مصاحبه موسیقی

عکس: آرش حاجمیامی، هم‌میهن

موسیقی را همچون حجم درک می‌کنند

گفت‌وگو با حسین عصاران درباره دریافت و اجرای موسیقایی اسفندیار منفردزاده/بخش دوم و پایانی

فرزاد نعمتی
خبرنگار گروه فرهنگ

در بخش نخست گفت‌وگو با حسین عصاران، منتقد موسیقی پاپ که انتشار آثاری چون «باران عشق» (گفت‌وگو با اصغر چشم‌آذر)، «واروژان» و به تازگی چلد دوم «شناسنامه اسفندیار منفردزاده» را در کارنامه دارد، به زندگی و زمانه منفردزاده در سال‌های انتهایی دهه ۱۳۴۰ و سال‌های ابتدایی دهه ۱۳۵۰ پرداخته شد. در این دوره منفردزاده تحولی در موسیقی دشتی میان‌مایه ایجاد می‌کند و در عین حال در عرصه ترانه نیز خوانندگان چون فرهاد مهراد را ترغیب می‌کند به خواندن کلام فارسی. در کنار این او در بازار موسیقی پاپ ادغام نمی‌شود و می‌کوشد فقط به تهیه آثاری مبادرت ورزد که با اندیشه و آرمان‌های او تناسب دارد. در بخش دوم این گفت‌وگو در ادامه همین مباحث به درک منفردزاده از موسیقی، توانایی او در پرداز نظری هنری، فعالیت‌هایش در کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان و پرهیز معنادار او از پخش آثارش در رادیو و تلویزیون پرداختیم.

به موضوع «مدرک» هم اشاره شد؛ بحثی که نه‌فقط در حوزه موسیقی، بلکه در سینما و دیگر هنرها نیز قابل ردیابی است. مثلاً در سینمای ایران، بارها دیده‌ایم که از مسعود کیمیایی به‌عنوان فیلمساز نام برده می‌شود که با تجربه و فیلم‌دیدن، نه از مسیر آموزش آکادمیک، به سینما وارد شده است. در نقطه مقابل، هموارهٔ گروهی از هنرمندان نیز بوده‌اند که مدرک را بیش شرط ورود به عرصه هنر دانسته‌اند. منفردزاده گرچه تحصیلاتی در موسیقی دارد، اما نوع نگاهش به مقوله هنر، فراتر از مدرک‌گرایی رایج است. آیا در دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ و سپس دهه‌های از هنرمندان سنگرگرفته پشت مدرک در برابر هنرمندان بی‌مدرک را ردیابی کرد؟

یک بیشتر از جنس دانش است و این یک جز از جنس آفرینش. یونانی‌ها هم میان تئوری یا دانستن و یونسیس یا خلق‌کردن تمایزی قائل می‌شدند. برسیم به نسبت اسفندیار منفردزاده و سیاست؛ از مواجهه او با دانشجویان کنفدراسیون در خارج از کشور گرفته تا همدلی‌اش با چریک‌های فدایی خلق و اتفاقی که در سیاهکل می‌افتد. منفردزاده، وقتی به چریک‌ها فکر می‌کند و براساس واقعه سیاهکل قطعه‌ای می‌سازد، اغلب از سوی برخی به‌عنوان هنرمندی «سیاست‌زده» طرد می‌شود. اما پرسش اصلی اینجاست: چه نسبتی میان سیاست و موسیقی نزد منفردزاده برقرار است؟ آیا موسیقی او را می‌توان مستقل از آن ایدئولوژی یا فضای سیاسی شنید؟ دوستی می‌گفت، من باید بدانم این شعر را برای چه گفته‌اند تا آن را بشنوم و بدون دانستن نیت نگارش آن را نمی‌توانم با آن ارتباط بگیرم. ما اما می‌دانیم که خیلی از این کارها، مثلاً ترانه «جمعه» که برای خیلی‌ها روشن نیست دقیقاً به چه منظوری سروده شده‌اند. شهیار قنبری هم می‌گوید من نمی‌دانستم در دهن منفردزاده هنگام ساخت این ترانه، آن واقعه است.

«جمعه» برای سیاهکل ساخته نشده، اما منفردزاده آن را محمل خوبی دیده برای اینکه احساس شخصی‌اش را درباره سیاهکل در آن قرار بدهد. حتی می‌گوید، شهیار قنبری هم نمی‌دانست که من چنین نیتی از ساخت آن دارم.

