این صحنه براساس یک فیلم خبری کوتاه سیاه و سفید از اوایل دهه ۱۹۳۰ بود، وقتی پلیس محلی عادت داشت این نمایش بزرگ را در زمین کریکت سیدنی برگزار کند. در اواسط آن صحنه‌هایی از یک مسابقه ارابه‌رانی براساس نسخه صامت بن‌هور بود. بنابراین به‌نوعی بن‌هور روی پلیس تأثیر گذاشت و پلیس بعد از آن روی دیمنتوس.

روبر برسون کارگردان در کتابش «یادداشت‌هایی درباره سینما» می‌نویسد: «یک فیلم ابتدا در سرم متولد می‌شود، روی کاغذ از بین می‌رود، با آدم‌های زنده و اشیائی که استفاده می‌کنم دوباره جان می‌گیرد. وقتی روی صفحه نمایش داده می‌شود دوباره مانند گلی که در آب می‌گذاریم، زنده می‌شود.» تدوین فیلم چنین هنر سحرآمیزی است. این هنر را چطور یاد گرفتید؟

ارزشمندترین تجربه‌ای که داشتم، کار روی اولین «مکس دیوانه» بود که با بودجه ۳۵۰ هزار دلار ساخته شد. خیلی بلندپروازانه بود. همه‌چیز اشتباه پیش رفت. این پروژه کاملاً مرا سردرگم کرد. یک‌سال، با تمام اشتباهاتی که کردم روبه‌رو بودم: «چرا آن کار را کردم؟ چرا آن کار را نکردم؟ قطعاً برای این کار ساخته نشده‌ام.» اما به‌هرحال کار درآمد. در استرالیا موفق بود، بعد در ژاپن، سپس در اسپانیا و آلمان حسابی موفق بود؛ در تمام دنیا غیر از آمریکا. فیلم را در آنجا اکران کردند اما توزیع بسیار کمتری بود و آمریکایی‌ها تمام صداها را با لهجه آمریکایی دوبله کردند. حتی مل گیسبون را هم دوبله کردند با اینکه او آمریکایی‌زبان با لهجه‌ای استرالیایی بود. همه‌اش بسیار بد، با لحن کشدار جنوبی دوبله شد. اما فیلم به‌طرز حیرت‌آوری موفق بود. کمی حس دغل‌بازی داشتم، اما به اندازه کافی باهوش بودم که گرفتار غرور یک هنرمند نشوم. یک دقیقه صبر کنید، متوجه شدم اینجا داشت اتفاق دیگری می‌افتاد. گفتند در ژاپن، مکس دیوانه یک ساموراییِ سرکش تنهاست. یک رونین [گروهی از ساموراییِ‌های بدون ارباب در دوران فئودالی ژاپن]. گفتند: «شما قطعاً فیلم‌های زیادی از کوروساوا را دیده‌اید.» و من گفتم: «کوروساوا کیست؟»، شاید نباید این را می‌گفتم. فوراً هر چه را او ساخته بود، تماشا کردم و قطعاً در مکس دیوانه دو قرار گرفتند. در اسکاندیناوی گفتند: «او شبیه یک وایکینگ تنهاست!» و در فرانسه گفتند که مکس دیوانه شبیه یک وسترن روی ماشین است. این یعنی به هدف زده بودم.

اما وقتی «مکس دیوانه: جنگجوی جاده» را در ۱۹۸۲ ساختم، کمی حرفه‌ای‌تر شده بودم. کمی بیشتر درباره بازیگری و نوشتن می‌دانستم. این فرصتی بود تا کارهایی که می‌خواستم در فیلم بکنم، در این فیلم انجام دهم و آگاهانه‌تر این کار را بکنم. ما خیلی غرق جوزف کمپل (نویسنده «قدرت اسطوره») شدیم و من کم‌کم فهمیدم که ما به‌نوعی با یک کهن‌الگو مواجه شده بودیم؛ اینکه مکس نوعی نسخه نابهنجار یک قهرمان کلاسیک بود. یک فیلم را باید با تمام وجودت تجربه کنی، از قلب و احساساتت گرفته تا مغزت. اما همچنین باید از لحاظ انسان‌شناختی و از نظر اسطوره‌شناسی هم تجربه‌اش کنی که درنهایت یکی از مهم‌ترین چیزهاست. من متوجه شده‌ام که باید تمام الزامات را به‌نحوی برآورده کنید.

