



در نخستین روزها و سال‌های ثبت تصاویر متحرک (فیلم و سینما) اگر بخواهیم کسی را که با چرخاندن دسته دوربین سینما توگراف و با

انتخاب مناظر و آدم‌ها مشغول بود؛ کارگردان بنامیم و از همان سال‌های آغازین هنر فیلم و سینما که هنوز نگاهی تخصصی به آن نبود و برای فنون و تخصص‌های زیرمجموعه سینما و فیلم تعریفی مشخص نبود؛ نخستین کسی که با

او همراه و همگام شد طراح صحنه و لباس بود. طراح صحنه و لباس حرفه‌ای و تخصصی فنی و هنری قدیمی و برخاسته از هنر نمایش و طراحی به منزله ساده‌ترین روش برای ایجاد مناظر و مکان‌های واقعی از طریق استفاده از دکورها و ابزارهای لازم و روح بخشیدن به آن مناظر و مکان‌ها بود و به تصویر تبدیل و به پرده منتقل می‌گردید محبوب کارگردان‌ها شد. روی آوردن این فیلمسازان و کارگردان‌ها به تصویربرداری از تئاترهای مشهور دوران خود در واقع تسلیم شدن در برابر لباس‌های فاخر و دکورهای قابلی و مصنوعی و واقعی‌نمای آنها بود، همان گرایش نهان به حضور عناصری ورای آنچه در جهان روزمره به آن در تماسیم، برای بخشیدن ابعادی تازه به هنر نوپای سینما یافتن نام و جایگاه مناسبی برای این متخصصان نوآمده به سینما زمان زیادی را به خود اختصاص

نداد. این در صورتی بود که در دهه ۱۹۲۰ و حتی در سینماهای پیشرو و هوشمندانه‌تر مثل سینمای آلمان و سوئد یک دهه پیش‌تر از این تاریخ اهمیت و کاربرد طراحی و طراح درک شده بود. سینمای صامت آکسپرسیونیست آلمان همگام با مکتب انقلابی معماری خود و تئاترهای تجربی، عناصر غربی را وارد سینما کرد و به کیفیت بصری مافوق تصویری دست یافت و نخستین انتقال احساس روان‌شاسانه در دکورها و لباس‌ها به ظرافت در سینمای صامت سوئد انجام شد. ایتالیایی‌ها دکورهای عظیم را تجربه کردند و اندک اندک و آرام آرام رابطه دوربین و طراحی کشف شد و در شاهکارهایی سینمایی چون «طلوع» ۱۹۲۷ با نشان دادن فضاهای غیر واقعی اما واقعی در طراحی دکور به عنوان الگویی به تاریخ سینما پیوسته و تبدیل شد. مفهوم طراحی که تا آن زمان محدود به زیبایی‌شناسی بصری فیلم بود؛ با پیدایش و ظهور ژانرهای جدیدی که به بخش‌های نادیده‌ای از زندگی معاصر آن دوران (کنگستری) یا فضاهایی بی‌تأنها و کنترل نشده (ادشت‌ها و رودهای وسترن) می‌پرداختند، درگرون شد.

ظهور استودیوهایی چون متروگلدین مایر که ترکیب ویژه گوناگون دکورها و لباس‌های موجود در فیلم‌هایش مردم را به سینماها می‌کشاند ارزش این بخش و تخصص از زیرمجموعه‌های تخصصی سینما را برای ارتقای صنعت سینما تا حد صنعت درآمدزای صواب تصویری ثابت کرد. آرام آرام کمپانی‌ها صاحب سبک شدند و فیلم‌های هر کدام به راحتی از دیگران قابل تفکیک شد. نشان تمایز آنها، پس از ستاره‌هایی که اختصاصاً تحت قرارداد یک کمپانی بودند در طراحی لباس‌ها و دکورها بود. لباس‌های پرچین و زینت مترو در کنار دکوران درخشان و غول‌آسای موزیکال‌هایش، کت و شلوارهای تیره مردان وارنر بروس (بِرادران وارنر)، با دکورهای چوبی از مخفیگاه ته‌کاران و کوچه‌های تنگ و شلوغ نیویورک یا شیکاگو دکورهای مقوایی و

