چه‌گونه می‌توان به داستان وجوه بیشتری داد؟

دارل شوایتزر کاوه فولادی‌نسب

دارل شوایتزر، تاکنون دو رمان نوشته است به نام‌های جزیره‌ی سفید و الهه ی شکسته، و نیز دو مجموعه ی داستان به نام‌های «ما همه افسانه‌ایم» و «شب گردیِ تام اَ. بدلام.» او داستان‌هایش را در مجلاهایی مانند: Twilight Zone و Amazing Stories و Night Cry منتشر می‌کند. تعدادی از داستان‌هایش نیز در مجموعه‌ها و جُنگ‌های مختلف در آمریکا به چاپ رسیده است. شوایتزر، پیشتر معاون سردبیر مجله ی داستان‌های علمی-خیالی ایزاک آسیموف و Amazing Stories بود. او اکنون ویراستار انتشارات فیلادلفیااست و در مجله ی Aboriginal SF یک ستون ثابت دارد.

یک چادر را، بدون تیرک‌ها و پایه‌هایش، در نظر بگیرید که روی زمین افتاده است. تنها شِمای کلی آن دیده می‌شود: معلوم است که یک چادر است، ولی کسی نمی‌تواند وارد آن بشود. چنین چادری به هیچ دردی نمی‌خورد. اولین داستان‌هایی که من می‌نوشتم، مثل همین چادر بودند: یک نواخت و بی‌مصرف. حتا همان موقع -درحدود چهارده سالم بود- می‌دانستم که ایرادِ کار کجااست، اما راه‌حل را نمی‌دانستم.

گرهِ کار، شیوه‌ی روایتِ داستان بود. من هم مثلِ بسیاری از داستان‌نویسان، شیوه‌ی روایتِ درستِ داستان را نمی‌دانستم، در نتیجه، داستان‌هایم پیش تر روایتی اجمالی از روی دادهای مختلف بود: من چادری داشتم که روی زمین ولو شده بود.

داستانی را مثال می‌آورم که در نوجوانی نوشته‌ام؛ داستانی ترسناک که هیچ‌وقت نتوانستم تا آخرش را بنویسم. شش صفحه از اولین دست‌نویس آن را هنوز دارم، یک خط در میان، با جوهر قرمز؛ رنگی مناسب برای داستانی ترسناک. داستان درباره‌ی جوانی جامعه‌گریز بود که دچار خودگرگ‌بینیِ (لایکنتروپیک[1]: بیماری‌ای که در آن فرد تصور می‌کند تبدیل به گرگ شده است.) حاد شده بود. پایانِ داستان او می‌توانست فرجامی ضداجتماعی باشد:

با صدای زوزه و دندان‌قروچه از خواب پریدم. غار پر گرگ بود! رفقام بودند، آمده بودند دنبالم! بعد، بالای جنازه‌ی آن‌ها، همان‌هایی که زخمی‌م کرده بودند، یک سور و سات حسابی راه انداختند. لاشه‌ها را پاره کردند و خوردند... من هم همراه‌شان خوردم. اولین باری بود که مزه گوشت تن آدم را می‌چشیدم. یک لحظه ی استثنایی بود، یک لحظه ی باشکوه...

...از شهری به شهر دیگر می‌رفتم. این جا و آن جا آداب و رسوم وحشیانه‌ای بین مردم می‌دیدم. بعضی وقت‌ها در جاهایی که اسمش باغ‌وحش بود، حیوان‌های زنده (حتا گرگ‌ها!) را در قفس می‌انداختند. می‌کردم. حیوان‌ها بلافاصله به نگهبان‌ها، به زندانبان‌هاشان، حمله می‌کردند و پاره‌شان می‌کردند... چندین سال به این منوال گذراندم...

می‌بینید که در شیوهٔ روایتِ داستان، ایراد آشکاری وجود دارد: داستان در صحنه اتفاق نمی‌افتد. این وحشی‌گری‌ها، در داستان به شکلی روایت نمی‌شود که خواننده بتواند ببیند و لمس کند. حتا اتفاقات عجیب و غریب توی باغ‌وحش هم، چیزی بیشتر از یک فهرست دم‌دستی نیست. تمام داستان، تلّی انبوه از چادرهای پهن‌شده روی هم است. در چنین داستانی هیچ کس دچار کوچک ترین هیجان یا ترسی نمی‌شود، و این که چند قربانی این‌طور بی رحمانه تکه‌پاره می‌شوند، برای خواننده هیچ اهمیتی پیدا نخواهد کرد.