کمپل تعریف بی‌نظیری از اساطیر داشت: «مذهب دیگران» و این درست است. انسان‌ها مجبورند از وجودی به‌ظاهر آشفته معنایی بسازند، بنابراین داستان‌هایی را پیدا می‌کنند که به آن‌ها برای بقا کمک کند. این همان دلیلی است که آن‌ها می‌گویند. آن‌ها هیچ ایده‌ای ندارند که زمین به‌صورت بیضی و بر یک محور به دور خورشید می‌چرخد، بنابراین خدایان را برای توضیح فصول اختراع می‌کنند. همه ما داستان‌هایی داریم، داستان‌های قدرتمند و بی‌نظیری که مذاهب می‌شوند. وقتی فصول را درک کنی، آن خدایان و آن داستان‌ها، کم‌کم از بین می‌روند و با داستان‌های دیگری که سودمندترند جایگزین می‌شوند.

فیوریوسا، اولین مکس دیوانه است که به بررسی سیاست‌های دنیای پسا‌آخرالزمانی می‌پردازد، به امپراتوری‌ها و گروه‌های چادرنشین، مذاکرات تجاری و ازدواج‌های سلطنتی. سرزمین بایری که توسط سه قلعه اداره می‌شود، هرکدام یک منبع حیاتی را کنترل می‌کنند. غذا، گاز و گلوله. که دیگران به آن نیاز دارند و ناگزیر از جنگیدن هستند.

با اینکه فیلم‌های مکس دیوانه در آینده اتفاق می‌افتند اما واقعاً به قرن وسطای جدید باز می‌گردند. تمام رفتارها بسیار اساسی و به یک معنا جهانی‌اند. مک گافین مفهوم انسانیت است. چیزی که مردم بر سرش می‌جنگند ماهیت انسان‌بودن است و فیلم را با ماهیت جاودانه این موضوع به تصویر می‌کشد. شما یک سلسله‌مراتب سلطه دارید که قدرتمندان در بالای همه منابع نشسته‌اند و سعی می‌کنند مردم پایین‌دست را از حرکت روبه‌جلو بازدارند. ما بارها و بارها شاهد این بازی هستیم. یادم می‌آید که به دژی (دژ هوهنسالزبورگ) در سالزبورگ رفتم و شگفت‌انگیز این بود که خیلی شبیه دژهایی است که در سراسر هند خواهید دید. معماری قدرت همیشه یکی است. دژهای بزرگ معمولاً در ارتفاع است. مسیر، باریک است تا وقتی که به بالاترین نقطه می‌رسید که تقریباً عبور از آن غیرممکن است. در قلعه‌ای در هند، مسیر آنقدر باریک است که تنها یک‌نفر می‌تواند عبور کند. ارتفاع و عرض آن طوری است که نمی‌توانید شمشیر را در هوا تکان دهید یا کمان بکشید. در شهرهایی که ما زندگی می‌کنیم هم همین‌طور است. ما جوامع دروازه‌دار داریم، هرچه در یک ساختمان بزرگ بالاتر زندگی کنید، قدرتمندتر هستید. این سلسله‌مراتب همیشه هستند و ما به دنبال راه‌های جدیدی برای نشان‌دادن آن‌ها هستیم.