چه اتفاقی در کار منفردزاده رخ می‌دهد که ما فارغ از بُعد سیاسی ماجرا، باز هم آن ترانه را می‌شنویم و دوست داریم؟

پاسخ به سؤال شما یک سؤال‌نامه بزرگ در همین جاست. ما اصطلاحاتی مثل «هنر برای مردم» یا «هنر برای هنر» داریم، اما مسئله آن است که مبتدای این دو گزاره هم‌مهم است یعنی اول اثری باید «هنر» باشد و نخست باید «هنر» وجود داشته باشد تا بعد بتوان از ادامه‌اش سخن گفت. کار هنری طرد نمی‌شود. بسیاری از آثاری که طرد شده‌اند، اصلاً کار هنری نبودند. آن‌ها بیشتر تحت عنوان کار حزبی، انقلابی یا سیاسی معرفی می‌شدند، بدون آنکه واجد ارزش‌های فرمی و هنری به‌معنای دقیق کلمه باشند. در مورد کارهای منفردزاده، می‌توان گفت این آثار پیش از آن‌که «هنر برای مردم» یا «هنر برای عدالت» و... باشند، اول از همه هنر هستند. بسیاری پشت این شعارها پنهان می‌شوند و می‌گویند: «ما داریم از ارزش‌های والای انسانی حرف می‌زنیم.» بسیار جای تأسف است که این ارزش‌ها را با کار هنری باید عرضه کنید. حتی اگر می‌خواهید درباره فاشیسم موسیقی بسازید، بسازید اما هنر باشد.

چه چیزی؟ مدرک در آموختن اصول و قراردادهای موسیقی که بشود آن‌ها را اجرا کرد؟ خب، صرف داشتن مدرک مهم نیست. باید دید کیفیت آفرینش چیست. آیا این کیفیت است که اعتبار مدرک را تعیین می‌کند یا برعکس، مدرک، کیفیت آفرینش را مشخص می‌کند؟ منطقی‌تر است که بگوییم کیفیت آفرینش یک آهنگساز، بیشتر می‌تواند نشان‌دهنده اعتبار هنری او باشد، تا فقط مدرکی که دریافت کرده است. چون ما داریم در مورد آهنگساز صحبت می‌کنیم، آهنگساز کسی است که اثرش باید گویا باشد. اثرش باید صحبت کند. از این‌رو، شاید بهتر باشد که میان «موسیقی‌دان» و «آهنگساز» تفاوت قائل شویم.

یک بیشتر از جنس دانش است و این یک جز از جنس آفرینش. یونانی‌ها هم میان تئوری یا دانستن و یونسیس یا خلق‌کردن تمایزی قائل می‌شدند. برسیم به نسبت اسفندیار منفردزاده و سیاست؛ از مواجهه او با دانشجویان کنفدراسیون در خارج از کشور گرفته تا همدلی‌اش با چریک‌های فدایی خلق و اتفاقی که در سیاهکل می‌افتد. منفردزاده، وقتی به چریک‌ها فکر می‌کند و براساس واقعه سیاهکل قطعه‌ای می‌سازد، اغلب از سوی برخی به‌عنوان هنرمندی «سیاست‌زده» طرد می‌شود. اما پرسش اصلی اینجاست: چه نسبتی میان سیاست و موسیقی نزد منفردزاده برقرار است؟ آیا موسیقی او را می‌توان مستقل از آن ایدئولوژی یا فضای سیاسی شنید؟ دوستی می‌گفت، من باید بدانم این شعر را برای چه گفته‌اند تا آن را بشنوم و بدون دانستن نیت نگارش آن را نمی‌توانم با آن ارتباط بگیرم. ما اما می‌دانیم که خیلی از این کارها، مثلاً ترانه «جمعه» که برای خیلی‌ها روشن نیست دقیقاً به چه منظوری سروده شده‌اند. شهیار قنبری هم می‌گوید من نمی‌دانستم در دهن منفردزاده هنگام ساخت این ترانه، آن واقعه است.

«جمعه» برای سیاهکل ساخته نشده، اما منفردزاده آن را محمل خوبی دیده برای اینکه احساس شخصی‌اش را درباره سیاهکل در آن قرار بدهد. حتی می‌گوید، شهیار قنبری هم نمی‌دانست که من چنین نیتی از ساخت آن دارم.

چه اتفاقی در کار منفردزاده رخ می‌دهد که ما فارغ از بُعد سیاسی ماجرا، باز هم آن ترانه را می‌شنویم و دوست داریم؟

