز مَلدِیکا کنار نی‌جفتی حضور پیدا می‌کند؛ البته طوری هم نشده که شبیه به فرهنگ موسیقایی سرزمین دیگری صدا دهد، بلکه برعکس، انگار قسمتی از همین فرهنگ است. چون ما این آلبوم را در اروپا کار کردیم، به مخاطب غربی هم فکر می‌کردیم که گوش او کار را چگونه خواهد شنید؟ دیده‌شده به یاد دایی‌ام علی دَیّری است که دوست داشت شعرهایش ترانه شوند. فکر نمی‌کنم که کلام ناآشنا، عاملی باشد که باعث شود مخاطب غیرایرانی با موسیقی ارتباط برقرار نکند. اگر می‌بینیم که در قطعاتی مانند از بوشهر، پلیتی و دیده‌شده، اختلال زبانی وجود دارد، کاملاً حساب شده است. می‌خواستم نشان دهم که کلام‌سالاری حاکم بر ترانه‌ها و قطعات آوازی، مدنظر من نیست و نمی‌خواستیم نگاه تصنیف‌گونه و ترانه‌ای داشته باشیم. ازین روی، تضاد آشناپنداری و آشنازدایی را تجربه کردم؛ همان امکانی که بداهه‌نوازی در اختیارمان قرار می‌دهد. در پینه (قطعهٔ شمارهٔ ۹) نیز از مُتکُرد استفاده کردیم و آواز سُروه که اساساً تک‌صدایی و بدون ساز خوانده می‌شود را به شکل چندصدایی درآوردم. این کاری است که تاکنون در موسیقی این منطقه انجام نشده. در مینیّم (قطعهٔ شماره ۱۰) تلاش کردیم که سکوت را به‌وجود بیاوریم؛ فضایی که در موسیقی بوشهر نهفته است. یادم می‌آید هنگامی که در زمان اذان مغرب در چهار محل قدیم بوشهر قدم می‌زدم، با گذر از محله‌ای به محلهٔ دیگر، صدای مؤذن‌های این دو محله در پایان و آغاز اذان تلاقی پیدا می‌کرد که برای من، هم نوعی حرکت مَلدِیک و هم نوعی حرکت دینامیک داشت. ضمن این‌که مؤذن‌ها در تُنالیتّهٔ یکسانی نمی‌خوانند و به‌همین خاطر، میان این دو فضا سکوتی به‌وجود می‌آمد. ما این حالت را برای یک دقیقه اجرا کردیم که فقط از دو ندای «یا سلام» به نشانهٔ صلح و «یا حبیب» به نشانهٔ دوستی استفاده شده است؛ نوعی بازیگوشی با اسم خودمان و با الهام از باخ که از چهار حرف نامش به عنوان نت‌های موسیقی «سی بمل –لا-دو-سی بکار» بهره جسته است. برای ساخت آلبوم از بوشهر، از تجربه‌هایم در موسیقی کلاسیک غربی بسیار بهره برده‌ام. تمامی قطعات آلبوم به نوعی هم پُلی‌ریتمیک هستند و هم پُلی فُنیک. در میانهٔ پروژه حبیب به شوخی می‌گفت «کاری نکن که همه به ما ناسزا بگویند و لنگ کفش پرت‌مان کنند». معتقد بودم که باید کارمان را انجام دهیم و سپس واکنش‌ها را ببینیم. هنرمند اجازه دارد ایده‌های خودش را اجرا کند و ارائه دهد. برای آلبوم از بوشهر، سبک یا ژانر تعریف‌شده‌ای در نظر ندارم. هرچند که آن را در ایران به عنوان موسیقی تجربی معرفی کردند و به نظرم اصطلاح خیلی درستی نبود. در غربِ اروپا به این سبک از موسیقی که اجرا می‌کردم دو عنوان می‌دادند؛ یکی «موسیقی شناور» و دیگری «موسیقی کُرّوی». برای خودم این نوع از موسیقی، بیشتر شناوربودن و شناورشدن است و کل آلبوم را مانند یک قطعهٔ بلند می‌شنوم. تصوراتی ذهنی که تجسمی تصویری یافت و آن‌ها را به اصوات برگردانم. به‌همین‌خاطر است که این اثر تصویری شنیده می‌شود. گواه این موضوع، انتخاب عنوان «چشم‌اندازهای صوتی جنوب ایران» روی جلد آلبوم است. برداشتی آزاد از موسیقی جنوب ایران با تمرکز روی موسیقی بوشهر که آن را با دیگر فرهنگ‌های موسیقایی ترکیب کرده‌ام؛ پرسه‌ای که رنگ‌صوتی آن مرز جغرافیایی ندارد.