ارزان قیمت کمپانی یونیورسال که به ساده‌سازی و تقلیل فضاها می‌پرداخت و با جسارت بازسازی فضاهای سیارات ناشناخته را پیدا می‌کرد و RKO با طرح‌های عمیق و پر شکستش که گویی از ابتدا زیر سیطره آکسپرسیونیست‌ها بوده است. در آن سوی آب نیز نتورالیسم چیزی نبود جز خیابان‌های حقیقی رم و میلان یا لباس‌های مدرس مردمان درهم شکسته پس از جنگ دوم جهانی، استودیوی «همر» هم با خانه‌های تار عنکبوت بسته قرن هفدهمی و کنت‌های غیرعادی و (دراکولاه‌) و یا همان خون‌آشام‌ها که کت‌های غیرعادی و پردگمه بر تن داشتند در یادها مانده است.

در همین دوران است که نام‌های آشنا ظهور کردند. الکساندر ترונה، سدریک گیبونز، لایل ویلر، ویلیام کامرون منزیس، بوریس لون، جان باکس و بسیاری دیگر در تمام آن فیلم‌های درخشان. از ابتدای شکل‌گیری مراسم اسکار و اعطای جایزه به فیلم‌ها، برای طراحی صحنه نیز جایزه‌ای در نظر گرفته می‌شود (۱۹۲۷) نخستین برنده ویلیام کامرون منزیس بود. از سال ۱۹۴۰ اعطای جایزه فوق به دو بخش رنگی و سیاه و سفید تقسیم شد و هفت سال بعد طراحی لباس نیز به مجموع جوایز پیوست که طراح مجسمه طلائی آن، سدریک گیبونز کارگردان هنری نزدیک به صد فیلم کمپانی مترو بود.

پیدایش و ظهور ترکیب «طراحی تولید» اندک زمانی بعد اتفاق می‌افتد. این واژه را نخستین بار «لایل ویلر» طراحی صحنه فیلم «بر باد رفته» که آثاری چون «لورا و تئاگر» را خلق کرد در توضیح کارهای «ویلیام کامرون منزیس» برای فیلم «بر باد رفته» ۱۹۲۹ و جان دولوی به کار برد و چنین معنی کرد: «تهیه طرح‌های دقیق زیر نظر متخصص این کار از تقریباً تک تک نماهای یک فیلم». دین تاوولارشن نیز تفاوت میان «کارگردانی هنری» و «طراحی تولید» را چنین بیان می‌کند: «کارگردان هنری (Art Director) کسی است که در وهله نخست مسئول آرایش و سازماندهی تکنیکی دکورهاست، ولی طراح تولید (Production Desiner) باید در تمام جلوه‌های بصری مربوط به اشنیا و دکورها و موجودیت صحنه دخالت کند.»

بنابراین برای نخستین بار طراح تولید در عنوان‌بندی فیلم «بر باد رفته» ظاهر شد و متخصصان خودش را شناخت و طراحان همپای فیلمبرداران نقشی بنیادین در زیبایی‌شناسی بصری فیلم یافتند. یک طراح از مرحله فیلمنامه‌خوانی وارد پروژه می‌شود، فضاها و مکان‌ها را تجسم و بر روی کاغذ پیاده می‌کند. اگر شیء یا مکانی خاص در فیلمنامه ذکر شده باشد روی آن تمرکز بیشتری می‌کند [مثلاً (کوهستان راشمور در فیلم شمال از شمال غربی ۱۹۵۹ یا (گوشواره طلایی مادام دو ۱۹۵۲)] چنانچه اجزای عملی طراحی امکان‌پذیر نباشد، آن را به کارگردان اطلاع و گوشزد می‌کند و یا راه‌حل و مدالی را برای آن صحنه یا نما پیشنهاد می‌کند؛ حتی می‌تواند از کارگردان درخواست کند تا نماهایی به فیلم اضافه شود. به هر شکل طراح با تودهای کاغذ مثل طرح‌هایی رنگی یا سیاه و سفید یا پلان ایزومتریک و بعضاً با نشان دادن پرسپکتیو و ماکت‌های کوچک از فضاهای داخلی فیلمنامه به سراغ کارگردان و تهیه‌کننده می‌رود. عکس منبع بی‌نظیر و غنی برای طراحان است، عکس‌های که خود از یادها یا مکان‌های حقیقی تهیه کرده است. عکس‌های عکاسان بزرگ همواره آغاز خوبی برای طراحان به شمار می‌رود. عکس‌های «کاپا» شکل بصری فیلم «تجارت سرزبان رایان»

