افشین فرقانی

«نام: اورفه»

«اما در شگفتم که سخن می‌گویم تا مفتونتان سازم،
آن هم هنگامی که دلم می‌خواهد آزادتان کنم.»
«پل الوار»

داستان اساطیر، بی‌آنکه بخواهیم خاستگاههای گوناگون آن را در نظر آوریم، به‌واسطهٔ برخورداری از معانی نمادین و گاه رمزآمیز خود، همواره میدان مناسبی جهت تاخت‌وتاز اشکال هنری متنوع بوده است. این داستانها که زمانی از پشتوانهٔ اعتقادی مردم بهره‌مند بوده‌اند، اینک نه تنها به مثابهٔ دریچه‌ای به‌سوی ساختار اجتماعی-سیاسی پیشینیان تلقی می‌گردند، بلکه به یُمن نظریات روان‌شناختی نوین و نیز پندار برخی انسان‌شناسان معاصر، چونان روزنه‌ای به جهان همیشه تاریک درون پنداشته می‌شوند. آنچنان که لِوی استروس راز تولد اسطوره را در سازوکار ذهنی انسان جستجو می‌نمود و گوستاو یونگ جهان اساطیر را مجموعهٔ نشانگان ذهنیت پنهان آدمی می‌دانست.

در این میان، وسوسهٔ یافتن و نمودن رمزگان معنایی خاص اساطیر در کنار بازتابش معانی امروزین و مصادیق خاص کنونی، جذابیتی پایان‌ناپذیر برای هنرمندان فراهم نموده است. این بازتابش گاه صورتی آشکار و آشنا به‌خود می‌گیرد (فیلم «اورفه» اثر ژان کوکتو) و گاه در لایه‌های زیرین اثر جاری گشته، ریشه‌های معنایی اثر را آبیاری می‌نماید (مجموعه آثار هاوکس). لیک در هر صورت، آغشتن کلام به عطر

مسحورکنندهٔ اساطیر، نه تنها طراوت و تازگی اثر را مخدوش نمی‌سازد، بلکه عمق و ژرفنای خاصی بدان می‌بخشد. تاریخ ادبیات و هنر، سرشار از رابطهٔ متقابل هنر و اسطوره، آثار نغز و بدیع بسیاری را در این مسیر شاهد بوده است.

هیچ یک از اساطیر اما، آنچنان که اساطیر یونان در آیینهٔ هنر انعکاس یافته‌اند سویه‌ای هنرمندانه کسب ننموده‌اند و بدین‌گونه گرچه اساطیر جهان در عین استقلال بیان از همدیگر جدا نیستند، لیکن در ظاهر، قهرمانان اساطیر یونانی، شناخته شده‌ترین محسوب می‌گردند و لذا بیهوده نیست اگر بدین مقوله نه به‌عنوان عنصری نمایندهٔ ذهنیت یونانی بلکه به منزلهٔ سمبولی از جهان ذهنیت انسانی پرداخته می‌شود. ریلکه، الیوت، دانته، بایرون، ورد ورث، کوکتو و دیگران هر کدام با بهره‌گیری از معانی سرشار نهفته در بستر اساطیر، غنای درک و بیان هنری خویش را به اثبات رسانیده‌اند.

اسطوره اورفئوس حکایتگر مشهورترین شاعر و موسیقیدان عرصهٔ اساطیر است. وی که به قولی فرزند آپولون می‌باشد چنگ را از پدر و هنر نواختن و نیز سرودن اشعار را از موزها[1] به ارمغان گرفت و بدین‌گونه چندان زیبا می‌سرود و می‌نواخت که درختان، صخره‌ها و کوهها را نیز در پی رقصی نشاطانگیز از جا برمی‌کند و پیرامون خویش به تماشا می‌کشانید. قدرت سحرآمیز موسیقی و اشعار اورفئوس آنچنان بود که در جمع آرگوناتها و در همراهی با جیسون دریاها را رام می‌نمود و موانع را از سر راه به کناری می‌نهاد.[2]

