پسران سفیدرود واقعیت دارند

حسین شیخ‌رضایی

پسران سفیدرود
نویسنده: محمدرضا محمدی پاشاک
ناشر: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان
چاپ اول: ۱۳۷۶ ـ ۲۵۰۰۰ نسخه
۲۳۰صفحه- ۳۶۰تومان

مقدمه

رمان پسران سفیدرود، نوشتهٔ «محمدرضا محمدی پاشاک»، ویژه گروه سنی «د» و «ه» است.

وقایع داستان در یکی از روستاهای شمال کشور و در حدود سالهای ۵۶ و ۵۷ رخ می‌دهد؛ تقریباً همزمان با کشته شدن آقا مصطفی، پسر ارشد آیت‌الله خمینی. داستان با زاویهٔ دید اول شخص مفرد و با فعلهای مضارع؛ مانند می‌آیم، می‌گویم و ...، روایت شده است و «امیر حمزه»، جوان شانزده یا هفده ساله‌ای که خودش شخصیت اول داستان هم هست، آن را تعریف می‌کند.

خلاصه داستان چنین است: برادر راوی داستان؛ «کاس‌آقا»، دانشجوی مبارزی است که توسط ساواک دستگیر و در رشت، زندانی شده است. در ابتدا، راوی و خانوادهٔ او، یعنی آقا بزرگ، آقا جان، ننه جانی، خاله و... از علت دستگیری کاس آقا بی‌خبرند، اما می‌دانند که دایی راوی، یعنی «حسین» ارتباطاتی با ژاندارمها دارد، اطلاعاتی به آنها می‌دهد و در شب دستگیری کاس آقا هم مسئول راهنمایی ژاندارمها بوده است. با گذشت زمان و پیشرفت داستان، راوی به دوستان برادرش نزدیک می‌شود و کم‌کم به علت قضایا و ماهیت سیاسی کار این دوستان پی می‌برد؛ ضمن آنکه در ملاقاتی در زندان درمی‌یابد که برادرش را فلج کرده‌اند.

در این میان، اختلاف بین دایی و دهبان که هر دو از عوامل ساواک در ده هستند تشدید می‌شود، به طوری که هر دو، حریف را سدی در برابر پیشرفت کاری خود می‌بینند.

اما دایی که می‌بیند علی‌رغم وعده‌های قبلی،

هرچه نگاه به جهان و حوادث آن خاص و شخصی‌تر باشد یا به عبارتی هرچه هنرمند جهان را از دید منحصر به فردتری روایت کند، اثر جاودانه‌تر و هنری‌تر خواهد بود، و این، دقیقاً برخلاف دید فروکاهنده‌ای است که ادبیات متعهد، ندای آن را سر می‌دهد.

کاس‌آقا را در زندان فلج کرده‌اند، کم‌کم از دستگاه جدا شده، تغییر مسیر می‌دهد تا آنکه در واقعه‌ای غیرمنتظره، دهبان را می‌کشد و خود را نیز در سفیدرود غرق می‌کند.

در انتهای داستان، کاس آقا به علت پایداری و بروز ندادن اطلاعات، از زندان آزاد شده، به ده باز می‌گردد. او، همراه با یارانش که اکنون راوی نیز به آنها پیوسته است، به مبارزه ادامه می‌دهد.

شاید امروز، بحث نظری بر سر ادبیات متعهد یا تعهد در ادبیات، دیگر رونق سالهای گذشته و بخصوص دهه‌های چهل و پنجاه را نداشته باشد، اما به نظر می‌آید که این مسئله، هنوز دغدغه‌ای مهم و شاید اصلی برای برخی نویسندگان و بیش از آنها برای کسانی است که خود را سیاستگذار فرهنگی می‌دانند.

