طوری که میتوان شگرد اصلی در سبک بصری فیلم را علاوه بر صحنهآرایی فوقالعاده، تناسب ریتم تصویر و موسیقی به حساب آورد.

در مسیر سفر اسطوره، ناگهان نگهبانان گذرگاه (برادران خشمگین راحله)، بسان اشباح سراسیمه، به قهرمان میرسند و قصد دارند تا او را- که بیاجازهٔ آنها از گذرگاه عبور کرده- برگردانند یا سر از تن او جدا کنند. راحله در این صحنه همچون الهه قلمرو اسطوره، قهرمان را در ادامهٔ سفر یاری میرساند. این مفهوم روایی با شگرد سبکی دیزالو نمای کلوزآپ صورت راحله با نمای النگ شاتِ اسب تاختنِ عبدالله در بیابان، غنایی سینمایی مییابد. در صحنهٔ معبد کوهستان، صداهای خارج از قاب به عمقبخشی، پیچیدگی فضا و حس متروک بودنِ معبد کمک کرده است. تقابل بتهای سنگی معبد متروک و بتهای زنده در معانی آشکار موجود در این صحنه، انرژی زیادی برای پیشبرد روایت و انگیزه قهرمان برای ادامهٔ سفر به وجود میآورد.

در صحنهٔ استیصال قهرمان در بیابان خشک، راحله بهسان الهه سرزمین اسطوره، به فریاد قهرمان میرسد. روایت در این صحنه، در یک قاببندی مرکزگرا به ذهنیت شخصیت نفوذ میکند. در یک شاهکار میزانسنی در فلاشبک کارگاه آهنگری، اسود در حالی که آهنی گداخته را شکل میدهد، بسان پیر فرزانهٔ جهان داستانی فیلم، یکی از ایدئولوژیهای پایه در روایت فیلم روز واقعه را بنا مینهد: «درست نگاه کن، عشق یعنی این» و دنبالهٔ سخن او را که از حسینبنعلی نقل میکند، راحله ادامه میدهد: «یعنی گداختن»، سپس اسود در ادامه میافزاید: «و عشقم رکب حرکت است، نه مقصد حرکت، تا این عشق با توجه کند»

معنای تلویحی در این فلاشبکها خالق معنای دلالتگر مهمی در شبکهٔ فرمی فیلم است: در استقامت و صبر در راه معشوق، یا به عبارتی، «گداختن» است که عشق شکل میگیرد. ولی این عشق، مرحلهٔ واسطی در ادامهٔ راه است نه مقصد و مقصود نهایی. خلق این معانی در فرایند بسط روایی الگوی سفر اسطوره و الگوی جستوجو با توجه به بافت کلی اثر، روشنگر راه و ترسیم راهبردی مسیر استعالیِ جوامع انسانی معاصر در شناخت مقتدای حقیقت و ادامهٔ حرکت در روشنای وجودیِ انسانِ کامل است.

دیالوگهای ادبی با قدرت پیش برنده روایت

دیالوگهایی که بر زبان شخصیتهای فیلم روز واقعه جاری میشود، لحنی ادبی دارند و دارای قدرت پیشبرندهٔ روایتاند. لحن ادبی دیالوگهای این فلاشبک با بافت کلی و حرکت شاعرانهٔ اثر بین عینیت خطی و تمثیل هماهنگ است. در سکانس رجعت بازماندگان از قافله حسینبنعلی، احساس ماتم، ندامت و شکستخوردگی این گروه با غنای سینمایی خوبی به تصویر درمیآید. اشباحی محزون و نالان، همچون برخاستگانی از گور که بر خاک میروند، برخی از اطاعات فیلم را با جملاتی شعرگونه و لحنی تأثیرگذار بیان میکنند. فضای مهآلود صحنه و تمهیدات سبکی دیگر به غنای سینمایی این سکانس میافزاید. آه و فغان و افسوس عمیق این فیگورها که گویی صور اسرافیل آنها را از قبرهایشان برانگیخته است، بیانیهٔ مهمی بر تمام جوامع انسانی معاصر تا روز قیامت است که رانده شدن از قافلهٔ حقیقت و مقتدای عشق تا چه حد سوزناک و سخت خواهد بود.