اورفئوس به بیانی نقطهٔ ثقل اساطیر به‌شمار می‌رود. شهرت و منزلت وی در میان خیل بی‌پایان اساطیر در پرتو قدرت سرایندگی اشعار و نوازندگی اوست که فراچنگ آمده است. نیرویی که بنا بر اساطیر، نه در وجود و استعداد اورفئوس، که در ذات شعر نهفته است. منزلتی والا که در گسترهٔ اساطیر بدین‌گونه به شعر تفویض می‌گردد، تنها حیرت و شگفتی زایدالوصف کنونی را برایمان به ارمغان می‌آورد. آیا یونانیان باستان در سیاههٔ باورهای راستین خویش، سحر کلام شعر را چندان بدیهی پنداشته‌اند که ارائهٔ دلیلی را بر آن موجه نمی‌شمرند؟ آیا این همان ملازم جاودانهٔ شعر نیست که بعدها بخشیدن آزادگی و رهایی از قید غیر را از طریق شعر، آنگونه که

آرمان گروهی شمرده می‌گشت، غیرممکن می‌ساخت؟ که به هر رو شعر مخاطب را فریفته و وابسته به خود می‌نماید.

الیزابت سِوِل "Sewell" ادیب و اسطوره‌شناس انگلیسی پس از آنکه قدرت شعر را تنها حاکم بر کلمات ندانسته بلکه بر اشیاءِ طبیعی و رفتارشان نیز وارد می‌داند، در جایی می‌نویسد: «این [اسطورهٔ اورفئوس] در واقع انعکاس اسطوره در آیینهٔ خویش است ... اورفئوس تفکری شاعرانه پیرامون خویشتن است.» این خویشتن‌نگری در حقیقت از یکسان‌پنداری شعر و اسطوره مایه می‌گیرد و مدیون حکم کسانی است که جان‌بخشی اساطیر را تنها در اشعار کسانی چون ویرژیل یا سوفوکل و غیره مد نظر دارند و در این مسیر بیان داستانی پیرامون شعر و نیروی آن را از سوی اساطیر، نظرگاه اساطیر به خویشتن و قدرت نفوذشان می‌شمارند. در میان آمدن نظریه‌ای این‌چنین از سوی کسانی چون خانم سِوِل، بحث‌های بسیاری را در قلمرو اسطوره و شعر پیش کشیده است. گروهی همانندی شعر و اسطوره را یکسر رد نموده‌اند و در بیان ادلهٔ خویش به ترجمه‌ناپذیری شعر در مقابل اسطوره و نیز زندگی اساطیر در پیش از زمان ویرژیل و یا دیگران اشاره نموده‌اند و دسته‌ای ویژگیهای ماهوی و معنایی اسطوره را با شعر کاملاً یکسان پنداشته‌اند. لیکن آنچه از حاصل این بحث‌وجدل‌ها برایمان باقی می‌ماند، همان است که مایکل گرانت اسطوره‌شناس، «همراه بودن و نه مترادف گماشتن شعر و اسطوره» عنوان می‌کند. و به هر رو حتی قبول چنین امری، مناسبت اورفئوس و آیینهٔ اساطیر را آنگونه که انتظار می‌رود، منکر نمی‌شود. گرانت خود در ادامه، به جمع‌آوری نظریات مختلف پیرامون شعر و اسطوره، مقام و منزلت شعر نزد یونانیان و نقش و رویکرد شعر در طی این سالیان می‌پردازد و در نهایت، صرفنظر از رابطهٔ اورفئوس و اساطیر، با ذکر مثالهایی عدیده، شیفتگی قابل توجه و سزاوار هنرمندان به‌طور اعم و شعرا به‌طور اخص به اورفئوس را متذکر می‌گردد و بدین ترتیب رابطهٔ شعر، هنر و اورفئوس را تحکیم می‌نماید.

ژان کوکتو (۱۹۶۳ - ۱۸۸۹) شاعر، نمایشنامه‌نویس، موسیقیدان، نقاش و فیلمساز برجستهٔ فرانسوی در برداشت خود از اسطورهٔ اورفئوس در تریلوژی معروف خود. [*خون یک شاعر*(۱۹۳۰) *اورفه* (۱۹۵۰) و *وصیت‌نامهٔ اورفه* (۱۹۶۰)]