وقتی شما جاده خشم را ساختید، نزدیک به ۳۰ سال حتی یک فیلم از مجموعه مکس دیوانه نساخته بودید. چه چیزی باعث شد که به گذشته برگردید؟

هروقت که یک فیلم مکس دیوانه را تمام کردم، گفتم: «هرگز یکی دیگر نخواهم ساخت.» اما همیشه دلایلی وجود داشت که دوباره سراغش بروم؛ چیزی بود که واقعاً دوباره باعث الهامم می‌شد و مرا به هیجان وا می‌داشت. در مورد جاده خشم این اتفاق برایم افتاد: اگر فیلم مدام در حال حرکت باشد چقدر می‌توانی داستان را منتقل کنی؟ اگر یک فیلم تعقیب و گریز طولانی بسازی چقدر می‌توانی ارتباط برقرار کنی؟ در یک داستان چقدر معنای پنهان می‌تواند وجود داشته باشد؟ برای اینکه یک داستان ارزشمند باشد، باید عمقی فراتر از آنچه بلافاصله قابل مشاهده است داشته باشد؛ باید مقدار قابل توجهی محتوا در زیر سطح وجود داشته باشد. نوعی اصالت انسان‌شناختی وجود دارد که ما به‌شدت تلاش می‌کنیم که به آن برسیم. هر عنصری که روی پرده است ـ نه‌فقط شخصیت بلکه هر چیزی از کمد لباس تا ابزار و ادوات نمایش و حتی زبان ـ باید پس‌زمینه‌ای داشته باشد. فردی که گیتار می‌نوازد ـ می‌توانم تمام پیشینه‌اش را بگویم؛ اینکه مادرش کیست و چطور او از آخرالزمان بقا یافت و برای خدمت به جوجاودانه آمد. می‌توانم بگویم که گیتارش از کجا آمده؛ آن از لگن بیمار بیمارستان ساخته شد. اگر می‌خواهی بقا یابی همه‌چیز باید چندمنظوره باشد، بنابراین گیتار یک شعله‌افکن هم هست. باید حتماً پیش‌زمینه داستان داشته باشیم و این موضوع اصلاً بیهوده نیست. این تنها راه برای حفظ یکپارچگی است. همه در فیلم مشارکت دارند، از طراحان تا هنرمندان دیجیتال برای تضمین انسجام باید استراتژی‌های مشابهی را دنبال کنند. متوجه خواهید شد که ماشین‌ها مدرن نیستند، زیرا آن‌هایی که خیلی به تکنولوژی کامپیوتری وابسته‌اند، با ضربات تکه‌تکه می‌شوند. آن‌هایی که ما داریم خیلی قدیمی‌ترند، از دهه‌های ۶۰ تا ۸۰. بدنه‌های‌شان بسیار محکم‌تر هستند و احتمال بیشتری دارد که از فناوری جان سالم به‌در ببرند؛ آن‌ها بسیار ساده‌تر و با مکانیزم بسیار ساده‌تر ساخته شده‌اند.

جاده خشم و فیوریوسا هر دو قبل از فیلمبرداری روی استوری‌بورد نوشته شده بودند؛ بیشتر شبیه رمان‌های مصور بود تا فیلمنامه‌های سنتی. چطور به این شیوه کار رسیدید؟

وقتی که با برندان مک‌کارتی نویسنده و هنرمند روی جاده خشم کار می‌کردم، ما می‌نشستیم و داستان را جزء‌به‌جزء ترسیم می‌کردیم و یک نسخه سریع و شتاب‌زده بدون هیچ دیالوگی می‌نوشتیم ـ یا فقط سیناپس‌ها را می‌نوشتیم. اما بعد فکر کردم اگر واقعاً می‌خواهیم یک فیلم صامت بسازیم که به دیالوگ وابسته نباشد پس بهتر است به‌شکل مناسب‌اش این کار را بکنیم. بنابراین پیش‌نویس اولیه واقعی روی استوری‌بورد انجام شد. ما کل فیلم را همزمان طراحی کردیم و نوشتیم. ما دو هنرمند خیلی خوب داشتیم؛ پیتر پوند و مارک سکستون و باهم در اتاقی می‌نشستیم و طرح می‌زدیم. همه‌اش به‌صورت بصری انجام شد. یک اتاق بزرگ داشتیم و اطرافش استوری‌بوردها بودند. ما درنهایت به سه هزار و ۵۰۰ قطعه رسیدیم. آن‌ها خیلی دقیق و واضح بودند؛ می‌توانستی کل سکانس فیلم را دنبال کنی. استوری‌بورد، یک سند تولید بسیار کارآمدتر است. آن به طراح، فیلمبردار و بازیگران اجازه می‌دهد خیلی سریع بفهمند که چه کسی در صحنه است، در چه زاویه‌هایی قرار دارند و موقعیت همه عوامل را نسبت به یکدیگر مشخص می‌کند.