روایتِ درست داستان، چارچوبی است که چادر را سر پا می‌کند: حالا می‌توانیم واردش شویم. داستانی که تعلیق و فضاسازی خوبی دارد، ما را به درون صحنه و عمل داستانی پرتاب می‌کند. در نتیجه حوادث را تجربه می‌کنیم، با احساسات‌مان به آن‌ها پاسخ می‌دهیم و دستِ آخر با گفتن جمله‌ای مثل «داستان واقعاً زنده بود»، همه ی قدرشناسی‌مان را تقدیم نویسنده می‌کنیم.

بیایید با بررسی نوشته‌ای کوتاه از مورخی نامدار و تبدیل آن به روایتی داستانی، بیشتر با این موضوعِ سرِ پاکردن چادر درگیر شویم.

تاریخ در مقایسه با داستان

انحطاط و سقوط امپراتوری روم[2] اثر ادوارد گیبون داستانی باشکوه از ۱۵۰۰ سال پیش را با نثری فاخر روایت می‌کند (نثری که اگر بخواهیم آن را با معیارهای امروزی بسنجیم، باید بگوییم تاحدودی تزیینی است). بسیاری از داستان‌نویسان تاریخی، و حتا بعضی از نویسنده گان داستان‌های علمی-خیالی[3]، از جمله ایزاک آسیموف، از آثار گیبون الهام گرفته‌اند، و کار درستی هم کرده‌اند، چرا که صفحه‌صفحه آثار او، دربردارنده‌ی جوهر داستان کوتاه یا رمانی خوب است.

حالا بخشی از کتاب انحطاط و سقوط امپراتوری روم را، که قابل تبدیل شدن به داستان کوتاه است، با هم می‌خوانیم. موضوع، جذاب است و مواد

و مصالح، دهشت‌انگیز: امپراتور سپتیمیوس سوروس در سال ۲۱۱ پیش از میلاد از دنیا می‌رود، و امپراتوری را برای دو پسرش، کاراکالا و گتا، باقی می‌گذارد. پسران امپراتور، شاه‌زاده‌گانی فاسد و پست هستند و به شدت متنفر از یک دیگر. هر یک از دو برادر تلاش می‌کند دیگری را به قتل برساند. قصر پادشاهی، به‌وسیله ی سربازان دو برادر دوپاره می‌شود. همه ی تلاش‌ها برای صلح بی‌نتیجه می‌ماند. ملکه ی مادر، جولیا دونا، با طرح تقسیم امپراتوری بین دو برادر مخالفت می‌کند؛ او معتقد است چنین کاری به این می‌ماند که بدن او را دو شقه کنند. قلمرو امپراتوری، در آستانه ی جنگ داخلی، از ترس بر خود می‌لرزد، تا این‌که:

... در این مبارزه، کاراکالا برنده شد؛ به آسانی و البته به شیوه ی تبه‌کاران. او به التماس‌های مادرش گوش داد و سرانجام نقشه‌ای مکارانه کشید: قبول کرد در اتاق مادرش، با گتا ملاقات و برای برقراری صلح مذاکره کند. در میانه ی مذاکره، چند سرباز مسلح، که در گوشه‌ای مخفی شده بودند، با شمشیرهای آخته به گتا حمله کردند. ملکه، بی‌خبر از همه‌جا، کوشید گتا را در آغوش خود محافظت کند؛ ولی تلاشش بی‌فایده بود. دست ملکه مجروح و پیراهنش از خون پسر جوانش پوشیده شد، و همان موقع متوجه شد که آن جلادها از پسر بزرگ‌ترش دستور می‌گیرند.

اختصار، طبیعت زبان مورخان است زیرا همه گی با حوزه‌ای گسترده از رویدادها سر و کار دارند، نه با تجربه‌های شخصی بی‌واسطه. به همین دلیل است که گیبون تمام نبرد تراژیک دو شاهزاده را در دو صفحه و نیم، و نقطه ی اوج[۴] خونین آن را در کمتر از یک بند، روایت می‌کند.

حالا، بیایید دوباره همان لحظه ی بحرانی را روایت کنیم، البته این بار به شیوه ی یک داستان‌نویس:

آن دو، برای مدتی، که مثل چندین ساعت به نظر رسید، منتظر ماندند. قیافه ی گتا درهم بود و زل زده بود به گیلاس شرابش، جولیا هرازگاهی تلاش می‌کرد او را به حرف بکشاند؛ درباره روی دادی خانواده گی صحبت می‌کرد، یا خاطره‌ای نوستالژیک از روزهای شاد زندگی‌شان تعریف می‌کرد، از زمانی که سوروس زنده بود. ولی گتا همچنان توی فکر بود.