سویه‌ای دیگر از این اسطورهٔ باستانی را پیش روی ما می‌نهد. وی که همانند راینر ماریا ریلکه از آمیختن اساطیر با معانی امروزین و در عین حال شخصی خویش لذت وافر می‌برد، اسطوره اورفئوس را در قالب عصر حاضر و به‌گونه‌ای متفاوت از روایت ویرژیل تصویر می‌سازد. «شاعر» در نظرگاه کوکتو، گوهری است که در نظام سلسله‌مراتبی بالاتر از «انسان» جای می‌گیرد. این ویژگی که بارها در لحظات *«اورفه»* به تصویر کشیده شده است، همان راز رویکرد کوکتو به‌سوی اسطوره‌ای چون اورفئوس محسوب می‌گردد. طی سکانس مرگ اوریدیس همسر باوفای اورفه، آن هنگام که اورتبیز[3] ورود به آیینه را برای داخل شدن به جهان مردگان در راه نجات اوریدیس، به اورفه پیشنهاد می‌کند، اورفه ناامید ناله سر می‌دهد که این کار از عهدهٔ انسان خارج است و اورتبیز در مقابل به‌راحتی خاطرنشان می‌شود که «تو یک شاعری». گویی که عوامل طبیعی نیز مقهور قدرت ذهنی شاعرند. بعداً، اورفه در کمال ناباوری به‌راحتی از درون آیینه گذر می‌کند. گذری که در واقع نه بر اساس گونه‌ای قصد و اراده بل بر پایهٔ قدرت و توانایی جوهرهٔ شعر میسر می‌گردد.[4] بدین ترتیب رفیع منزلتی است شعر، که بلندای غرورش حتی استفاده از کلام و واژگان را برنمی‌تابد، بلکه حتی خود در این مسیر واژگان را استفاده می‌رساند.[5] در دادگاه مردگان اورفه در توضیح «شاعر»ی به سادگی اشاره‌ای به نویسنده‌ای بدون آنکه بنویسد می‌کند که در واقع اشاره است به گوهر بنیادین شعر که گرچه در حیطهٔ فعل نگاشتن واقع می‌شود لیکن به‌راستی که از گونه‌های معمول نوشتار متمایز است، شاید بدین لحاظ که شعر محتوای خویش را نه بیان که پنهان می‌کند. به هر رو بخشیدن چنین جایگاهی به شعر و به تبع آن به شاعر، در میان کشیده شدن اورفئوس در بیان هنری کوکتو را نه اتفاقی که الزامی می‌نمایاند.

نکتهٔ متمایزکنندهٔ اصلی اسطوره اورفئوس و بازگفتهٔ کوکتو، در حضور مرگ و دلباختگی او به اورفه است. اما مرگ [همچنان که در سایر آثار سوررئالیست‌ها] نشانی از عنصری ویرانگر به همراه ندارد، بل حتی در مقابل به‌عنوان رخدادی معنابخش نگریسته می‌شود. وجودی (؟!) که حضورش در هر لحظه احساس می‌گردد و هم از این حضور است که اصلاً زیبایی شکل می‌پذیرد. در فیلم *«اورفه»* مرگ به

هیبت زنی آراسته مجسم گشته است که در پی برخورد با اورفه شاعر مغرور و گستاخ، به او دل می‌بازد و برافروخته از لهیب عشق، از فرمان خدایان مرگ سر باز می‌زند و هر بار به دیدار اورفه می‌شتابد بی آنکه اورفه توان نگریستن به وی را داشته باشد و بعدتر خودسرانه اوریدیس را از میان برمی‌دارد. لیک علی‌رغم این همه، این مرگ است که در انتها با قبول مجازاتی دردناک، بازگشت روح اورفه و اوریدیس را به جهان زندگان امکان‌پذیر می‌سازد و بدینسان مرگ، خود می‌میرد تا عشق را جاودان سازد.