پاسخ به سؤال شما یک سؤال‌نامه بزرگ در همین جاست. ما اصطلاحاتی مثل «هنر برای مردم» یا «هنر برای هنر» داریم، اما مسئله آن است که مبتدای این دو گزاره هم‌مهم است یعنی اول اثری باید «هنر» باشد و نخست باید «هنر» وجود داشته باشد تا بعد بتوان از ادامه‌اش سخن گفت. کار هنری طرد نمی‌شود. بسیاری از آثاری که طرد شده‌اند، اصلاً کار هنری نبودند. آن‌ها بیشتر تحت عنوان کار حزبی، انقلابی یا سیاسی معرفی می‌شدند، بدون آنکه واجد ارزش‌های فرمی و هنری به‌معنای دقیق کلمه باشند. در مورد کارهای منفردزاده، می‌توان گفت این آثار پیش از آن‌که «هنر برای مردم» یا «هنر برای عدالت» و... باشند، اول از همه هنر هستند. بسیاری پشت این شعارها پنهان می‌شوند و می‌گویند: «ما داریم از ارزش‌های والای انسانی حرف می‌زنیم.» بسیار جای تأسف است که این ارزش‌ها را با کار هنری باید عرضه کنید. حتی اگر می‌خواهید درباره فاشیسم موسیقی بسازید، بسازید اما هنر باشد. در دوران نازی‌ها هم قطعاً آثار هنری‌ای تولید شد. در مورد منفردزاده باید گفت، او به‌درستی موسیقی‌ای متناسب با آن چیزی که در ذهن‌اش داشته ساخته است. آن چیز را می‌توان تعهد یا اندیشه چپ نامید، یا اگر بخواهیم یک گام جلوتر برویم، اندیشه‌های عدالت‌خواهانه یا دقیق‌تر، آرمان انسانی عدالت اجتماعی زیسرا تا جایی که من از مطالعه آثار و گفت‌وگوهای او دریافته‌ام، عدالت اجتماعی درون‌مایه قوی بسیاری از کارهای اوست. کارهایی که او پیش از انقلاب انجام داده، بیشتر جنبه اعتراض به نبود عدالت اجتماعی است در حالی که آثار بعد از انقلاب او بیشتر به سمت امید به تحقق عدالت اجتماعی گرایش دارند؛ برای نمونه، ترانه‌هایی چون «پریا»، «بهار» یا «برخیز و چاره کن».

پریا منتشر شده است؟

«پریا» داستان جالبی دارد. این ترانه در سال ۱۳۵۹ ساخته شد. قرار بود با صدای لی اجرا شود. تمرین هم کرده بودند، اما پدر همسر لی به او گفت: این کار برای کمونیست‌هاست و پروژه متوقف شد. این اتفاق در ذهن منفردزاده ماند.

جایی هم منفردزاده گفته بود، آرزو دارم این کار را با صدای ابی بشنوم.

بله. اما الان دارد کارهایی می‌کند که با صدای دیگری منتشر شود. من این ترانه را با صدایی شنیدم که حتی بهتر از صدای ابی بود.

نکته دیگری که در کتاب هم به آن پرداخته شده است، بحث نقش آهنگساز است. شما دارید اعاده حیثیت می‌کنید از مقام آهنگساز. ما اغلب می‌گوییم: «ترانه فرهاد»، درحالی‌که باید بگوییم: «ترانه شهیار قنبری با آهنگسازی اسفندیار منفردزاده و صدای فرهاد.»

ما چاره‌ای نداریم جز این که درست صحبت کنیم. باید بگوییم ترانه «جمعه» یا کلام شهیار قنبری، آهنگ اسفندیار منفردزاده و صدای فرهاد.

در کتاب «باران عشق» که درباره کارنامه ناصر چشم‌آذر است هم بحث لزوم تمایز میان ملودی‌ساز و آهنگساز مطرح شده است و خاطره دردناک مواجهه چشم‌آذر با جهانبخش پازوکی این نکته را مورد توجه قرار می‌دهد که در دهه ۵۰ دستمزد بسیار بیشتری به ملودی‌ساز می‌دادند و نزد بسیاری از مردم، آهنگساز انگار مقامی والاتر دارد از تنظیم‌کنندگان.

هنوز هم چنین است. در بسیاری از کارها هم منطق کار همین است. امامن پیشنهاد متفاوتی دارم. پیشنهاد من این است: موسیقی را باید به‌عنوان یک حجم دید. در ترانه، یک حجم موسیقایی وجود دارد که سه بُعد دارد: خط ملودی، صداهای همراه (هارمونی‌ها) و سازآرایی. حال اگر فارغ از این مسائل که واروژان تنظیم کرده و شما هم به آن نوشته است، ارزش‌های هرکدام از این سه بعد را جداگانه بیدا یکنیم و اسم‌ها را هم تا اطلاع ثانوی کنار بگذاریم و بگوییم برای مثال در بعد ملودی ارزش‌هایی نظیر تلفیق، گوشنوازی و جای صدای خواننده چنین وضعیتی دارد و در بعد هارمونی‌ها و سازآرایی هم به همین نحو. اگر دیگر وارد این بازی نمی‌شویم که چه کسی کار مهمتری انجام داده است.

این سؤال را از این منظر پرسیدم که منفردزاده از معدود کسانی است که تمام کار موسیقی را خودش انجام می‌دهد.

دلیلش این است که موسیقی در ذهن او به‌صورت حجم پدیدار می‌شود و به همین صورت حجمی هم می‌آفریند و ضبط می‌کند.

ما این توانایی را همه ملودی‌سازهای ماندارند.