در جاده خشم ما یک میز بزرگ داشتیم که برای برنامه‌ریزی نماها قبل از فیلمبرداری بدلکاری‌ها استفاده می‌کردیم. همه یک عروسک داشتند که نماینده نقش‌شان بود. اگر نقشی روی یک موتور بود، یک موتور اسباب‌بازی کوچک داشتی یا فیلمبردار یک دوربین اسباب‌بازی داشت و همه می‌گفتند: «من این‌طور حرکت می‌کنم»، «من از این سمت می‌آیم»، «دوربین از این طرف به پایین می‌آید و دوربین دوم از آن سمت می‌آید.» تقریباً مثل تمرین جنگی بود.

شما حداکثر تلاش‌تان را برای بسط داستان انجام می‌دهید. تنها چیزی که نمی‌توانید اضافه کنید، زمان است. شما نمی‌توانید نحوه نمایش آن را به شیوه‌ای ریتمیک بیان کنید. بنابراین در فیوریوسا، گای نوریس کارگردان گروه دوم و هماهنگ‌کننده بدلکاران و پسرش هریسون برای سرعت بخشیدن به فرآیند کاری کردند که مثل یک انیمیشن سریع از استوری‌بوردها بود. می‌توانستی رویدادهایی را که روی صحنه اتفاق می‌افتند ضبط حرکت کنید و از دوربین‌های مجازی برای ایجاد یک سکانس، با دقت بسیار زیاد استفاده کنید. ما اسمش را گذاشته‌ایم جعبه اسباب‌بازی.

یادم می‌آید که به هیچکاک رجوع کردم؛ کسی که فیلم‌هایش را به‌شکل فیلمنامه مصور می‌نوشت. او می‌گفت، زمانی که شروع به فیلمبرداری می‌کنید تمام کار انجام شده است، بقیه‌اش بستگی به اجرا دارد. شما سعی می‌کنید به آن کمال مطلوب برسید اما هرگز این اتفاق نمی‌افتد. وقتی درنهایت در حال فیلمبرداری هستید فقط واقعیت‌ها را بررسی می‌کنید و بعد وقتی به اتاق تدوین می‌روید حتی بی‌رحمانه‌تر می‌شود و مجبورید با کاستی‌ها و شکست‌های‌تان روبه‌رو شوید. اما باید با این تفکر که تقریباً بر همه مشکلات غلبه کرده‌اید وارد فیلمبرداری شوید.

یادم می‌آید که به هیچکاک رجوع کردم؛ کسی که فیلم‌هایش را به‌شکل فیلمنامه مصور می‌نوشت. او می‌گفت، زمانی که شروع به فیلمبرداری می‌کنید تمام کار انجام شده است، بقیه‌اش بستگی به اجرا دارد. شما سعی می‌کنید به آن کمال مطلوب برسید اما هرگز این اتفاق نمی‌افتد. وقتی درنهایت در حال فیلمبرداری هستید فقط واقعیت‌ها را بررسی می‌کنید و بعد وقتی به اتاق تدوین می‌روید حتی بی‌رحمانه‌تر می‌شود و مجبورید با کاستی‌ها و شکست‌های‌تان روبه‌رو شوید. اما باید با این تفکر که تقریباً بر همه مشکلات غلبه کرده‌اید وارد فیلمبرداری شوید