اما به راستی، تعهد در ادبیات از کجا نشئت می‌گیرد؟ با یک نگاه کلی می‌توان دریافت که بحث تعهد در ادبیات، بیشتر از جانب ایدئولوژیها، مرامها و تئوریهایی مطرح شده است که به زعم خود تفسیر کامل و جامعی از اقتصاد، جامعه، فرهنگ، تاریخ و هر آنچه که پیرامون انسان می‌گذرد ارائه می‌کنند. چنین ایدئولوژیهایی همواره نگران این نکته‌اند که مبادا در داستان یا اصولاً هر اثر هنری دیگری، تفسیر و نمونه‌هایی خلاف آن قاعدهٔ کلی و جهانشمول ارائه شود و به این ترتیب، خللی در جهان‌بینی هماهنگ و منسجم آنها به وجود آید. لذاست که در نظر آنان، هنرمند باید انسان متعهدی بوده، جهانی را در اثر خود خلق کند که مو به مو با تئوری آنها هماهنگ باشد.

به عنوان مثال، اگر در جهان‌بینی آنها تفسیر خاصی از تاریخ مطرح شده باشد و تمام انسانها در رده‌ها و درجه‌های مختلف تقسیم شده باشند، نویسنده نباید به مصاف این تقسیم‌بندی برود و شخصیتهای خود را چنان خلق کند که این نظام را بر هم زنند.

اما این برداشت از تعهد در ادبیات چه نتایجی در پی خواهد داشت؟ اولین و مهمترین نتیجهٔ چنین برداشتی، از دست رفتن هویت اثر هنری است؛ چرا که در یک اثر هنری، هرچه نگاه به جهان و حوادث آن خاص و شخصی‌تر باشد یا به عبارتی هرچه هنرمند جهان را از دید منحصر به فردتری روایت کند، اثر جاودانه‌تر و هنری‌تر خواهد بود، و این، دقیقاً برخلاف دید فروکاهنده‌ای است که ادبیات متعهد، ندای آن را سر می‌دهد.

دومین نتیجه‌ای که از چنین برداشتی ناشی می‌شود، ترس هنرمندان و نویسندگان مستقل از نزدیک شدن به حوزه‌هایی است که ایدئولوژی غالب، آنها را ملک شخصی خود پنداشته است؛ چرا که اگر اثری در این حوزه‌ها نوشته شود و دارای استانداردهای از قبل مشخص شده نباشد، عموماً اجازهٔ نشر نمی‌یابد، ضمن آنکه نویسنده را نیز در مقابل دستگاه حاکم قرار خواهد داد. و از آنجا که ایدئولوژیها مهمترین قسمتهای حیات آدمی، از قبیل تاریخ، دین عشق و... را ملک شخصی خود کرده‌اند، در چنین محیطهای تئوری‌زده‌ای، درباره این موضوعها، علی‌رغم جذابیتشان، کمتر اثر به یادماندنی و شاخصی که فارغ از قانونها و تئوریهای از پیش مشخص شده باشد

نوشته می‌شود.

در کشور ما نیز بعضی از موضوعات، طبق قاعده‌ای نانوشته و ناگفته، داخل حوزهٔ ادبیات متعهد قرار گرفته‌اند؛ به این معنا که سخن گفتن دربارهٔ آنها، حتماً به رعایت استانداردها و قالبهای از پیش مشخص‌شده‌ای نیاز دارد. البته این قواعد، در ادبیات کودک و نوجوان، با شدت بیشتری خود را تحمیل می‌کنند.

یکی از این موضوعات، تاریخ، به صورتِ عام و تاریخ معاصر و رویدادهای مربوط به انقلاب اسلامی، به شکل خاص است. نگاه رسمی و رایج به رویدادهای تاریخ معاصر، خط پررنگ و کاملاً مشخصی بین انسانها، احزاب، وقایع و... می‌کشد؛ خطی که در یک طرف آن تمام صفات متعالی از قبیل ایثار، کمال‌جویی، رشادت، دلاوری، جان‌باختن در راه اهداف و... وجود دارد، و در طرف دیگر، تمام صفات مذموم، از قبیل وابستگی، عامل بیگانه بودن، ترس، دشمنی با مردم و دین و... جمع شده‌اند. در این باور، هیچ انسانی نمی‌تواند دارای خصوصیات متضاد و مختلفی باشد که گاه او را به رشادت وادارد و گاه به ترس بکشاند و عبور از این خط فاصل و تغییر انسانها بسیار بعید و دشوار است. این نگاه ایستا و تک رنگ که انسانها را از تمام درگیریهای ذهنی با خود و جهان، یکسره معاف می‌کند، اغلب از طریق کتابهای تاریخ دوران تحصیلی به دانش‌آموزان القا و سپس به کمک رسانه‌هایی مانند رادیو و تلویزیون مستحکم می‌شود.