پس از مدتی، کنیز جولیا برایشان غذا آورد. ملکه عصبی بود و با غذایش بازی می‌کرد. گتا دست به غذایش نزد. در اتاق مرمر، سایه‌ها قد کشیدند. غلامان آمدند، چراغ‌ها را روشن کردند و باعجله بیرون رفتند. بالای در ورودی، پرده ی نقاشی الکساندر بزرگ[۵] توی نسیم موج برداشت.

صدای قدم‌هایی از راهروی بیرون اتاق به گوش رسید. جولیا از روی تختش بلند شد. گتا گیلاسش را گذاشت روی میز و از جا بلند شد.

در باز شد، کاراکالا در آستانه ی در ایستاده بود. دو برادر در سکوت به یک دیگر نگاه کردند، صورت گتا نقابی از بی‌احساسی داشت و در چهره ی کاراکالا با آن لبخند سرخوشانه ی شومش، دورویی دیده می‌شد.

کاراکالا برای در آغوش گرفتن گتا، قدمی به جلو برداشت.

برادر کوچک‌تر با دست او را پس زد و قدمی به عقب رفت.

جولیا دونا گفت: «برو جلو.»

گتا با بی‌میلی دست کاراکالا را گرفت. کمی بعد، دو برادر مانند دوستانی قدیمی، یک دیگر را در آغوش گرفتند. گتا لبخند محوی زد. ملکه با آسوده‌گی نفس کشید.

گتا، گفت: «برادر، امیدوارم این شروع جدیدی باشد.»

معلوم بود که به زور این حرف را زد. کاراکالا راه افتاد. همان طور که دستش روی شانه ی گتا بود، او را به طرف در برد، که هنوز باز بود.

«من هم امیدوارم که این ملاقات، پایان همه چیز باشد.»

گتا گفت: «پایان؟» و ایستاد، ولی کاراکالا او را مجبور به حرکت کرد.

«پایان دعواهای کودکانه ی ما. امیدوارم بتوانم تمامش کنم، یک بار برای همیشه.»

گتا گفت: «آره، فکر خوبی است.»

«ساکت.»

دو شاه‌زاده توی درگاه ایستادند. ناگهان یک سرباز مسلح، با شمشیر کشیده، جست زد توی اتاق.

گتا به عقب برگشت، با حالتی گیج و گنگ به طرف مادرش رفت و کمی بعد، وقتی که سرباز زخمی عمیق به پشتش زد، فریاد کشید.

چهار سرباز مسلح دیگر وارد شدند. ملکه، فریادزنان دوید و دست‌هایش را حلقه کرد دور بدن پسر جوانش. تلاش می‌کرد جلادها را از او دور کند.

مردان شمشیر به دست، دوباره و دوباره، به گتا زخم زدند.

کاراکالا نعره کشید، نعره‌ای لرزاننده، همراه ترس و طمع و احساس پیروزی.

«بکشیدش، احمق‌ها! زودتر بکشیدش.»

کمی بعد همه چیز تمام شد. گتا توی دست‌های جولیا تکانی خورد، آهسته لغزید روی کف اتاق، برای لحظه‌ای روی زانوهایش فرود آمد. نگاهی ملتمسانه به مادرش انداخت، و وقتی خواست چیزی بگوید، خون از دهانش بیرون ریخت.

کاراکالا پایش را گذاشت روی شانه ی گتا و فشار آورد.

امپراتور جوان مرده بود. جولیا زانو زد و سر پسر جوانش را روی پاهایش گذاشت. تنها فرمان روای امپراتوری، لرزان بالای سرش ایستاد و تکیه کرد به شانه ی ی یکی از سربازها. جولیا به آرامی گریه می‌کرد. دستش را گذاشت روی صورتش. وقتی برای اولین بار دستش را از صورتش دور کرد، متوجه شد که دستش بدجوری زخم برداشته و خون ریزی شدیدی دارد.

کاراکالا گفت: «مادر، یادت باشد که عزاداری برای یک خائن، خیانت است.»
او گفت: «رجاله، ترجیح می‌دادم بمیرم به جای این‌که تو را به دنیا بیاورم.»
کاراکالا، انگار که بخواهد بزند، دستش را بالا برد. ناگهان به نظر رسید که همه توش و توانش را از دست داد. یکی از سربازان را به طرف در هل داد: «من را از اینجا دور کنید! زود!»