در اسطورهٔ اورفئوس اما، آنجا که اورفئوس به دنبال مرگ همسرش به جهان مردگان پای می‌گذارد، به یاری قدرت بی‌همانندش خدای مرگ «هادس» را چندان مجذوب می‌نماید که اجازه بازگرداندن اوریدیس به دنیای زمینیان را به‌دست می‌آورد. اما هادس در پیمانی که با اوریدیس می‌بندد پابرجا می‌ماند و سنگدلانه در پی سربرگرداندن اورفئوس و نظر کردن وی به اوریدیس، اوریدیس را برای همیشه از زندگی محروم می‌سازد و اورفئوس را داغدار باقی می‌گذارد. روایت کوکتو در این تقابل، پدیده‌ای است که فیلم را به یک شعر ناب عاشقانه نه در پای معشوق که در بزرگداشت عشق بدل می‌نماید. عشقی که چون همیشه جاودانگی را به هماوردی طلبیده، اشک حسرت را به چشمان «مرگ» می‌نشاند. «ای کاش چنین در ابدیت معلق نبودم.»[۶] خسته از جدال و جاودانگیی بی‌نصیب، «مرگ» یکجا ناامیدانه، ضربه‌ای به آیینه می‌زند و آن را در هم می‌شکند. کنشی که بی واسطه‌ای «دامیل»[۷] فرشته را به خاطرمان می‌آورد، آن هنگام که «زمینی بودن و عشق ورزیدن» را به نامیرا بودن ترجیح داده، جاودانگی را یکسر وانهاد. چه سعادتمند بود دامیل و چه ناکام بود اورتیز، زمانی که نگاه مشتاق و آرزومندش را از اوریدیس برگرفت و زمزمه کرد: «بوی گاز ... چقدر از این بو متنفرم.»

کوکتو که به تبعیت از جنبش سوررئالیستی فرانسه، در پی تصویر واقعیت برتر جاری در عمق است، سعی در پیاده نمودن عناصر بنیادین این جنبش در عرصه سینما می‌نماید. پیامهای رمزی مضحک مرگ، دریافت آنها از طریق رادیو، دادگاه حقیر ماوراءالطبیعه، موتورسیکلت‌سواران پیام‌آور مرگ و پاتوق شاعران در همان ابتدا، همه نشان از هزل ظریفی دارند که سوررئالیست‌ها با توسل به آن به شکستن

روابط مألوف سابق می‌پرداختند و بدین‌گونه قصد داشتند تا دنیایی نوین را در پیش چشمانمان عرضه دارند. و این همانطور که «آراگون» متذکر می‌شود به‌هیچ‌رو یک بازی کودکانه نیست. در عین حال نبایستی از خاطر زدود که به‌کار بردن هزلی این‌چنین، گاه سویه‌ای سخت هراس‌آور پدید می‌آورد. وانهاده شدن در جهانی به‌دور از توقعهای همیشگی، ما را در برابر وقایع نوین، آسیب‌پذیر ساخته، سبب دوخته شدن نگاه نگران ما با دقتی افزون‌تر به محیط و اتفاقات جاری پیرامون می‌گردد. انتخاب زوایای غیر معمول دوربین (به‌گونه‌ای که گاه حتی، بازیگران را درست از بالای سر نظاره می‌کند.) و نیز موسیقی وهم‌آور ژرژ اوریک، با اقتداری خاص به خلق چنین دقتی یاری می‌رسانند. و بدین ترتیب، استفاده از اشیاء در پیشبرد سیر دراماتیک اثر، بی‌آنکه همراهی تماشاگر را از کف بدهیم، میسر می‌گردد و کوکتو با هوشیاری به‌خوبی از این امکان سود می‌برد. دستکش‌ها، آیینه، رادیو، ماشین، سیگار، خرابه‌ها و ... هر کدام معنایی فراتر از مفهوم مألوف خود یافته‌اند و این به سهولت دریافتنی است. دستکش کارکردی نوین کسب کرده است، رادیو دیگر تنها پیام‌آوری ساده نیست و اتومبیل مرکب مرگ پنداشته شده است. آیینه اما، داستانی دیگر است. از سویی، آیینه، همچنان‌که پیشتر اشاره شد، بازتابندهٔ شخصیت اورفه در گسترهٔ اساطیر است و بدین‌گونه حضورش در فیلم، در کنار بیان روایتگر راوی، اشارتی به مفاهیم فراگیر فیلم به‌شمار می‌رود. و از دیگر سو، آیینه، به گمان کوکتو، چونان دریچه‌ای به‌سوی دنیای پس از مرگ است. نقشی که آشکارا بر پایهٔ ویژگیهای خاص آیینه، در نظر گرفته شده است: نخست آنکه آیینه ملازم تصویری مجازی و غیرواقعی است و در عین واقع‌گرایی بیش از حدش، چنانکه جزئیات را نیز به تمامی منعکس می‌نماید، هیچ بهره‌ای از واقعیت ندارد. که این خود نشان از واقعیتی منبعث از نیستی دارد. نشان از مرگ. (آن‌سوی آیینه، در تقارن با دنیای محسوسات چه می‌گذرد؟) و دیگر آنکه آیینه، به نوعی رها از قید زمان شمرده می‌شود. آیینه همچون ما گذر سالیان را برنمی‌تابد. اما صداقتِ گاه عذاب‌آورش، همواره گذر سالیان را خاطرنشانمان می‌کند. ما در برابر آیینه به پیری می‌نشینیم و آیینه آرام حکاکی مرگ را بر چهره‌مان نظاره می‌کند. در فیلم، هر جا آیینه‌ای هست، بی‌وقفه