برای نویسندگانی که داستانهای خود را از میان چنین موضوعات حفاظت‌شده‌ای انتخاب می‌کنند، سه راه عملی وجود دارد؛ اول آنکه تسلیم میل زمانه شوند و وقایع را آن‌طور که دیگران می‌پسندند ترتیب دهند؛ دوم آنکه وارد کار سیاسی شوند و داستان خود را چنان بسازند که با تمام طرحهای از پیش ارائه شده در تضاد باشد و سوم آنکه به جای تعهد در برابر سیاستگذاران، صرفاً در برابر موضوع متعهد باشند و داستان را چنان بنویسند که گویی در عالم واقع رخ داده است؛ خواه این نگارش به مذاق عده‌ای خوش بیاید، خواه نه.

ناگفته پیداست که راههای اول و دوم، تفاوت چندانی با یکدیگر ندارند؛ چرا که یکی تثبیت عقیده‌ای را هدف خود قرار داده است و دیگری برانداختن آن را، و در هر دو صورت، آنچه مورد غفلت واقع می‌شود، خود ادبیات و داستان است.

پیداست که برای نویسندهٔ منصف و دوستدار ادبیات، تنها راه سوم باقی خواهد ماند.

خوشبختانه رمان پسران سفیدرود را می‌توان تا حد زیادی در سومین گروه از تقسیم‌بندی بالا جا داد؛ چرا که گرچه موضوع رمان، وقایع سالهای ۵۶ و ۵۷ و اولین بارقه‌های انقلاب اسلامی است، نویسنده در اغلب موارد (و نه تمام آنها) به واقعیت پایبند بوده و برای خوش‌آمدِ کسی، وقایع را خلق نکرده است.

از جمله می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

ننه جانی (مادر کاس آقا)، برخلاف تصور رایج، هیچ‌گاه به عنوان مادر یک مبارز، شعارهای تند و انقلابی سر نمی‌دهد. او زنی روستایی است‌که نمی‌تواند وقایع اطرافش را ازنظر سیاسی

از آنجاکه ایدئولوژیها مهمترین قسمتهای حیات آدمی، از قبیل تاریخ، دین عشق و ... را ملک شخصی خود کرده‌اند، در چنین محیطهای تئوری‌زده‌ای، درباره این موضوعها، علی‌رغم جذابیتشان، کمتر اثر به یادماندنی و شاخصی که فارغ از قانون و تئوریهای از پیش مشخص شده باشد نوشته می‌شود.

تحلیل کند و تنها سهمی که از زندگی می‌خواهد، سلامتی پسر و گرمی خانواده‌اش است.

دایی که در ابتدا، ارتباطهایی با ژاندارمها دارد، چهره‌ای کاملاً چندلایه و انسانی است. او خود قبلاً مبارز سیاسی بوده و چون دیده که نمی‌توان حکومت را تغییر داد، تسلیم شده و به همکاری با ساواک رضایت داده است. دایی، در ادامه ماجرا، به دروغ بودن وعده‌های ساواک پی می‌برد، کم‌کم متحول می‌شود و در نهایت می‌تواند از خط فاصلی که ذکرش گذشت، عبور کند و به جمع شخصیتهای مثبت داستان وارد شود؛ ولی در همین حال که به شخصیت مثبتی تبدیل شده است، دهبان را می‌کشد و خود را در سفیدرود غرق می‌کند. به این ترتیب، او با انجام اعمالی که می‌توان در درستی آنها تردید کرد، از تبدیل شدن به یک قهرمان سر باز می‌زند، و این درست، برخلاف باور رایجی است که تمام ساواکی‌ها را، بدون درنظر گرفتن محیط، ذاتاً شرور و وطن‌فروش و ضدارزش می‌داند و همچنین هر شخصیت توبه کرده و مثبتی را لزوماً قهرمان و اسطوره می‌بیند.