واقعیت در مقایسه با تجربه

حالا تفاوت‌های موجود بین این دو متن را بررسی کنید. مورخ عین واقعه را به ما می‌گوید: کاراکالا، با فریب کاری گتا را کشت، و برادر جوان‌تر در آغوش مادرش مرد. ولی داستان‌نویس باید خواننده را به درون اتاق ببرد و حادثه را، همان‌طور که اتفاق افتاده بوده، باز آفرینی کند. داستان‌نویس با استفاده از تخیلش جزییاتی را ارایه می‌کند که هیچ مورخی آن‌ها را نمی‌داند.
خلاصه آن متن تاریخی، به کمک تمهیدات و ابزاری، که در زیر معرفی کرده‌ام، تبدیل به داستان شده است.

زاویه‌دید [6]

همیشه از خودتان بپرسید: خواننده چه کسی است؟ یا بهتر است خواننده ی دید چه کسی با داستان روبه رو شود؟ به عبارت دیگر، چه زاویه ی دیدی صحنه [7] را تأثیرگذارتر خواهد کرد. من زاویه‌دید دانای کل محدود [8] را انتخاب کردم. به این ترتیب، خواننده به کمک مجموعه‌ای همه‌جا حاضر از چشم‌ها و گوش‌ها، که در کنار گتا و مادرش در اتاق حضور دارد، صحنه را می‌بیند. بنابراین تا زمانی که ملکه و شاه زاده‌ی جوان، کاراکالا را نمی‌بینند، خواننده هم او را نمی‌بیند. وقتی کاراکالا وارد صحنه می‌شود، خواننده هم، مانند جولیا و گتا، نمی‌داند که آدمکش‌ها درست پشت در کمین کرده‌اند. و از دیدن‌شان همان اندازه متعجب می‌شود که گتا و مادرش. در روایت این داستان می‌توانستم از زاویه‌دیدهای دیگری هم استفاده کنم؛ مثلاً می‌توانستم این داستان را از زاویه ی دید جولیا بنویسم، به این صورت که خواننده توی ذهن او می‌رفت، و فقط چیزهایی را می‌دید و می‌شنید، که او می‌دید و می‌شنید، و در اندیشه‌هایش با او شریک می‌شد. یا ممکن بود از خواننده بخواهم که گتا باشد، که در آن صورت لازم بود داستان پیش از آخرین گفت‌وگوی میان کاراکالا و مادرش تمام شود.

زمان [9]

در نوشته ی تاریخی، احساس زمان وجود ندارد، و حوادث، فهرست‌وار پشت سر هم می‌آیند. ولی در داستان، نویسنده باید احساس گذر زمان، ساعت‌ها و دقیقه‌ها، را به خواننده منتقل کند؛ البته نه مثل این جمله: «... و سپس مورچه ی بعدی وارد شد و تکه‌ای جو برداشت.» بیشتر به این نکته دقت کنید که چه گونه به حرکت داستانی شتاب داده‌ام، یا زمان طولانی انتظار را با جمله ی «آن دو، برای مدتی، که مثل چندین ساعت به نظر رسید، منتظر ماندند» کاهش داده‌ام. وقتی کاراکالا می‌رسد، ما به زمان داستانی مستقیم (واقعی) برمی‌گردیم. روی داده‌ها، به همان دقتی که اتفاق می‌افتند، روایت می‌شوند. بعد، به جای روایت همه آن چه که در هنگامه ی خون ریزی اتفاق می‌افتد، دوباره داستان سرعت می‌گیرد: «کمی بعد همه چیز تمام شد». و در نهایت، برای آخرین گفت‌وگو ها به زمان داستانی مستقیم (واقعی) برمی‌گردیم.

ضرباهنگ [10]

ضرباهنگ، به تعداد حوادثی برمی‌گردد که در طول روایت اتفاق می‌افتد. صحنه‌ای که روایت شد، به آرامی و با اتفاقی بسیار کوچک آغاز می‌شود، ولی در پایان، ضرباهنگ روایت بسیار تند می‌شود. آوردن این شروع کند، انتخابی آگاهانه است برای برقراری تعادل با آن پایان‌بندی [11] هیجان‌انگیز. نوشته ی تاریخی پیش تر روی دادها را بی‌زیر و بالا روایت می‌کند: با ضرباهنگی یکنواخت، بدون توقف، بدون پیچیدگی و بدون جزییات.