تماشاخانه

• یکشنبه ۲۷ دی ۱۳۹۴
• ۶ ربيع‌الثانی ۱۴۲۷
• Jan 17۰ 2016
• سال بیست و یکم
• شماره ۵۶۷۰
•

هنر و صنعت سینما و نقش هنر تخصصی طراحان تولید در سینما



همیشگی (ولز) به دکورهای ساده و ارزان فیلم کیفیت بصری حیرت‌انگیزی می‌دهد. از دهه ۱۹۶۰ به این سو کارگردانی که بر مؤلف بودن خود واقف بودند، به تهپای مسئولیت طراحی آثارشان را نیز پذیرفتند و آن را جنبه‌ای مؤثر در القا و انتقال خواسته‌هایشان دانستند. «آنتونیونی» که با این حرفه بیگانه نبود حتی برای تکه‌ای کاغذ که در کنجی و کناری افقاده ارزش بصری قائل می‌شد و این حضور جزئیات به تکمیل حلقه مفاهیم فیلم‌هایش منجر شد.

تد مارشال طراح انگلیسی با انتقاد از آثار آنتونیونی چنین می‌گوید: «هن جد افراط‌کاری‌های آنتونیونی را در نقاشی خیابان به رنگ قرمز یا سیاه نمی‌بینم، این تحریف رنگ است و در چنین شرایطی طراح مجبور است فیلم را بر اساس رنگ‌های خاصی بسازد از این جهت به طور کلی من مکان فیلمبرداری را همان طور که هست حفظ می‌کنم و تنها رنگ‌هایی را تغییر می‌دهم که شخصیت صحنه یا رویداد در حال وقوع در آن نیز دارد.» از اواخر دهه ۱۹۶۰ و اوایل دهه ۱۹۷۰ طراحی به شکلی هنرمندانه با بافت ساخته‌افزاری و هر طرح قدرتمند، بیانگر حضور آدمی شناخته شده در پس بود.

از میان طراحان تمامی دوران فیلمسازی و تاریخ سینما می‌توان به تعدادی نام طراح اشاره کرد که اثرات تخصص آنها در بیشماری از آثار سینمایی از کارگردانان و فیلمسازان نامی جهان مشاهده می‌شود که به تعدادی شاخص از آنها اشاره می‌شود.

«ریچارد سیلبرت». اهمیت ریچارد سیلبرت در پیوند میان دو گونه طراحی فیلم در سینمای آمریکا انکارناپذیر است. حکمت هنرمندانه سیلبرت برای ادغام روش‌های قدیمی طراحی (روش‌های استودیویی و عناصر مشخصه هر استودیو) روش‌های شخصی طراحان جدید که به منزله ارتقا طراحی تولید یک فیلم تا حد اثری خصوصی و متمایز است، باعث شده تا این بخش از سینما همچون قسمتی هوشمند و پویا مورد نقد قرار

گیرد. کار سیلبرت در اغلب آثارش با سادگی ظاهری همراه است چرا که همه چیز چنان فشرده و چنان تجزیه گشته که به جای دکورهای عظیم دیواره‌ای تمام آنچه را که باید به سادگی بازتاب می‌دهد. سیلبرت و طراحی‌هایش همان قدر قابل بازشناخت هستند که فیلمبرداری‌های «جیمز وانگهو» و یا موسیقی «برنارد هرمان»

سیلبرت متولد ۱۹۲۸ در نیویورک است در مدرسه هنری تیلر در فیلادلفیا درس خوانده و برادر دوقلویی به نال نال دارد که او نیز طراح است. در اوایل دهه ۱۹۵۰ به عنوان مدیر هنری سربال‌های تلویزیونی، تجربیاتش را در «درک ارزش محیط به عنوان بازتابی از روحیات آدمیان» کامل کرد. همسرش آنتا سیلبرت نیز طراح لباس بود که بعدها از ریچارد جدا شد و به تهیه‌کنندگی روی آورد. او شاگرد بزرگترین طراح همه دوران‌ها «ویلیام کامرون منزیس» بود که ارزش‌های حقیقی او نه به عنوان طراح و نه به عنوان کارگردان شناخته شده است.