شخصیت دهکار نیز لایه‌های مختلفی دارد. او یکی از خبرچینهای دهبان است. اما در اواخر داستان، طی صحبتی که با امیرحمزه می‌کند، مشخص می‌شود فرد ضعیف و ترسویی بوده که اطاعت از دستورات دهبان را از روی ترس، و نه از روی بدخواهی و بدذاتی انجام داده است و خود نیز به شخصیت منفی دهبان و کلاهبرداری او واقف است.

پایان داستان نیز به گونه‌ای است که از کلیشه‌های رایج فاصله می‌گیرد. هرچند که در پایان داستان، کاس آقا آزاد شده، بار دیگر مبارزه را شروع کرده است، اما این به آن معنا نیست که تمام شخصیتهای منفی از داستان خارج شده و آینده تماماً متعلق به کاس آقا باشد. او در پایان داستان، وعده صبح صادق را می‌دهد. اما در هرحال، نیروهای خیر و شر همچنان در صحنه و در کنار هم باقی می‌مانند تا به نبردشان ادامه دهند.

شاید تنها نکته‌ای را که بتوان نقطه ضعفی بر پایبندی نویسنده به واقعیت در طول داستان دانست، ماجراهای نفرین کردن راوی و دچار عذاب شدن شخصیتهای مقابل است.

در ابتدای داستان، راوی به امامزاده می‌رود و می‌خواهد ناظم را- که او را کتک زده است- نفرین کند.(صفحهٔ ۴۰). اما مردم ده دور امامزاده جمع می‌شوند و او را از این کار منع می‌کنند؛ در نهایت راوی نفرین نکرده، خارج می‌شود:

«گره شال را باز می‌کنم و دور بقعه می‌گردم و یک پنج ریالی توی صندوق بقعه می‌اندازم و زیر لب می‌گویم: "آقا اگر خطا کرده‌ام، تو بزرگواری، ببخش که جاهلم" ...» (صفحهٔ ۴۰)

اما مدتی از این قضیه نمی‌گذرد که می‌خوانیم:

«می‌روم پرونده‌ام را می‌گذارم روی میز دفتردار و برمی‌گردم. راست راستی از ناظم خبری نیست؟ دفتردار می‌گوید: زمینگیر شده

- یعنی چی؟

- صورتش برگشته. لب و لوچه‌اش آویزان شده. دیشب رفتیم از لاهیجان دکتر خبر کردیم. گفت سکته مغزی است!

مغز سرم تیر می‌کشد. می‌آیم بیرون و می‌روم به طرف مستراح...» (صفحهٔ ۲۱۷)

بار دومی که راوی نفرین می‌کند چنین است:

«از صحن بقعه بیرون می‌آیم و به تاخت به دکان دهبان می‌رسم و دوبند ضربدری پشت کرکره را می‌گیرم و دندان قروچه می‌کنم و تکانش می‌دهم و فریاد می‌زنم: "آقا! تو ویرانه‌اش کن، ویرانه..." (صفحهٔ ۲۱۷)

و هنوز چند لحظه نگذشته که می‌خوانیم:

«رعدوبرق، درخت سر به فلک کشیده باغ را چهارشقه می‌کند و روی دکان دهبان می‌اندازد» (صفحهٔ ۲۱۷)

و باز در جای دیگری راوی دعای باران می‌کند

یکی از مهمترین مشکلات ساختاری که باعث چنین نقصی شده، آن است که علی‌رغم انتخاب زاویهٔ دید اول شخص مفرد، قسمت عمدهٔ داستان به صورت زاویهٔ دید نمایشی روایت می‌شود؛ یعنی وظیفهٔ راوی تنها آن است که دیالوگها و آنچه را که در اطرافش می‌گذارد، بدون عبور از صافی ذهن خود، به خواننده منتقل کند. این وجه نمایشی باعث شده است تا راوی در کمتر صحنه‌ای با خواننده خود خلوت کند و تنها برای او (و نه برای سایر شخصیتهای داستان) حرف بزند و در خلال این صحبتها، تغییر و تحولات درونی خود را شرح دهد.