دو اتفاق اینجا می‌افتد. اول این که بیشتر آهنگسازانی که در فضای موسیقی کلاسیک ایرانی کار می‌کنند، درکی از حجم ندارند چون موسیقی ایرانی عمدتاً ملودیک است و در آن ملودی محوریت دارد و اگر هم ارکستراسیونی می‌شود، از نوع یک‌صدایی است؛ یعنی برای نمونه ۱۰ ویلن یک تن را اجرا می‌کنند و شما همان خط ملودی را می‌شنوید اما با حجم بیشتر. یعنی افراد اینگونه توانایی ذهنی شنیدن موسیقی حجم را دارند اما توانایی بُعدهای دوم و سوم را ندارند. بالاخره سازآرایی احتیاج به دانش شناخت دامنه صداها، کیفیت ترکیب صداها و سلیقه‌ای خاص دارد. قسمت هارمونی هم نیازمند دانش است و باید روابط ریاضیاتی آن را دانست. بر گشت «باران عشق» که درباره ناصر چشم‌آذر بود، منفردزاده مقدمه‌ای نوشت و در این زمینه به نکات بسیار راهگشایی در این زمینه اشاره کرد. همین تفکیک‌ها را آنجا به خوبی شرح داد. کلمه «ملودی‌ساز» را برای اولین‌بار مرتضی حنانه در سال ۱۳۵۴ یا ۱۳۵۵ به کار برد و گفت، بیشتر آهنگسازان ما ملودی‌سازند. دیگران هم به انحای مختلف این را گفته‌اند. راهکاری که منفردزاده از ابتدا خودش، هوشنگ استوار یا گروه است این است که موسیقی را باید جهت حجم درک کرد. این به‌نظر من راهگشاست. در کارگاه‌هایی که درباره درک موسیقی ترانه‌هاست. به عنوان مثال، در کنار اشاره می‌شود که او نمی‌تواند تو ترانه را همزمان روی یک صفحه قرار دهد، چراکه معتقد است آهنگساز که نمی‌تواند با خودش به رقابت بپردازد. بنابراین هنرمند باید نخست کار خود را منتشر کرده، بازخورد آن را دریافت کند، چالهٔ تازه هنری پیدا کند، سپس به خلق اثر بعدی بپردازد. البته موارد معدودی وجود دارد مثل «بین ما هرچی بوده تموم شده» و «جمعه» که روی یک صفحه قرار گرفته‌اند.

درباره پخش نکردن آثار از رادیو و تلویزیون، سه اتفاق مهم رخ می‌دهد. نخست آن که انتخاب‌های او معمولاً در شوراهای شعر، بوپوژه شورای دولتی دهه‌ی ۱۳۵۰ می‌شد. شورایی که در برنامه‌های مدیریت هوشنگ ابتهاج اداره می‌شده است. بنابراین آثار او اصولاً مجوز پخش نمی‌گرفته‌اند و به همین دلیل عرضه آنها به رادیو و تلویزیون اهمیت پیدا نمی‌کرد است. دوم آن که، برای او کیفیت پخش نیز اهمیت داشته است؛ این که آثر در کدام برنامه و به چنحوی پخش شود، موضوع مهمی بوده است. اما مهم‌ترین نکته، حساسیت بالای او نسبت به خدشه‌دار نشدن آثارش است. به‌طور مثال، ترانه «نماز» که اغلب آنان از پیش دارای شخصیت و هویت هنری مستقل بودند، کمتر پیش می‌آمد که کسی کاراکتر هنری خود را در کانون پیدا کرده باشد. از احمدرضا احمدی بگیرید تا عباس کیارستمی، صادقی و... همگی از قبل در حوزه‌های گرافیک و نقاشی یا دیگر زمینه‌های هنری فعال بودند. بنابراین به‌نظر من، دو جنبه مهم در تجربه کانون برای این هنرمندان وجود داشت: اول، هم‌نشینی هنرمندانی که به فردیت هنری رسیده بودند. این گونه نبود که مثلاً کسی در مرحله آموزش یا آزمون و خطا باشد؛ بلکه هر یک، فردیتی مشخص و تثبیت‌شده داشت. حال، تصور کنید این افراد روزانه ۸ تا ۹ ساعت در یک فضای آزاد و مجهز برای آفرینش در کنار یکدیگر فعالیت می‌کردند. این تلاقی اندیشه‌ها و فردیت‌ها به‌نظر من، بزرگ‌ترین کارگاهی است که می‌تواند برای هنرمندان فراهم شود. شاید آن تجربه با تجربه تجربیه برای شما روزنامه‌نگاران قابل مقایسه باشد؛ ممکن است شما در خانه سریع‌تر بنویسید، اما بودن در تحریریه و بازخورد گرفتن از همکاران، کیفیت تولید محتوای شما را بالاتر می‌برد و بر زبان و لحن مقاله آن روز تأثیر می‌گذارد. همین تعاملات دلیل آن است که تحریریه را ترک نمی‌کنید، چون در کنار دیگران، کیفیت کار بالا می‌رود. کانون نیز دقیقاً چنین نقشی برای هنرمندان ایفا می‌کرد.