منزیس به سیلبرت آموخت که چگونه باید یک فیلمنامه را درک کند و سپس برای طراحی آن روابط مناسبی میان شخصیت‌ها و مکان‌ها و درون‌مایه کلی فیلم بیابد. این روش به وسیله خلق قواعدی مشخص برای هر فیلم به نتیجه می‌رسد. بعدها آشنایی با الیا کازان اهمیت وجود همان قاعده ساختاری را در یک اثر سینمایی به او گوشزد کرد. کازان که همیشه همچون یک داستان گوی موفق دیده شده در واقع شکل‌دهنده شخصیت سینمایی بسیاری از توانمندان امروز این هنر است. از بازیگران بزرگ تا فیلمنامه‌نویسان و طراحان این اعتراف شخص سیلبرت بوده است. نخستین فیلمش به عنوان کارگردان هنری «طرح‌ها» ۱۹۵۵ بود، تجربه‌ای کوچک اما با ارزش که در پیوند میان او و درام‌های روانشاسانه بی‌تأثیر نمی‌نماید. سال بعد از طرح‌های او در دو فیلم دیده می‌شود. «بهشت پرازخام» ۱۹۵۷ «اریک پرسبرگر» و «بیبی دال/ بچه عروسک» الیا کازان ۱۹۵۷ که فیلم اول حاصل همکاری با مردی است که آثارش حاوی زیرباینر کاربردهای دکور و رنگ در تاریخ سینما بوده و دومین نام ثمربخش‌ترین فعالیت سیلبرت با یک کارگردان اندیشمند را در خود دارد.

طراحی او برای خانه «بیبی دال» چیزی است که او را میان طراحان سایر استودیوها بی‌هتا کرده است. این خانه که بازتاب روحیات آدم‌های ساکن در آن است، بعدها در «عبور از سمت وحشی» ۱۹۶۳، «چه کسی از ویرجینیا و لفت می‌ترسد؟» ۱۹۶۴ و «بچه زرمی» ۱۹۶۸ تکرار شد. اگر چه سایر آثار او از این مؤلفه بی‌بهره نیستند اما سه فیلمی که نامشان به میان آمد گویی برای تقلید یا رجوع سایر طراحان شد. این فضاهای عادی (آپارتمان‌ها) نمونه هوشمندانه نصیحت کامرون منزیس برای ایجاد ارتباط درونی میان دکورها و اجرای ظاهری فیلم با درون‌مایه آن است.

همراهی با کازان انتقال اندیشه‌های اجتماعی را نیز به سیلبرت آموخت چرا که از این پس سیلبرت به حیطه‌ای درام‌های اجتماعی که اغلب آثاری با تفکر چپ و همراه با انتقاد از زندگی جاری در آمریکا بودند وارد می‌شود.

مارتین ریت «لبه شهر» ۱۹۵۷، «باد در مرداب‌ها» ۱۹۵۸ نیکلاس ری، «نسل فراری» ۱۹۶۰ سیدنی لومت و قربانی مشهور کم کارتیسم یعنی اودارد دیترک «عبور از سمت وحشی» نام‌های هستند که سیلبرت تا اواسط دهه ۱۹۶۰ با آنها پیش می‌رود. در فاصله این آثار تا درام‌های تجریدی‌تر نیمه دوم دهه و

سال‌های ۱۹۷۰ دو فیلم پلیسی از برت بالابان وجود دارد گرچه به نظر می‌رسد که آثار درخور تأملی نیستند اما توانسته‌اند زمینه‌ای برای طراحی فیلم‌های پرحدته‌تری مثل «دلفین» ۱۹۷۳ و تریلر کلاسیک جان فرانکلین هایمر «کاندیدی منچوری» ۱۹۶۴ باشند.