شرح [12]

هیچ مورخی نیاز ندارد، یا به گمان نمی‌تواند، اتاق مرمر یا پرده‌های نقاشی در حال موج زدن را توصیف کند. همچنین نمی‌تواند به جزییات بپردازد، جزییاتی مثل این که پیشخدمت‌ها چراغ‌ها را روشن می‌کنند و بیرون می‌دوند. اما داستان‌نویس باید این توصیف ها را بسازد تا بتواند تجربه را کامل‌تر کند. توجه داشته باشید که در لحظه‌ی ی وقوع جنایت، من دیوارها یا پرده‌های نقاشی یا چراغ‌ها را توصیف نکردم. دوباره تکرار می‌کنم، داستان‌نویس تلاش می‌کند که حادثه را به نحوی روایت کند که انگار خواننده آن را می‌بیند. و البته، وقتی در پایان داستان یک شاه زاده دارد در مرکز صحنه مُثله می‌شود، دیگر کسی نمی‌تواند به تزیینات اتاق نگاه کند.

عمل داستانی [13]

هر عملی در صحنه، مخلوق ابتکار و خلاقیت من است: از گتا و بی‌قراری‌اش و خیره نگاه کردنش به گیلاس، تا جولیا که ناگهان از جا بلند می‌شود، و سربازها که شاه زاده‌ی درحال مرگ را از پشت با شمشیر می‌زنند. این خلاقیت، هر چه بیشتر برافراشتن چادر است. اگر صحنه زنده و قابل لمس ساخته شود، شخصیت‌ها باید در آن مثل آدم‌های واقعی عمل کنند.

گفت‌وگو [14] و شخصیت‌پردازی [15]

بر اساس داده‌های تاریخ، ما می‌دانیم که اربابان چه‌جور آدم‌هایی بودند، ولی هم مورخان و هم داستان‌نویسان، باید شخصیت آن‌ها را با آمیزه‌ای از تحلیل و تخیل خلق کنند. در مرحله ی بعد، مورخ نتیجه را خلاصه می‌کند. ولی داستان‌نویس باید شخصیت را به‌وسیله ی عمل نشان دهد. صحنه‌ای که من روایت کردم می‌خواهد شرارت کاراکالا را نشان بدهد، به همین دلیل من ترجیح دادم، گتا چهره‌ای گرفته و درهم داشته باشد. گفت‌وگوی کاراکالا با طعنه و گوشه و کنایه آمیخته است و با در آغوش گرفتن برادرش، که هم چنان بی‌میل و بدگمان است، تظاهر به دوستی می‌کند. بی گمان هر کاری که کاراکالا می‌کند بخشی از نقشه ی اواست برای بردن گتا به طرف در، جایی که جلادها بتوانند او را گیر بیندازند. کاراکالا در آخرین حرکت تحقیرآمیزش به جنازه‌ی گتا لگد می‌زند، ولی کمی بعد توش و توانش را از دست می‌دهد.

شروع از چرکنویس

داستان باید از چنین صحنه‌هایی ساخته شده باشد. ممکن است شما ضرباهنگ داستان را تند یا کند کنید، یا برای این‌که به روند وقوع روی دادها سرعت بدهید، از زمان داستانی مستقیم (واقعی) خارج شوید (نمونه: «پیش از آن که پیک با اخبار جدید از راه برسد، سه شب گذشت...») ولی اصل داستان باید دربرگیرنده‌ی روی دادهایی باشد که به گونه‌ای روایت می‌شوند که گویی شخصیت‌ها در حال تجربه کردن‌شان هستند. تا آن‌جا که می‌توانید از شرح و توصیف، صحبت کردن با صدای نویسنده، کمتر استفاده کنید، زیرا در روند

روایت وقفه ایجاد می‌کند؛ مانند این می‌ماند که در میانه ی نمایش، کسی بیاید وسط صحنه و شروع کند به شرح دادن روی دادها برای بینندە.

این که داستان را با طرحی کلی و اجمالی از آن چه قرار است در آن اتفاق بیفتد شروع کنید، تصمیمی کاملاً درست است. فقط حواستان جمع باشد که این طرح کلی را با اثر نهایی اشتباه نگیرید.