چنین تجربه‌ای در تاریخ هنر ایران کم‌نظیر است.

من فکر می‌کنم مشابهی ندارد. شاید تجربه‌ای مانند «کارگاه نمایش» هم قابل ذکر باشد، اما اولاً آنجا همه در یک عرصه فعالیت می‌کردند و همه اعضا هم هنوز فردیت هنری خود را پیدا نکرده بودند. مثلاً موفقیت آربی آواسیان با رضا رویگری قابل مقایسه نبود و احتمالاً رویگری تحت‌تأثیر آربی قرار می‌گرفت. اما در کانون، چنین رابطه‌ای وجود نداشت؛ چراکه هر فرد هویت مستقل خود را داشت. نکته دوم، نکته جالب آن است که درصد آثار مخالف‌خوان تولیدشده در کانون، بسیار بیشتر از آثاری است که شاید بشود بدان‌ها گفت پروپاگاندا. بخش عمده‌ای از کارهای سینمایی در کانون، برای خوشایند حکومت نیست.

این را شما مدیون چه چیزی می‌دانید؟ مدیریت کانون؟

ذهنیت مدیریت کانون و آن اساسنامه‌ای که همان ابتدا نوشته می‌شود و در آن اعلام می‌شود که از طریق کتاب و هنر، می‌خواهیم کار پرورشی انجام بدهیم. این کار در اساس نمی‌توانست مبتنی بر سانسور باشد. در دهه ۱۳۴۰، در سیاست رسمی ایران شاهد حجم قابل توجهی از اقدامات عدالت‌جویانه هستیم؛ از ایجاد سپاه دانش گرفته تا حق رأی زنان که همگی در راستای نوعی برابری و توسعه اجتماعی بودند. کانون نیز با همین استراتژی پیش رفت: توزیع یکسان امکانات فرهنگی در سراسر کشور. صندلی‌ای که در مرکز کانون در نیاوران بود، دقیقاً همان بود که در رابل استفاده می‌شد. کتاب‌ها، فیلم‌ها و کلاس‌ها در همه‌جا با کیفیتی یکسان ارائه می‌شدند. چه در شیروان، چه در قم. این اتفاق بزرگ ناشی از ذهنیتی بود که می‌خواست اصلاحات را از بالا به سمت پایین انجام دهد. چنین رویکردی طبیعتاً با سانسور پیش نمی‌رفت زیرا اساس آن بر آزادی، پرورش و آموزش همگانی استوار بود. بنابراین نتیجه آن درخشان از آب درآمد. در نخستین بیانیه جشنواره فیلم کانون اعلام می‌شود که ما می‌خواهیم بر هنر جهانی تأثیر بگذاریم. این درحالی است که در آن زمان حتی یک فیلم هم تولید نشده بود. ۲۰ سال بعد، اما عباس کیارستمی به‌یکی از تأثیرگذارترین چهره‌های سینمای جهان تبدیل شد. خاستگاه کیارستمی کانون پرورش فکری بود. از این منظر این شانس بزرگ، نصیب کسانی شد که در دوره طلایی کانون، یعنی سال‌های ۱۳۴۹ تا ۱۳۵۷، در آن فعالیت داشتند؛ دوره‌ای که دیگر در هیچ مقطعی از فعالیت‌های کانون تکرار نشد. در دهه ۱۳۶۰ نیز اتیه کارهای قابل‌ملاحظه‌ای انجام گرفت، اما آن آزادی و فضای آفرینش آزاد دیگر وجود نداشت و بهتر است بگوییم نسل هنرمندانی که در دهه ۵۰ در کانون بودند، در دهه ۶۰ هم آثار درخشانی خلق کردند. اما امروز، وضعیت کانون قابل مقایسه با آن دوران نیست.

یکی دیگر از نکاتی که در حوزه همان «نه‌گویی» اسفندیار منفردزاده اهمیت زیادی دارد، بخشی است که او از فرصت پخش ترانه‌ها در رادیو و تلویزیون عبور می‌کند. این به‌طور مشخص، در تجربه ترانه «نماز» که به‌دعا یا عنوان «نیاز» شهرت بیشتری پیدا کرد، نمود پیدا می‌کند. این بخش، بخشی از کتاب را نیز پوشش می‌دهد. به‌نظرتان، در آن مقطع منفردزاده در حال خلق یک فضای جدید است؟

بله، قطعاً. اقدامات نویی که منفردزاده در تاریخ ترانه انجام داده، بسیار قابل ستایش‌اند. بخش نخست، وزن‌دادن به خالقان در جلد آثار است. مورد دوم، انتخاب کلام‌هایی متناسب با شعیت و سلیقه خود اوست. حتی طرح جلدها را هم با حالتی گرافیکی ارائه می‌دهد و یک گام جلوتر می‌رود. مورد بعدی، نظارت او بر چگونگی عرضه ترانه‌هاست. به‌عنوان مثال، در کنار اشاره می‌شود که او نمی‌تواند تو ترانه را همزمان روی یک صفحه قرار دهد، چراکه معتقد است آهنگساز که نمی‌تواند با خودش به رقابت بپردازد. بنابراین هنرمند باید نخست کار خود را منتشر کرده، بازخورد آن را دریافت کند، چالهٔ تازه هنری پیدا کند، سپس به خلق اثر بعدی بپردازد. البته موارد معدودی وجود دارد مثل «بین ما هرچی بوده تموم شده» و «جمعه» که روی یک صفحه قرار گرفته‌اند.