فیلم‌های بعدی که سیلبرت طراحی کرد «ارتباط» ۱۹۶۲، «سمسار» ۱۹۶۵ و «سیر طولانی روز به شب» ۱۹۶۲، «جایزه بزرگ» ۱۹۶۴، «فارغ‌التحصیل» ۱۹۶۷، «بچه زرمی» ۱۹۶۸، «محلّه چینی‌ها» ۱۹۷۴، «کانتن کلاب» ۱۹۸۴، «دیک ترسیسی» ۱۹۹۰، «راه کالیتو» ۱۹۹۳، «پرتگاه مالپالند» ۱۹۹۶، «عروسی بهترین دوستم» ۱۹۹۷ با توجه به اسامی اشاره شده از آثار سیلبرت و کارگردانی که او با آن همکاری کرده می‌بینیم که آثار او جزء لیستی از فیلم‌های شاخص تاریخ سینما هستند.

«کن آدم» یکی دیگر از شاخص‌ترین طراحان تاریخ سینما است. زمانی که تلویزیون‌های جهان به نمایش برش فرضی مقطعی از کوه نورامورا در شرق افغانستان مشغول بودند هیچ کس به یاد نیاورد که این شبکه باورنکردنی مستقر در کوه می‌تواند یکی از آرمان‌های معمارانه کن آدم برای شخصیت‌های منفی فیلم‌های جیمز باند و ایده‌ای برگرفته از قرارگاه پنهان شده در دل کوه آتشفشانی «شما فقط دو بار زندگی می‌کنید» ۱۹۶۷ باشد. آدم با تخیل قابل تحسین خود بهترین فیلم‌های سرگرم‌کننده خود را غایب‌تصویری بخشید و سبکی در طراحی فیلم به وجود آورد که بیرون آن در سال‌های بعد و به رغم پیشرفت امکانات، تنها توانستند نسخه‌ای بی‌لذتی از کارهایش را بازآفرینی کنند.

کن آدم متولد فوریه ۱۹۲۱ در برلین است و از سیزده سالگی به لندن مهاجرت و به مدرسه معماری پارلت تحصیل کرد و علاقه به معماری آرزوها و رویاهایش او را همچون هر طراحی دیگر به سینما کشانده است. در تولیدهای آمریکایی سیمای انگلستان همچون «کاپیتان هوراشیو» ۱۹۵۱، «دور دنیا در هشتاد روز» ۱۹۵۶ دستیار هنری بود و سپس محقق و گردآورنده اطلاعات تاریخی درباره اشنیا، مکان‌ها و لبسه دوران مسیح برای فیلم «بن‌هور» ۱۹۵۹ شد. در اواخر دهه ۱۹۵۰ این فرصت را پیدا کرد تا برخی از کارگردانان بزرگ آمریکا آشنا شود که حاصل آن مجموعه‌ای از فیلم‌های شاخص سیما است.

«کتر سنو» ۱۹۶۲، «سودوم و گومورا» ۱۹۶۳، «دکتر استرنج لائو» ۱۹۶۴، «گلدفینک» ۱۹۶۴، «پرونده ایکوس» ۱۹۶۹، «تندریال» ۱۹۶۵، «چیتی چیتی بنگ بنگ» ۱۹۶۸، «خداحافظ آقای چپیس» ۱۹۶۶، «الماس‌ها ابدی‌اند» ۱۹۷۱، «کارگاه» ۱۹۷۲، «بازی لیندن» ۱۹۷۹، «جنایات قلب» ۱۹۷۶، «ارزش‌های خانواده آدامز» ۱۹۹۳، «جنون شاه جورج» و ۱۹۹۲ «وگوس» ۱۹۹۶ از میان تعداد بسیار طراحان شاخص تعدادی دیگر هستند که نام چندتایی در میان آنها بیشتر می‌درخشید اما به دلیل محدودیت فضای نوشتاری مقاله به ناچار فقط به ذکر اسامی آنها اشاره می‌شود.

«دین تاو و لاریس»، «پاتریشیا فرن براندنشتاین»، «الکساندر ترونه»، «دانه فرتی»، «هنری باستنده» …

در هر حال تخصص طراحان تولید در آثار سینمایی یکی از مهم‌ترین و تأثیرگذارترین تخصص و هنرهای تسکیل‌دهنده یک فیلم سینمایی است که کم و بیش از دید مخاطبان پنهان می‌ماند و کمتر کسی به اهمیت آن واقف است.