که فی‌الفور برآورده می‌شود:

«به تاخت خودم را به بقعه می‌رسانم و دست به دامنش می‌شوم. آسمان صدا می‌کند و رعدوبرق می‌زند. باران به قدری تند می‌شود و درشت می‌بارد که احدی قادر نیست قدم از قدم بردارد» (صفحهٔ ۲۱۶)

اگر این چند نمونه، در داستانی می‌گذشت که بنای خود را بر نادیده گرفتن جریان طبیعی امور و سیر در حوزهٔ اساطیر گذاشته بود، هیچ ایرادی نداشت؛ اما در داستانی که صددرصد واقعی و رئالیست است، چنین مواردی، نشان از عدم پایبندی نویسنده به واقعیت است.

رمان پسران سفیدرود، در دو رویهٔ مختلف، در حال جریان و شکل‌گیری است. رویهٔ اول که ما آن را «رویهٔ خارجی» می‌نامیم، مربوط به حوادثی است که پیرامون راوی می‌گذرد. در این رویه ابتدا با محیط (ده) و افرادی (راوی، دایی و...) مواجه می‌شویم که درک چندانی از مسائل سیاسی و وقایع خرداد ۴۲ ندارند. در این محیط نیروهایی منفی هم وجود دارند (دهبان و پاکار و...) که با استفاده از قدرت و نیرنگهای سیاسی، از پلکان ترقی بالا می‌روند و خود را به دستگاه نزدیک می‌کنند. اما با گذشت زمان و تنیده شدن تار و پود داستان، افراد ده، کم‌کم آگاه می‌شوند و حتی در پایان داستان، در میان بسیاری از آنها، حرکتی عمومی برای مبارزه با رژیم دیده می‌شود.

نویسنده در پرداخت این رویهٔ بیرونی و نشان دادن این واقعیت تاریخی که در سال ۴۲ نوعی آگاهی و روشن‌بینی عمومی نسبت به مسائل سیاسی در مردم به وجود آمده، موفق بوده است؛ ضمن آنکه در پاره‌ای از فصلها، روابط مافیایی و سلطه‌مداری حاکم بر دستگاههای اطلاعاتی و زندانها را، به نحو قابل قبولی به خواننده نوجوان منتقل کرده است.

اما رویهٔ دوم رمان که ما آن را «رویهٔ درونی» می‌نامیم، به شخص راوی و تغییراتی که در خود او به وجود می‌آید، مربوط می‌شود. راوی داستان، در ابتدای نوجوانی است فارغ از همه چیز که بزرگترین آرزویش نابودی کرم ساقه‌خوار است، اما در پایان داستان، او فردی است که به نوعی آگاهی دست یافته، به توصیهٔ دوستان برادرش می‌خواهد به جایی برسد که بفهمد روی آب چی هست و زیر آب چی؟ (صفحهٔ ۱۹۳)

او حتی پا را از این هم فراتر گذاشته و می‌گوید:

«دلم می‌خواهد دست به قلم باشم و از سیر تا پیاز ماجرا را بنویسم. باید کسی پیدا شود و سرگذشت ما را ثبت و ضبط کند. یعنی زمان به آخر رسیده؟ فریادرسی نیست؟ یعنی ما خارجی

نثر نویسنده، خاص و منحصر به فرد است. این خصوصیت، نه ناشی از اصطلاحات و ترکیبات محلی به کار رفته در اثر است، بلکه بیشتر به علت نحوهٔ قرارگیری کلمات در جمله و ساختار نحوی جملات است. نثر پسران سفیدرود نوعی عدم‌درنگ و حرکت سیال‌دارد؛ به‌شکلی که گویا مطلبی را می‌گوید و می‌گذرد و چندان بر چیزی تأکید نمی‌کند. این نثر، پس‌از پایان‌کتاب‌نوعی‌مه‌زدگی‌و عدم شفافیّت‌را در خود نشان می‌دهد.