در مورد کارهای منفردزاده، می‌توان گفت این آثار پیش از آن‌که «هنر برای مردم» یا «هنر برای عدالت» و... باشند، اول از همه هنر هستند. بسیاری پشت این شعارها پنهان می‌شوند و می‌گویند: «ما داریم از ارزش‌های والای انسانی حرف می‌زنیم.» بسیار جای تأسف است که این ارزش‌ها را با کار هنری باید عرضه کنید. حتی اگر می‌خواهید درباره فاشیسم موسیقی بسازید، بسازید اما هنر باشد

را اصلاً در بخش خصوصی ضبط می‌کند. او از خلأ نظارتی‌ای که بین سال‌های ۱۳۴۹ تا ۱۳۵۳ وجود داشته است، بهره می‌برد. در آن دوران، رادیو آثار را بررسی می‌کرد، اما بر ضبط‌های خارج از آن، عملاً نظارتی صورت نمی‌گرفت. این نکته بسیار مهم است. البته ۹۹ درصد آهنگسازان دوست داشتند آثارشان از رادیو پخش شود تا شنیده شوند و صفحه‌هایشان فروش برود. اگر آهنگساز یا خواننده هم تمایلی نداشت، شرکت ضبط قطعاً تمایل داشت، زیرا راه دیگری برای انتشار و شنیده‌شدن اثر وجود نداشت. تصور کنید که مثلاً برنامه صبح جمعه رادیو ترانه‌ای را پخش کند، همه ایران آن را خواهند شنید. فردای آن روز، مخاطبان مقابل فروشگاه صف می‌کشند تا آن صفحه را تهیه کنند. منفردزاده اما از این امتیاز چشم‌پوشی می‌کند و نوعی ترانه غیردولتی را، چه در مرحله آفرینش و چه در عرصه پخش، معرفی می‌کند که فروش بالایی نیز دارد. این نکته بسیار مهمی است. نوآوری ترانه «جمعه» نیز همین‌جاست. این ترانه در رادیو پخش نمی‌شود، فقط در فیلم «خدا حافظ» شنیده می‌شود؛ فیلمی که خود نیز چندان مورد استقبال قرار نگرفت. اما ترانه «جمعه» در کنار ترانه‌هایی مانند «آمنه» و «قصه دو ماهی»، از پرفروش‌ترین آثار سال ۱۳۵۰ است. ترانه «نماز» با اجرای فریدون فروغی نیز تا سال ۱۳۵۶ از جایی پخش نمی‌شود، اما به یکی از پرفروش‌ترین ترانه‌ها تبدیل می‌شود؛ درست پس از «جاده» گوگوش. این درحالی است که «جاده» در برنامه‌های متعددی مثل «شوی چشمک» رادیو پخش می‌شد، اما «نماز» هیچ‌گاه از رسانه‌ای رسمی منتشر نشد. او حتی یک گام فراتر می‌رود. در بهار ۱۳۵۲ روی صفحه گرام ترانه «شبانه» می‌نویسد: «پخش از رادیو و تلویزیون ممنوع». این موضوع هم اهمیت بنیادی دارد. او نه‌تنها از پخش اثرش در رادیو و تلویزیون ناراضی است، بلکه پیشاپیش پخش آن را ممنوع می‌کند. به نظر من، این دیگر صرفاً یک موضع هنری نیست، بلکه به یک مبارزه و خط‌کشی سیاسی تبدیل می‌شود. این تصمیم، نوعی مزبندی روشن با رسانه‌های حکومتی است. این رفتار، در برخی برنگاه‌های سیاسی دوران معاصر نیز مشاهده شده است؛ جایی که هنرمند یا متفکر اعلام می‌کند با رسانه‌های رسمی گفت‌وگو نخواهد کرد. منفردزاده در سال ۱۳۵۲ این کار را انجام می‌دهد. انتخابی بسیار بزرگ و بگانه است در زمانی که هیچ رسانه جایگزینی وجود نداشت.