آگهی اخطار به دفتر خانه به زوج جهت ثبت طلاق

آگهی ابلاغ دادنامه حقوقی
<div> <p>بدینوسیله به مسعود مجیدی فرزند ذلیل که به موجب دادنامه شماره ۹۴-۹۹۷۷۳۱۰۳-۱۱۳۱ در پرونده کلاسه ۹۴-۵۳۲۲ به خواسته اثبات وقوع بیع و تنظیم سند در حق فتح اله رسولی فرزند با که محکوم گردیده است ابلاغ می‌شود چنانچه نسبت به حکم صادره اعتراض دارد ظرف مهلت ۴۰ روز از تاریخ انتشار این آگهی درخواست خود را به شعبه سوم حقوقی فسا تسلیم نماید در غیر اینصورت پس از انقضای مهلت مقرر طبق مقررات اقدام خواهد شد.</p> <p>طبق مقررات ابلاغ شماره ۹۷۴/م الف</p> <p>دفتر شعبه سوم حقوقی فسا</p> </div>

آگهی تحریر ترکه

نظر به اینکه در پرونده کلاسه ۹۴/۱۸۹ این ششورا و به لحاظ فوت مرحوم خداخواست میرزایی فرزند جوادکرام غلامرضا با که ملی ۲۳۹۱۱۵۸۹۱ و در اجرای درخواست فاطمه میرزایی فرزند خداخواست قرار تحریر ترکه متوفی صادر و وقت اجرای قرار تحریر ترکه برای روز چهارشنبه مورخ ۹۴/۱۱/۲۸ ساعت ۴ عصر تعیین و اعلام گردیده لذا بدینوسیله در اجرای مقررات ماده ۲۱۰ قانون امور حسبی و به موجب این آگهی به کلیه ورثه متوفی یا نمایندگان قانونی آنها و بستانتاران از متوفی و مدیونین به وی و هر کس که به هر طریق حقی بر ترکه متوفی دارد ابلاغ می گردد که رأس ساعت و تاریخ اعلام شده در شورای حل اختلاف فیلیان حوزه قضایی ممسنی جهت شرکت در عملیات تحریر ترکه حاضر شود.

رئیس شورای حل اختلاف فیلیان

طالب شفیعیان

آگهی احضار متهم

در پرونده شماره ۹۴-۹۹۸۰۷-۲۸۰۰۷۸۷ مورخ ۹۴-۹۹۸۰۷-۲۸۰۰۷۸۷ باظرسی دادسرای ناحیه یک شیراز متهم سعید جوادکرام فرزند حسین به اتهامات تبانی و مواضعه برای بردن مال غیر و فروش مال متعلق به غیر تحت تعقیب قرار دارد با توجه به معلوم نبودن محل اقامت وی و عدم امکان ابلاغ احضاریه و عدم دسترسی به او، طبق ماده ۱۷۴ قانون آیین دادرسی کیفری مراتب یک نوبت در روزنامه عصر مردم آگهی و متهم ظرف مهلت یک ماه احضار می‌شود پس از انقضای مهلت مذکور تصمیم لازم گرفته خواهد شد.