اینگمار برگمان فیلمسازی را مانند ساختن یک کلیسای جامع می‌دانست ـ همکاری عظیمی از هنرمندان گمنام، کارگران و سازندگان چیره‌دست ـ که خود را وقف یک هنر مشترک می‌کنند. فیلمی مثل فیوریوسا در مقیاس اعداد بسیار حتی بهتر از کار برگمان با این قیاس مطابقت دارد؛ ۲۴۰ روز فیلمبرداری، ۱۰ ریل دوربین، نزدیک ۲۰۰ بازیگر بدلکار، ۸۷ کلاه‌گیس و ۳۵ جفت دندان مصنوعی، ۵۵ ورق کاغذ تتو، تیتراژ به‌نظر بی‌پایان فیلم شامل یک مدیر استحکامات خاکی، هنرمندان بازیابی، طراحان جسد، مربی پرنده‌ها، مربی سگ و.... بااین‌حال جاده خشم، محصولی پیچیده‌تر بود. این فیلم در آفریقا فیلمبرداری شد، نه مثل دیگر فیلم‌های مکس دیوانه در استرالیا و اولین فیلمی بود که همسرتان تدوین کرد.

در جاده خشم ما روابط آشفته‌ای با استودیو داشتیم و دوبازیگر اصلی تام هاردی و شارلیز ترون با هم سازگاری نداشتند. مارگارت در سیدنی بود و من در نیمکره جنوبی در نامیبیا بودم. ما به‌اندازه فیوریوسا صحنه‌ها را فیلمبرداری نکردیم، اما برای هر صحنه دوربین‌های متعددی داشتیم. برخی از آن‌ها فقط دوربین‌های کوچک «2k» بودند که از فرودگاه خریدیم، اما هر وسیله نقلیه‌ای یک دوربین داشت. این باعث شد که راش‌های بیهوده‌ای داشته باشیم و مارگارت مجبور شد همه آن‌ها را غربال کند. من تذکرهای صوتی می‌فرستادم و بعضی‌وقت‌ها در حین فیلمبرداری راف‌کات‌هایی را انجام می‌دادم؛ فقط برای اینکه راهنمایی‌اش کنم. مارگارت همچنین برش‌های اولیه را انجام می‌داد و باگ‌هایی را که داشت، با فیلم‌های روزانه پر می‌کرد. بیشتر فیلم صدای موتورها یا صدای افرادی بود که دستورالعمل‌ها را فریاد می‌زدند ـ صدای وسایل نقلیه خیلی خیلی پرسروصدا یا ماشین‌های تولید باد ـ بنابراین ما دیالوگ‌های موقتی داشتیم که می‌دانستیم باید جایگزین شوند. اگر چیزی گیج‌کننده بود، مارگارت می‌دانست که تا رسیدن من به استرالیا باید صبر کند. اما به‌طورکلی او به‌تنهایی کار می‌کرد و فقط سعی داشت فیلم را مونتاژ کند، نه اینکه خیلی خوب برش دهد. فکر می‌کردم که در مرحله استوری‌بورد کارهای زیادی انجام داده‌ایم، اما پس از آن شما این حجم عظیم از فیلم را دارید که باید یک فیلم از آن بسازید و این کار دشواری است. کار مارگارت فوق‌العاده است و من کاملاً به او اعتماد دارم.

فیوریوسا به‌جای نامبیا در استرالیا فیلمبرداری شد. آیا این موضوع، روش تدوین آن را تغییر داد؟ الیوت کنایمن به‌جای مارگارت تدوینگر اصلی شناخته می‌شود؟

ما مزرعه‌ای را در خارج از سیدنی خریدیم و مارگارت طی سیل شدیدی که آمد، سخت روی مزرعه کار می‌کرد. بنابراین این موضوع او را از آمدن به فیلمبرداری بازداشت. به یاد آوردم که تیلدا سوینتون عکسی از بونگ جون‌ـهو کارگردان «انگل» نشان داد که با تدوینگرش سر صحنه کار می‌کرد. آن‌ها فیلم را همانجا مونتاژ کردند. فکر کردم خب، الیوت دستیار مارگارت در فیلم‌های جاده خشم و «سه هزار سال حسرت» بود، بنابراین در طول فیلمبرداری، او فیلم را مونتاژ کرد و سپس مارگارت وارد شد و نقش خود را انجام داد. این کار بسیار کارآمدتر بود.

فیلم‌های مکس دیوانه نه‌تنها کامل فیلمسازی و جلوه‌های ویژه، بلکه تکامل توانایی ما در تماشای فیلم‌ها و گرفتن اطلاعات بیشتر و بیشتر است.