می‌توانید یک خلاصه‌داستان را به داستانی خون دار و پرمایه تبدیل کنید، به شرطی که به پرسش هایی از این دست جواب دهید: آیا زاویه ی دید مناسبی را انتخاب کرده‌اید؟ بسیار خوب، حالا حوادث را به گونه‌ای در ذهن خود بپرورانید که انگار می‌توانید آن‌ها را جلوی رویتان ببینید. چیزهایی را که ممکن است ببینید، بشنوید، احساس کنید و بو کنید، بنویسید. پل اندرسن، نویسنده‌ی داستان‌های علمی-خیالی، همیشه در این باره توضیح داده است که چه قدر دوست دارد در اولین پاراگراف داستان، خواننده را با بیش ترین روی دادهای ممکن روبه رو کند، و به این ترتیب او را به سرعت به درون صحنه بکشاند. حالا فکر کنید که شخصیت‌های داستان شما چه جور آدم‌هایی هستند. به خواننده صرفاً نگویید که او شجاع، اصیل و بخشنده است، یا برعکس خائن و بزدل. او را چنان که هست، در جریان داستان‌تان به خواننده نشان دهید. شخصیت شما همان‌طور که دارد نقشش را بازی می‌کند، حرف‌های مختلفی می‌زند، شما فقط قسمت‌های به‌درد‌بخور آن را بنویسید. توجه کنید که من به گپ و گفت ملکه و پسرش اشاره‌ای نکردم. چرا که آن موضوع فقط برای تأکید بر حال و هوای گتا اهمیت داشت: مادرش با او حرف می‌زد و او جواب نمی‌داد.

به‌تدریج صحنه را آماده کنید. شخصیت‌ها باید عملی انجام دهند. نکته ی کلیدی در روایت من این بود که کاراکالا برادرش را در آغوش می‌کشید و او را به طرف در می‌برد. این‌ها به درستی جزییات داستان‌نویسی است، اما بر رویارویی دو برادر تأکید می‌کند. برخوردی که سرانجامش این است: برادر بزرگ‌تر، برادر جوان‌تر را به دست جلاد می‌سپارد.

در پایان، باید بگویم اگر داستان را به این شیوه روایت کنید، خواننده پس از خواندن آن خواهد گفت: «به راستی داستان خوبی بود! آدم احساس می‌کرد آن جا است!»

این مقاله ترجمه‌ای است از:
How to Make Your Fiction Three Dimentional / Written by: Darrell Schweitzer

۱- Lycanthropic
۲- The Decline & Fall of the Roman Empire
۳- Science Fiction (این واژه را به اشتباه علمی-تخیلی معنا کرده‌اند، حال آن‌که تخیلی بودن، در ذات هر اثر داستانی نهفته است و متعلق به این ژانر ادبی نیست.)
۴- Climax
۵- Alexander the Great
۶- Viewpoint
۷- Scene
۸- The limited omniscient viewpoint
۹- Time
۱۰- Pacing
۱۱- Conclusion
۱۲- Description
۱۳- Action
۱۴- Dialogue
۱۵- Characterization

فرم اشتراک مجله‌ی فردوسی

نام ..... نام خانوادگی ..... نام پدر ..... تحصیلات .....
تعداد اشتراک ..... نوع پرداخت (نقدی - بانکی) .....
نشانی کامل پستی و تلفن متقاضی .....

مایلید از کدام شماره اشتراک ارسال گردد؟
ایران تک شماره ۲۴۰۰ تومان - یک ساله ۱۴۴۰۰ تومان - باهزینه ی پستی ۲۹۴۰۰ تومان

پس از واریز مبلغ اشتراک، رسید بانکی را به همراه برگ تکمیل شده فرم اشتراک به نشانی مجله ارسال فرمایید.
اروپا و امریکا و سایر کشورها
تک شماره ۵ دلار با هزینه پستی ۱۲ دلار

نشانی پستی مجله: تهران / صندوق پستی شماره ۱۸۸۶-۱۳۱۵۵
تلفن: ۲۲۷۲۲۹۸۱ / تلفکس: ۲۲۷۰۲۷۲۲
پیام‌گیر شبانه روزی: ۲۲۷۶۶۲۲۷

وجه اشتراک را به یکی از بانک های زیر واریز و اصل رسید را به انضمام برگ تکمیل شده فرم اشتراک به صندوق پستی مجله ارسال فرمایید.
۱- تهران- بانک رفاه- پل حافظ- شعبه نشر- کد ۱۶۶- جاری ۹۲۲۶۲
۲- تهران- بانک ملت- سعادت آباد- میدان کاج- کد ۶۵۵۱- جاری ۱۵۱۵۸۳
نام صاحب حساب: مجله فردوسی