م الف /۲۶۱۰۷

بازپرس شعبه پنجم دادسرای ناحیه یک شیراز

داریوش حشئی

ثبتی و دادگستری

هیات موضوع قانون تعیین تکلیف وضعیت ثبتی اراضی و ساختمان‌های فاقد سند رسمی

آگهی موضوع ماده ۳ قانون و ماده ۱۳ آیین‌نامه قانون تعیین تکلیف وضعیت ثبتی و اراضی و ساختمان‌های فاقد سند رسمی
برابر رأی شماره ۳۱۱۰۰۵۰۱۸۹-۱۳۹۴۶-۳۱۱۰۰۵۰۱۸۹ هیأت اول موضوع قانون تعیین تکلیف وضعیت ثبتی اراضی و ساختمان‌های فاقد سند رسمی مستقراً در واحد ثبتی حوزه ثبت ملک نی‌ریز تصرفات مالکانه بلاعارض متقاضی مسلم نجفی آربری فرزند الماس به شماره شناسنامه ۴۴۰ صادره از آپاده طنکند در یکپای خانه به مساحت ۳۵/۳۵ مترمربع پلاک ۳۴۴ فرعی از ۳۷۸۹ اصلی مفروز و مجزی شده از پلاک ۲۰ فرعی از ۳۷۸۹ اصلی واقع در نی‌ریز بخش ۲۲ فارس خریداری از مالک رسمی غلام حسین شریعت محرز گردیده است. لذا به منظور اطلاع عموم مراتب در دو نوبت به فاصله ۱۵ روز آگهی می‌شود در صورتی که اشخاص نسبت به صدور سند مالکیت متقاضی اعتراض داشته باشند می‌توانند از تاریخ انتشار اولین آگهی به مدت دو ماه اعتراض خود را به این اداره تسلیم و پس از اخذ رسید، طرف مدت یک ماه از تاریخ تسلیم اعتراض، دادخواست خود را به مراج قضایی تقدیم نمایند. بدیهی است در صورت انقضای مدت مذکور و عدم وصول اعتراضات سند مالکیت صادر خواهد شد.

تاریخ انتشار نوبت اول: ۹۴/۱۰/۱۲

تاریخ انتشار نوبت دوم : ۹۴/۱۰/۲۷

۲/۴۶۴۴/م الف

رئیس اداره ثبت اسناد و املاک شهرستان نی‌ریز

مصطفی علیخانی

آگهی موضوع ماده ۳ قانون و ماده ۱۳ آیین‌نامه قانون تعیین تکلیف وضعیت ثبتی و اراضی و ساختمانهای فاقد سند رسمی

برابر رأی شماره ۳۱۱۰۰۵۰۱۸۹-۳۱۱۰۰۵۰۱۸۹ مورخ ۹۳/۹/۲۵ هیأت موضوع قانون تعیین تکلیف وضعیت ثبتی اراضی و سلاختمان‌های فاقد سند رسمی مستقراً در واحد ثبتی ادارت تصرفات مالکانه و بلاعارض متقاضی مسلم ظهیری فرزند محسن به شماره شناسنامه ۴۴۴ به شماره ملی ۹۴۹۱۵۹۵۶۴ صادره از داراب در شش‌دانگ یکپای خانه به مساحت ۲۱۳/۵۰ مترمربع پلاک ۱۳ فرعی از ۲۱۲۶ اصلی مفروز و مجزا شده از پلاک ۴ فرعی از ۲۱۲۶ اصلی قطعه ۲ واقع در بخش ۲۲ فارس داراب خریداری از مالک اولیه باواسطه از فاطمه شریف پور محرز گردید حقوق ارتقایی ندارد. لذا به منظور اطلاع عموم مراتب در دو نوبت به فاصله ۱۵ روز آگهی می‌شود در صورتی که اشخاص نسبت به صدور سند مالکیت متقاضی اعتراض داشته باشند می‌توانند از تاریخ انتشار اولین آگهی به مدت دو ماه اعتراض خود را به اداره تسلیم و پس از اخذ رسید ظرف مدت یک ماه از تاریخ تسلیم اعتراض دادخواست خود را به مراج قضایی تقدیم نمایند بدیهی است در صورت انقضای مدت مذکور و عدم وصول اعتراض طبق مقررات سند مالکیت صادر خواهد شد.

تاریخ انتشار نوبت اول: ۹۴/۱۰/۲۷

تاریخ انتشار نوبت دوم: ۹۴/۱۱/۱۲

۵/۷۲۹/م الف

کفیل اداره ثبت اسناد و املاک داراب

احمد انتظار

^[1] همیشگی (ولز) به دکورهای ساده و ارزان فیلم کیفیت بصری حیرت‌انگیزی می‌دهد

^[2] از دهه ۱۹۶۰ به این سو کارگردانی که بر مؤلف بودن خود واقف بودند، به تهپای مسئولیت طراحی آثارشان را نیز پذیرفتند و آن را جنبه‌ای مؤثر در القا و انتقال خواسته‌هایشان دانستند