وقتی برادران وارنر نسخه‌ای از جنگجوی جاده را چندسال پیش بازسازی کردند، دیدن دوباره آن مثل سفر در زمان فوق‌العاده بود. تعجب کردم به‌رغم تغییراتی که در سینما در طول زمان به وجود آمده، اما فیلم دوام آورده و کارش را می‌کند؛ چابکی دوربین و انعطاف‌پذیری تصاویر بهتر شده است. می‌توانید رنگ‌ها را تغییر دهید، کادربندی را عوض کنید و خیلی چیزها را به‌صورت دیجیتالی اضافه کنید. اما بزرگ‌ترین نکته، روشی است که مخاطبان امروز می‌توانند فیلم‌ها را بسیار سریع‌تر از قبل پردازش کنند به‌طوری که جنگجوی جاده، ۱۲۰۰ پلان در ۹۶ دقیقه داشت در حالی که جاده خشم دوونیم برابر پلان بیشتر در ۱۲۰ دقیقه داشت. میانگین تک‌نما، چهار ثانیه یا حتی بیشتر بود. متوسط یک‌نما در جاده خشم، دوثانیه بود.

سازمان ثبت اسناد و املاک کشور- حوزه ثبت ملک یافت‌آباد تهران

آگهی فقدان سند مالکیت

خانم رقیه عمانی طبق سند وکالت شماره ۱۳۴۷۶ مورخ ۱۴۰۲/۰۶/۱۲ دفترخانه ۱۵۳۴ تهران با تسلیم ۶ برگ استشهادیه مصدق ذیل شماره ۱۶۱۶۹، ۱۶۱۷۰ و ۱۶۱۷۱ مورخ ۱۴۰۲/۰۱/۱۴ دفترخانه ۱۵۳۴ تهران به وکالت از طرف حوریه و حسین و صفیه و خدیجه عمانی و بیوگ خانم مختاری و ام‌البنین نورآذر اعلام نموده‌اند سند مالکیت ایشان مفقود گردیده است که وضعیت پلاک مذکور بدین شرح است: اسناد مالکیت شش دانگ یک قطعه زمین به مساحت ۱۶۰ مترمربع به شماره ۲۶۸۸ فرعی از ۲۳۹۸ اصلی مفروز از شماره ۲۲۸ فرعی از اصلی مذکور واقع در بخش ۱۰ تهران ذیل ثبت ۸۸۶۰۹ صفحات ۶۹ و ۴۶۹ دفتر ۵۸۷ و ۸۰۷ با شماره چاپی ۶۵۵۵۲۰ و ۳۳۸۰۷۷ به نام مرادعلی تنها ثبت و صادر شده است سپس مع‌الواسطه به موجب سند قطعی ۴۱۸۹ مورخ ۱۳۵۵/۰۶/۲۱ دفترخانه ۲۰ تهران بالسویه به حسن قره‌داغی، ایوب عسگری بقرآبادی و حسین امین‌زاده منتقل سپس مع‌الواسطه به موجب سند قطعی ۴۲۱۳۵ مورخ ۱۳۵۵/۸/۲ دفترخانه ۲۰ تهران بالسویه به اسداله عمانی و یدالله عمانی منتقل شده سپس مقدار دو