«اورفه»
ساختهٔ
ژان کوکتو

حضور «مرگ» در ذهنمان نقش می‌پذیرد (حتی در آن بیابان لم‌یزرعی که اورفه در آن از خواب برمی‌خیزد.) و هر جا «مرگ» به دیده می‌آید، حضور آیینه‌ای را می‌جوییم. (حتی در دنیای آن‌سوی آیینه، در جهان اموات.) با این همه همراهی آیینه و «مرگ» در کنار هم و در یک قاب تصویری، ناشدنی است؛ آیینه می‌شکند.

جهان بازنمایاندهٔ سورئالیست‌ها به‌تمامی از دنیای آشنای علّی و معلولی ما، جداست و لذا پیروی خالصانهٔ کوکتو از این نهضت که به مکتبی در نظرگاه بیشتر می‌ماند تا مکتبی در هنر، وی را در بازسازی جهان مردگان آزاد می‌گذارد. جهان مردگان در *«اورفه»* ویرانه‌ای است که سراغش را می‌توان در بقایای پس از جنگ در فرانسه گرفت، دادگاه اخروی‌گونه‌ای دادگاههای هراس‌آور دینی و یا به قول اریک رُد به مانند دادگاههای پاکسازی در فرانسه بعد از جنگ می‌باشد و همراهان مرگ که با موتورسیکلت جابه‌جا می‌شوند، گونه‌ای ارتش قدرتمند مخفی را باز می‌تابانند، حافظان نظامی دیکتاتور و مستبد. انعکاسی این‌چنین که به تعبیری در آیینهٔ امروز، صورت پذیرفته است، نمی‌تواند خالی از طعنه‌های سیاسی- اجتماعی به‌سر برد.

کافهٔ شعرا در ابتدای فیلم، آشکارا، حال و هوای جناح‌بندی شدهٔ شعرا و در عین حال بی‌مایگی آنها را عیان می‌کند و نظام مرتبه‌ای جهان خدایان مرگ، زهرخندی است که پیش از هر چیز در حق نظام مرگ‌آفرین دوران جنگ در فرانسه روا داشته شده است.

مردگان در نگاه کوکتو، چونان زندگان در دنیای ما در حال گذرند و از این بابت هیچگونه تفاوتی میان آنها نمی‌توان یافت. اورتبیز که زمانی در پی خودکشی ناگاز از این دنیا رفته است و بر اثر تمایل خودسرانهٔ «مرگ» به استخدام وی درآمده است، در برخورد با اوریدیس بسیار طبیعی می‌نماید، چنانکه اوریدیس به‌هیچ‌وجه متوجه وضعیت غیرعادی وی نمی‌گردد. و حضور مرگ در میان کافه هیچ تعجبی را برنمی‌انگیزد. (آیا این اشارتی به بقای اسطوره در جهان جاری نیست؟) تفاوتها را بدین ترتیب بایستی در ساختار درونی افراد جستجو نمود.