بودیم که چنین معامله‌ای با ما کردند؟ می‌رسد آن روزی که هرچه ظالم و ستمگر است به پای میز محاکمه کشیده بشود؟» (صفحهٔ ۲۰۸)

باید گفت، نویسنده، در پرداخت این رویهٔ درونی ناموفق بوده است. ما هیچ‌گاه تغییرات تدریجی و بالغ شدن شخصیت داستان را، مرحله به مرحله نمی‌بینیم.

نویسنده برای آنکه بتواند ما را پا به پای شخصیت اصلی داستان پیش ببرد، از دو تمهید مناسب استفاده کرده است؛ یکی انتخاب زاویهٔ دید اول شخص مفرد و دیگری زمان مضارع فعلها تا به این طریق خواننده خود را درون صحنه احساس کند. اما متأسفانه با وجود مساعد بودن شرایط برای پرداخت رویهٔ درونی، او از این دو ابزار، استفادهٔ کافی را نبرده و این وجه داستان را ناقص باقی گذارده است.

یکی از مهمترین مشکلات ساختاری که باعث چنین نقصی شده، آن است که علی‌رغم انتخاب زاویهٔ دید اول شخص مفرد، قسمت عمدهٔ داستان به صورت زاویهٔ دید نمایشی روایت می‌شود؛ یعنی وظیفهٔ راوی تنها آن است که دیالوگها و آنچه را که در اطرافش می‌گذرد، بدون عبور از صافی ذهن خود، به خواننده منتقل کند. این وجه نمایشی باعث شده است تا راوی در کمتر صحنه‌ای با خواننده خود خلوت کند و تنها برای او (و نه برای سایر شخصیتهای داستان) حرف بزند و در خلال این صحبتها، تغییر و تحولات درونی خود را شرح دهد.

مشکل دیگری که باعث چنین نقصی در پرداخت رویهٔ درونی شده، عدم ارتباط و دوری راوی از گروه همسالان خود است؛ یعنی علی‌رغم آنکه راوی نوجوان است و بر طبق اصول روان‌شناسی باید بیشترین ارتباط را با گروه همسالان خود داشته باشد، او بیشترین ارتباط حسی و عاطفی را با پدربزرگ و مادر خود برقرار کرده است که از لحاظ سنّی، اختلاف زیادی با وی دارند و واضح است که راوی در حین گفتگوهایش با آنها نمی‌تواند از تغییراتی که در درونش می‌گذرد صحبت کند.

یکی از نقاط ضعف پسران سفیدرود، نبود واسطه‌ای برای شرح و تفسیر حوادثی است که در اطراف راوی می‌گذرد. همان‌گونه که گفته شد، در محیط داستان شخصیتهایی منفی وجود دارند که می‌خواهند با استفاده از روای و بازی دادن او از پلکان ترقی بالا روند، اما از آنجا که راوی هنوز معنای این ترفندها را درک نمی‌کند و از طرفی تنها حکایت‌کنندهٔ قصه هم اوست و تمام وقایع را به شکلی بیرونی و نمایشی گزارش می‌دهد، خوانندگان نوجوان، به آنچه در پشت صحنهٔ حوادث می‌گذرد پی نمی‌برند و این گاه باعث سردرگمی و تصور آنان بر ناپیوستگی داستان می‌شود. برای مثال در فصل سوم، پاکار و دهبان که قاعدتاً مخالف خانوادهٔ امیرحمزه هستند، او را مبصر کلاس می‌کنند و ناظم مدرسه را که مورد