دانگ مشاع از سهمی یدالله عمانی طبق سند قطعی شماره ۳۸۰۸ مورخ ۱۳۹۳/۲/۲۰ دفترخانه ۱۵۳۴ تهران به حسین عمانی منتقل شده است لکن در دفتر املاک و ذیل صفحه ۳۰۴ دفتر ۲۶۱ یک دانگ ثبت شده است که در این خصوص ریاست محترم اداره با توجه به صحیح بودن سیستم جامع املاک نظر به ادامه عملیات اخذ المثنی دارند. سپس آقای اسداله عمانی به موجب دادنامه ۱۸۹/۹۳ مورخ ۱۳۹۳/۴/۱۴ شورای حل اختلاف منطقه ۱۷ تهران فوت نموده که وراث حین الفوتش عبارتند از ۱- حسین عمانی پسر متوفی ۲- حوریه ۳- رقیه ۴- صفیه ۵- خدیجه (همگی دختران متوفی شهرت عمانی) ۷- بانوبیوگ خانم مختاری همسر متوفی سپس به موجب دادنامه حصر وراثت ۱۴۰۱۹۱۳۹۰۰۰۰۵۹۸۳۵۸ مورخ ۱۴۰۱/۱/۲۷ قاضی شورای منطقه ۱۷ تهران یداله عمانی نیز فوت نموده و وراث حین الفوتش عبارتند از: ۱- حوریه ۲- رقیه ۳- صفیه ۴- خدیجه (همگی برادرزاده متوفی شهرت عمانی) ۵- حسین عمانی برادرزاده متوفی ۶- خانم ام‌البنین نورآذر همسر متوفی می‌باشند مورد ثبت به صفحات ۳۰۴ و ۳۰۷ دفتر ۲۶۱ جی انتقال یافته است. به علت جابه جایی مفقود گردیده و به موجب درخواست‌های شماره ۱۰۷۸۰۱۸۵۲۴ و ۱۰۷۸۰۱۹۰۵۴ مورخ ۱۴۰۲/۵/۲۲ و مورخ ۱۴۰۲/۵/۲۵ تقاضای صدور المثنی سند مالکیت مذکور را نموده است. لذا در اجرای ماده ۱۲۰ آئین‌نامه اصلاحی قانون ثبت (مصوب ۸۰/۱۱/۸) مراتب در یک نوبت آگهی می‌شود تا چنانچه شخص یا اشخاص مدعی انجام معامله نسبت به ملک مرقوم یا وجود اسناد مالکیت نزد خود می‌باشد ظرف مدت ۱۰ روز پس از انتشار این آگهی اعتراض خود را ضمن ارائه اصل سند مالکیت یا سند معامله به این منطقه واقع در تهران خیابان دامپزشکی بعد از تقاطع جیحون اداره ثبت اسناد و املاک منطقه یافت‌آباد تسلیم و رسید اخذ نمایند. بدیهی است در صورت انقضاء مهلت مقرر و عدم وصول اعتراض و یا در صورت اعتراض و عدم ارائه اصل سند مالکیت یا سند معامله طبق مقررات المثنی سند مالکیت صادر و تسلیم خواهد شد.