آگهی مفقودی

سندکمپانی، برگ سبز و تسلسل اسناد محضری وانت مزدا ۱۶۰۰ مدل ۱۳۷۱، رنگ نقره‌ای متالیک شماره شاسی ۷۱۶۰۱۹۸۲ شماره موتور ۲۰۳۹۰۱ شماره پلاک ۸۹ ایران ۶۲۴ ج ۷۲ به‌نام محمود باقری مفقود گردیده و از درجه اعتبار ساقط می‌باشد.

آگهی مفقودی

سندکمپانی، برگ سبز و تسلسل اسناد محضری وانت مزدا ۱۶۰۰ مدل ۱۳۶۳، رنگ قرمز روغنی شماره شاسی ۶۳۶۷۰۵۳ شماره موتور ۰۶۹۸۳۴ شماره پلاک ۷۱ ایران ۹۵۲ ب ۸۱ به‌نام اکبر شاه بندری قوچانی مفقود گردیده و از درجه اعتبار ساقط می‌باشد.

سازمان ثبت اسناد و املاک کشور- حوزه ثبت ملک زیبادشت تهران
آگهی فقدان سند مالکیت شش‌دانگ پلاک ثبتی ۱۲۴۶۲ فرعی از ۱۸۶۳-اصلی

الف م: ۱۲۲۷۹

خانم مریم ذبحی حقیقت دارای کد ملی ۰۰۴۳۸۱۷۷۵۹ (اصالتا) ضمن تسلیم دو برگ استشهادیه مصدق شده توسط دفترخانه اسناد رسمی شماره ۸۸۶ تهران تحت شناسه یکتای ۱۴۰۴۰۲۱۲۵۰۸۵۰۰۰۳۱۴ مورخ ۱۴۰۳/۰۳/۰۵ با رموز تصدیق ۲۶۷۵۰۱ و ۲۶۶۶۸۵ و شماره ترتیب ۳۱۶۹ و ۳۱۶۹۱ طی درخواست ثبت شده در سامانه کاتب به شماره ۱۴۰۴۲۱۰۱۱۴۲۷۹۹۹۱ مورخ ۱۴۰۳/۰۳/۰۵ مدعی فقدان سند مالکیت پلاک ثبتی فوق به علت اسباب کشی می‌باشند که مشخصات آن به شرح ذیل می‌باشد: ششدانگ یک قطعه آپارتمان مسکونی طلق به پلاک ثبتی ۱۲۴۶۲ فرعی از ۱۸۶۳ اصلی، مفروز و مجزا شده از ۳۷۵۹ فرعی از اصلی مذکور، قطعه اول تفکیکی در همکف و واقع در بخش ۱۰ ناحیه ۰۰ حوزه ثبت ملک زیبادشت تهران استان تهران، به مساحت (۱۶۴/۲۶) یکصد و شصت و چهار مترو بیست و شش دسیمتر مربع، که (۴/۲۷) چهار مترو بیست و هفت دسیمتر مربع آن بالکن، است به انضمام انباری مسکونی قطعه دوم تفکیکی به مساحت (۱۶/۲۹) پانزده و نوزده دسیمتر مربع، که (۱/۶۳) یک متر و شصت و سه دسیمتر مربع آن بالکن، است به انضمام پارکینگ مسکونی قطعه سوم تفکیکی به مساحت (۱۱) یازده متر واقع در سمت جنوبی زیرزمین اول، و به انضمام پارکینگ مسکونی قطعه‌ی اول تفکیکی، به مساحت (۱۱) یازده مترمربع، واقع در سمت شمال غربی زیرزمین اول، که به مالکیت خانم مریم ذبحی حقیقت فرزند اسماعیل شماره شناسنامه ۱۳۸۲ تاریخ تولد ۱۳۵۵/۰۲/۲۹ صادره از تهران دارای شماره ملی ۱۲۸۷۱۷۵۹۷ با جزء سهم ۶ از کل سهم ۶ به عنوان مالک شش دانگ عرصه و اعیان با شماره مستند مالکیت ۱۹۸۵۰ تاریخ ۱۳۹۳/۰۱/۱۰ دفترخانه اسناد رسمی شماره ۸۸۶ شهر تهران استان تهران، ذیل شماره ۱۴۸۳۷۴ در صفحه ۲۴۲ در فولمال جلد ۸۳۸ ثبت و سند مالکیت اصلی به شماره چاپی ۳۲۳۳۱۱ سری ب سال ۹۳ صادر و تسلیم گردیده است. لذا با توجه به اعلام نامبرده و فقدان سند مالکیت به علت اسباب کشی و درخواست صدور سند مالکیت المثنی، دراجرای تبصره یک ذیل ماده ۱۰ آیین‌نامه قانون ثبت در یک نوبت آگهی می‌شود تا چنانچه کسی مدعی انجام معامله نسبت به ملک مرقوم غیر از اسناد فوق و یا وجود سند مالکیت مذکور نزد خود باشد از تاریخ نشر این آگهی ظرف مدت ۱۰ روز به این منطقه مراجعه و اعتراض خود را ضمن ارائه اصل سند مالکیت با سند معامله تسلیم و رسید دریافت نمایند تا مورد رسیدگی قرار گیرد و به اعتراض بدون ارائه اصل سند مالکیت ترتیب اثر داده نخواهد شد. پس از انقضای مهلت مزبور و نرسیدن واخواهی نسبت به صدور سند مالکیت المثنی طبق مقررات اقدام خواهد شد.