نفرین او واقع شده است، اخراج می‌کنند. همچنین آنها با راوی حرف می‌زنند و دل او را به دست می‌آورند و در آخر پاکار از راوی می‌خواهد عکسها و کتابهای برادرش را به او بسپارد تا آنها را در جای امنی قرار دهد. اما از آنجا که راوی به دسیسه بودن این کارها پی نمی‌برد و نمی‌فهمد که دهبان و پاکار درصدد تثبیت جای خود و خالی کردن زیر پای دایی هستند، هیچ توضیحی از جانب او نمی‌شنویم و فرد دیگری هم نیست تا برای خوانندهٔ نوجوان، علت این تغییرات ناگهانی و صدو هشتاد درجه‌ای افراد را توضیح دهد. یا در نمونه‌ای دیگر، در فصل چهارم، وقتی راوی را به زندان می‌برند، رئیس زندان پس از استقبال، او را مورد نوعی بازپرسی قرار می‌دهد؛ رئیس زندان کلمه‌ای می‌گوید و از راوی می‌خواهد بلافاصله اولین کلمه‌ای را که به ذهنش می‌رسد بگوید. رئیس این کار را نوعی بازی می‌نامد و با تکرار کلماتی چون کتاب، زمین، سفیدرود، اعلامیه و ...تمام اطلاعات او را تخلیه می‌کند، اما از آنجا که راوی معنای این کار را نفهمیده، هیچ‌گاه پی نمی‌برد که چه اطلاعاتی را در اختیار رئیس گذاشته است و در ادامه، وقتی رئیس تمام اطلاعات راوی و برادرش را جمع کرده، به عنوان امتیاز و نشان برتری خود تحویل آنها می‌دهد، نه راوی و نه خوانندهٔ نوجوان درنمی‌یابند که این اطلاعات از کجا درز کرده است.

در مورد فرم و ساختار پسران سفیدرود می‌توان به نکات زیر اشاره کرد:

نثر نویسنده، خاص و منحصر به فرد است. این خصوصیت، نه ناشی از اصطلاحات و ترکیبات محلی به کار رفته در اثر است، بلکه بیشتر به علت نحوهٔ قرارگیری کلمات در جمله و ساختار نحوی جملات است. نثر پسران سفیدرود نوعی عدم درنگ و حرکت سیال دارد؛ به شکلی که گویا مطلبی را می‌گوید و می‌گذرد و چندان بر چیزی تأکید نمی‌کند. این نثر، پس از پایان کتاب نوعی مه‌زدگی و عدم شفافیّت را در خود نشان می‌دهد. البته این ابهام و مه‌زدگی در فصلهایی مانند فصل زندان رفتن راوی (فصل ۴) و بی‌هوشی او و ملاقات با برادرش در حالت نیمه هشیار، کاملاً بجا بوده و وظیفه‌اش را به درستی انجام داده است.

یکی از نقاط قوت کتاب، پخش صحیح اطلاعات در آن است نویسنده عجله و شتابی برای ارائه تمام اطلاعات، در همان ابتدای کار ندارد و سعی می‌کند بعضی از اطلاعات را لابه‌لای حوادث بدهد تا هم جذابیّت رمان حفظ شود و هم از خستگی خواننده جلوگیری شود. او اطلاعات را به شکلی موجز و به نحوی که به ساختار اثر لطمه نزند ارائه می‌کند؛ مانند نمونهٔ زیر؛ جایی که برای اولین بار با اسم کامل راوی آشنا می‌شویم:

ـ امیرحمزه! دال سر رسید!

فقط آقا جان نامم را تمام و کمال می‌گوید. آن هم وقت گرفتاری و مریضی‌ام (صفحهٔ ۷)

دیالوگهای کتاب پشت سر هم و پی در پی می‌آیند و در میان آنها، مدام نام گویندهٔ هر جمله و عبارت تکرار نمی‌شود (مگر در صورت لزوم). این امر، روان خواندن متن و فعالیت ذهن خواننده برای یافتن گویندهٔ جملات را در پی دارد که البته نکتهٔ مثبتی است.