خداداد مشیری - مدیر واحد ثبتی حوزه ثبت ملک یافت‌آباد تهران - از طرف حمیده عباسیان

م الف: ۱۱۶۶۶

نقد شایگان بر ایدئولوژی و انقلاب

بررسی شماره ۳۰ مجله سیاست‌نامه

فرزاد نعمتی
خبرنگار گروه فرهنگ

شماره ۳۰ مجله «سیاست‌نامه» در ۲۸۸ صفحه و به قیمت ۲۰۰ هزار تومان منتشر شد. طرح روی جلد این شماره به داریوش شایگان اختصاص داده شده و مقالاتی نیز درباره این روشنفکر مشهور و کتاب «انقلاب مذهبی چیست؟» او به قلم صادق حقیقت، احمد بستانی، رضا کوهکن، موسی اکرمی، حامد زارع، مهدی روزخوش، محسن عباس‌زاده، مهدی سیمایی و رضا یادگاری به رشته تحریر درآمده است. احمد بستانی در بخشی از مقاله خود با عنوان «اندیشمند ضدانقلاب» می‌نویسد: «شایگان نخستین اندیشمند ایرانی بود که تنها دو سال پس از پیروزی انقلاب به بحث ایدئولوژیک‌شدن سنت (و دین) پرداخت. بیش از یک دهه پس از انتشار چاپ نخست متن فرانسوی کتاب شایگان، اندیشمندان مهم و تاثیرگذاری چون عبدالکریم سروش در مقاله «فربه‌تر از ایدئولوژی» (۱۳۷۲) و سید جواد طباطبایی در کتاب «ابن‌خلدون و علوم اجتماعی» (۱۳۷۴) به بحث از ایدئولوژیک‌شدن دین و سنت پرداختند. انتشار هر سه متن فوق به زبان فارسی در نیمه اول دهه ۷۰ شمسی به‌هیچ‌وجه اتفاقی نیست. این دوره‌ای است که نسل جوان و طبقه متوسط تحصیلکرده ایرانی برای نخستین‌بار روایت‌های رادیکال از دین و سنت را به پرسش می‌گیرد و می‌کوشد از طریق این پرسشگری راهی برای رهایی از معضلات سیاسی و اجتماعی دهه دوم پس از پیروزی انقلاب بگشاید. نقد اسلام سیاسی و سنت ایدئولوژیک‌شده را می‌توان دو رکن مهم تلاش‌های اندیشمندان ایرانی در نیمه نخست دهه ۷۰ دانست.» بستانی در ادامه به آفات این درک ایدئولوژیک از سنت نزد شایگان می‌پردازد. از نظر شایگان تلاش‌های کسانی چون علی شریعتی به‌عنوان «نمونه‌ای اعلا از یک ایدئولوگ» را می‌توان «بدترین شکل غرب‌زدگی» تلقی کرد: «ایدئولوژیک‌شدن دین پیش از هر چیز ضربه‌زدن به اساس آن است، نه خدمت به آن؛ زیرا تبدیل دین به یک برنامه دنیوی و آن را رقیب ایدئولوژی‌های عرفی و زمینی قرار دادن، پیش از همه‌چیز موجب سکولارشدن و درنتیجه از بین رفتن ذخایر معنوی یک دین می‌شود.» از دیگر بخش‌های این شماره «سیاست‌نامه» می‌توان به یادداشتی از فرهنگ رجایی با عنوان «کدام ایران؟» و پژوهشی از مهدی سنایی درباره «تنگنای دوره گذار: سخنی در باب نظم آینده جهان» اشاره کرد. یک یادنامه و یک پرونده نیز در این شماره به چشم می‌خورد. یادنامه، بزرگداشت ناصر کاتوزیان استاد برجسته حقوق ملقب به «پدر علم حقوق ایران» است و در آن یادداشت‌هایی از مصطفی محقق داماد، لعیا جنیدی، تهمورث بشیریه، علیرضا آذربایجانی و هما داودی به چشم می‌خورد. بخش پرونده اما به مناسبت ۱۰۰ سالگی تدوین قانون اساسی افغانستان تدوین شده است و در آن ذکیه عادلی، میرویس بلخی، محمد عثمان تره‌کی، امان‌الله فصیحی، احمدولی مسعود، داوود عرفان، محسن خلیلی، حسین سلیمی و... به بحث و بررسی جنبه‌های مختلف تدوین قانون اساسی و روند تحقق آن و آسیب‌شناسی موانع موجود بر سر آن پرداخته‌اند. محمدمنصور هاشمی نیز در این شماره مقاله‌ای خواندنی نوشته است به‌نام «علم چگونه «اسلامی» شد؟» و در آن به بحث رقابت نابهنجار علوم سنتی و علوم جدید در جامعه ایران پرداخته است. از نظر هاشمی، «هم از نظر کمیت و هم از نظر کیفیت، معتقدان به اعتبار و ترجیح شناخت‌های گذشته شایان توجه‌اند و بدین ترتیب رسماً گفتمانی پرادعا درباره آن شناخت‌ها و دانش‌ها در رقابت با شناخت‌ها و دانش‌های روز پیدا شده است.» او در این زمینه به نقش بدبینی روشنفکران ایران معاصر به علوم جدید در ایجاد اعتقادی عامیانه در میان مردم مبنی بر معتبر بودن علوم سنتی اشاره می‌کند و فراتر از آن در مقاله حاضر که به نظر بخشی از یک پژوهش دامنه‌دار است به بحث ترجمه‌های مترجمان ایرانی اشاره می‌کند که در آنها «تعابیر اسلام/اسلامی جانشین تعابیر عرب/عربی شده است» و به‌تدریج راه را برای ترویج این ایده تسهیل ساخته که وجود چیزی به‌نام «علم اسلامی» امری مسلم و قطعی است.