تماشاگر روز واقعه، سرنخهای دستیابی قهرمان به پاداش بزرگ را در آخرین منزل، قبل از رسیدن او به مرز قلمرو حادثه، درمییابد. عبدالله در این مرحله از سفر اسطورهای خود، جایی میایستد که چند روز قبل از آن، حسینبنعلی در آن مکان ایستاده بود. او دلو آبی را که عباس بن علی، برادر امام و پرچمدار میدان کربلا، دستهای خود را در آن شسته بود، میبیند. برای کسانی که با ماجرای تاریخی نهضت کربلا آشنایی دارند، این صحنه بسیار تأثیرگذار و برانگیزانندهٔ احساس است. معنای دلالتگر مهمی از بافت روایی و سبکی این صحنه در مقایسه با بافت کلی اثر قابلاستنباط است: هر انسان خودساختهای با اوصاف عبدالله، اگر ترسو و بندهٔ مصلحت نباشد، به دنیا و هر آنچه در آن است، وابستگی نداشته باشد، غرق در تنعمات مادی نشده باشد، بصیرت در دین داشته باشد، در هر مکان و هر زمان و دورهٔ تاریخی، خدا و اولیای خدا حامی و روشنگر راه او هستند.

نگاه اسطورهای به قهرمان روایت

در سکانس عاشورا، فضایی کاملا تمثیلی و شاعرانه خلق میشود. استفاده نشانه شناختی از عناصر و رویدادهای واقعهٔ تاریخی حادثه در فرم روایی و ساختار سبکی، توأم با برخی شگردهای زیباییشناسانه خاص فضاهای تمثیلی، همچون موسیقی حماسی، حرکت آهسته، همگدازی نماها، ژرفنمایی جوّی با دود و مه، نماهای ضدنور، برهمریختگی سبکی در دیالوگهایی با منشأ نامعین، صحنههایی تأثیرگذار و حماسی خلق کرده است. از شاکلهٔ کلی بافت عینی- روایی و معانی آشکار و ارجاعی سکانس عاشورا در روز واقعه، یک معنای دلالتگر، بهمثابه مفهوم کلی فیلم و مفهوم ایدئولوژیک تأثیرگذار در سرنوشت ملتها و آحاد جوامع انسانی، میتوان استنباط کرد: گویی قاموس دین، با ایثار عجین است و دنیا و هر آنچه در آن است و تن و جان آدمی در برابر حق و حقیقت و ایمان به پروردگار عالم، ارزشی ندارد و آنچه مهم است، عمل به تکلیف و مقاومت در انجام رسالت تحت لوای رهبری و بیرق امام زمان است.

در این سکانس، بخشهایی از فجایع لشکریان کوفی نسبت به حسینبنعلی، خانواده و یاران او، با نوآوریهای سبکی و روایی به صورتی غیرتداومی و با حرکت آهسته بازنمایی شده است: کشتههای بیشمار افتاده بر روی خاک تفتیدهٔ صحرا، دستهای قطعشده و سرهای بریدهٔ آویخته بر نیزهها، خیمههایی که به آتش کشیده شدهاند، تجمع کوفیان در گودال قتلگاه حسینبنعلی، جنازههایی که زیر سم اسبهای کوفیان لگدمال میشوند، اموالی که به غارت برده میشوند و کاروانی از زنان و کودکان که به اسارت میروند.

سرانجام، قهرمان روایت روز واقعه، بیرق نهضت را بهمثابه پاداشی از سوی اسطوره حقیقت در میدان عشق و ایثار دریافت میدارد. انتقال نمای آخر صحنهٔ عاشورا به منزل زید به دلیل تجانس دود و غبارهای صحنههای عاشورا و بخار دیگهای رنگرزی حیاط خانهٔ زید، تا حدودی شباهت گرافیکی در تدوین به وجود میآورد. مقایسهٔ این دو نما یک معنای آشکار و ضمنی در ذهن بیننده متبادر میسازد. قریه زید در موقعیتهای روز واقعه بهمثابه مؤلفه مکان، درون یک موقعیت تاریخی در جهان داستانی فیلم قرار دارد. لذا مفاهیم این موقعیت قابل تعمیم به موقعیتهای مشابه در دورانهای تاریخی دیگر است. این معنا با سه وجه آشکار، تلویحی و دلالتگر از شبکهٔ فرمی فیلم استنباط میشود: جریان روزمره و عادی زندگی در قریهٔ زید در تقابل با فاجعهای به عظمت آسمان و زمین در خاک گرم و تشنه کربلاست. این تقابل بر تبدیل دین به یک روحانیت فردیشده در جامعهٔ دینی سکوالار قریه زید دالت دارد. این قریه، تعیّن خاص در سبک بصری و روایی اثر ندارد.

از این رو یک مکان مثالی است و هر مکان دیگری در موقعیتهای مشابه در زمانها و دورانهای تاریخی دیگر میتواند باشد.

اسب و شمشیر به طور پیوسته دو عنصر تکرارشونده میزانسنهای فیلم است که در ابتدا از سوی زید و راحله به داماد اهدا میشوند. این دو عنصر، درونمایههای از سفر و نبرد را در خود دارند

پایان بندی فیلم و الگوی بسط روایی سفر

پایانبندی فیلم روز واقعه با الگوی بسط روایی سفر اسطوره یگانه تناسب کاملی نمییابد.