محمدعلی ابراهیمی - سرپرست واحد ثبتی حوزه ثبت ملک زیبادشت تهران از طرف رجب محمد فاضلی فر

سازمان ثبت اسناد و املاک کشور- حوزه ثبت ملک زیبادشت تهران
آگهی فقدان سند مالکیت سه دانگ مشاع از ششدانگ پلاک ثبتی ۱۲۴۶۳ فرعی از ۱۸۶۳-اصلی

الف م: ۱۲۲۸۰

خانم مریم ذبحی حقیقت دارای کد ملی ۰۰۴۳۸۱۷۷۵۹ (اصالتا) ضمن تسلیم دو برگ استشهادیه مصدق شده توسط دفترخانه اسناد رسمی شماره ۸۸۶ تهران تحت شناسه یکتای ۱۴۰۴۰۲۱۲۵۰۸۵۰۰۰۳۱۵ مورخ ۱۴۰۳/۰۳/۰۵ با رموز تصدیق ۱۲۶۸۶۷ و ۲۸۷۰۵۵ و شماره ترتیب ۳۱۶۹۲ و ۳۱۶۹۳ طی درخواست ثبت شده در سامانه کاتب به شماره ۱۴۰۴۲۱۰۱۱۴۲۷۹۹۹۲ مورخ ۱۴۰۳/۰۳/۰۵ مدعی فقدان سند مالکیت پلاک ثبتی فوق به علت اسباب کشی می‌باشند که مشخصات آن به شرح ذیل می‌باشد: ششدانگ یک قطعه آپارتمان مسکونی طلق به پلاک ثبتی ۱۲۴۶۳ فرعی از ۱۸۶۳ اصلی، مفروز و مجزا شده از ۳۷۵۹ فرعی از اصلی مذکور، قطعه دوم تفکیکی در طبقه اول و واقع در بخش ۱۰ ناحیه ۰۰ حوزه ثبت ملک زیبادشت تهران استان تهران، به مساحت (۱۶۳/۱۸) یکصد و شصت و سه مترو هجده دسیمتر مربع، که (۴/۲۷) چهار مترو بیست و هفت دسیمتر مربع آن بالکن، است به انضمام انباری مسکونی قطعه دوم تفکیکی به مساحت (۴/۴۵) چهار مترو چهل و پنج دسیمتر مربع، واقع در سمت شرقی زیرزمین اول، و به پارکینگ مسکونی قطعه دوم تفکیکی، به مساحت (۱۱) یازده متر، واقع در مرکز زیرزمین اول، به مالکیت خانم مریم ذبحی حقیقت فرزند اسماعیل شماره شناسنامه ۱۳۸۲ تاریخ تولد ۱۳۵۵/۰۲/۲۹ صادره از تهران دارای شماره ملی ۰۰۴۳۸۱۷۷۵۹ با جزء سهم ۳ از کل سهم ۶ به عنوان مالک سه دانگ مشاع از شش دانگ عرصه و اعیان با شماره مستند مالکیت ۱۹۸۵۰ تاریخ ۱۳۹۳/۰۱/۱۰ دفترخانه اسناد رسمی شماره ۸۸۶ شهر تهران استان تهران، ذیل شماره ۱۴۸۳۷۴ در صفحه ۲۴۲ در فولمال جلد ۸۳۸ ثبت و سند مالکیت اصلی به شماره چاپی ۳۲۳۳۱۱ سری ب سال ۹۳ صادر و تسلیم گردیده است. لذا با توجه به اعلام نامبرده و فقدان سند مالکیت به علت اسباب کشی و درخواست صدور سند مالکیت المثنی، دراجرای تبصره یک ذیل ماده ۱۰ آیین‌نامه قانون ثبت در یک نوبت آگهی می‌شود تا چنانچه کسی مدعی انجام معامله نسبت به ملک مرقوم غیر از اسناد فوق و یا وجود سند مالکیت مذکور نزد خود باشد از تاریخ نشر این آگهی ظرف مدت ۱۰ روز به این منطقه مراجعه و اعتراض خود را ضمن ارائه اصل سند مالکیت با سند معامله تسلیم و رسید دریافت نمایند تا مورد رسیدگی قرار گیرد و به اعتراض بدون ارائه اصل سند مالکیت ترتیب اثر داده نخواهد شد. پس از انقضای مهلت مزبور و نرسیدن واخواهی نسبت به صدور سند مالکیت المثنی طبق مقررات اقدام خواهد شد.

محمدعلی ابراهیمی - سرپرست واحد ثبتی حو