مقایسه‌ای میان آنچه آندره برتون در رمان معروف خویش «ناجا» بیان می‌دارد و آنچه که کوکتو در «اورفه» تصویر می‌کند، مشابهتی روشنگر را در میان می‌آورد. در «ناجا» زنی جوان به همین نام با جوان دیگری در خیابان روبه‌رو می‌شود. طی ملاقاتهای بعدی هر بار جوان، «ناجا» را گم می‌کند. «ناجا» کم‌کم با جوان طرح دوستی می‌ریزد و با پیشگوییها و خواندن رؤیاها و افکار وی، او را بالاخره با خود به دنیای اسرارآمیز «برخوردهای ناگهانی و تلاقی‌های حیرت‌انگیز» می‌کشاند کم‌کم «جوان حوادث و اتفاقات ناممکن را می‌پذیرد و در مسلمات یقینی و حکمی شک روا می‌دارد» دیگران وی را دیوانه پنداشته، به تیمارستانش می‌برند. سرحد میان عقل و جنون کدام است؟ در روایت کوکتو، اورفه در پی برخورد با زن-مرگ به دنیایی غیرمعمول وارد می‌شود: تصاویر نگاتیو درختان و محیط پیرامون، ظاهر خونسرد و آمرانهٔ زن در برابر مرگ همکار جوانش، گذشت همگی از ورای یک آیینه، به‌هوش آمدنش در صحرای لم یزرع و پیدا نمودن رانندهٔ مرگ و سفر به سوی خانه. در بازگشت، اورفه چون دیوانگان به پای رادیو می‌نشیند و پیام‌هایی نامفهوم را یادداشت می‌کند. دیگران در حیرت وی را دیوانه می‌پندارند. آیا او دیوانه گشته یا «دنیایی نوین» را یافته است؟ برتون و کوکتو عامدانه مرز میان واقعیت و رؤیا را بر هم می‌زنند لیکن جوهره حقیقتی زیبا را عیان می‌سازند. اورفه در مواجههٔ نخستین با

غرایب جهان دیگر، در پاسخ «مرگ» که «آیا تو در خوابی؟» زمزمه می‌کند «بله، فکر می‌کنم.» و بعدتر بار دیگر با خود می‌اندیشد که «آیا من در خوابم؟». «من آن غیرواقعی حقیقی‌ای را می‌طلبم که به همهٔ ما امکان این را می‌دهد که با هم خواب مشترکی ببینیم. رئالیسمی رؤیاگونه که از حقیقت نیز حقیقی‌تر است.»[۸]

ژان کوکتو طی عمر پربار خویش ۱۲۰ تابلوی نقاشی، ۳۲ کتاب، ۴ باله، ۱۶ نمایشنامه، چندین قطعهٔ موسیقی و ۶ فیلم از خود به یادگار گذاشت. آثارش در هر زمینه یادگارهایی گرانقدرند. او خود تفاوتی میان فعالیتهای گوناگون خویش قائل نبود. در مجموعه آثار سینماییش اما «اورفه» به روشنی اثری یگانه است. ساختاری که در نهایت سادگی در برابر تمامی دنیای پرتلألؤ سینما قد برافراشته و جهان سینما را از افتخار وجودش برخوردار ساخته است. در نگاهی اجمالی به سینما، همیشه کوکتو و «اورفه» را مترادف پنداشته‌ام. برابری‌یی که بر پایهٔ شناخت عمیق کوکتو از هنر به‌گونه‌ای فراگیر استوار است.

خرداد ۷۳

مراجع:

۱- راجر نسلین گرین، *اساطیر یونان*، ترجمهٔ عباس آقاجانی، انتشارات سروش، ۱۳۶۶

۲- اریک رُد، *تاریخ سینما*، ترجمهٔ وازریک درساهاکیان، انتشارات پاپیروس، ۱۳۶۵

۳- بابک احمدی، *ساختار و تأویل متن*، نشر مرکز، ۱۳۷۰

۴- رضا سیدحسینی، *مکتب‌های ادبی*، انتشارات نیل - نگاه، چاپ نهم، ۱۳۶۶

5- " Manual of Mythology " by: Alexander S. Murray New york. Tador Publishing, 1954

6- " The Greek Myths " by: Robert Graves, Penguin books, 1955

7- " Myths of the Greek & Romans " by: Michael Grant, London, Weidenfeld and Nicolson, 1962

پی‌نوشت

۱- Muses ؛ موزها ۹ نفر بودند که دستیاران آپولون به‌شمار می‌رفتند و به هنرهای مختلفی اشتغال داشتند. مشهورترین آنها Colliope نام داشت که فن شاعری و توازندگی را به غایت دارا بود.

۲- اورفئوس به قولی پسر پادشاه تراسه Oeogrus و یکی از موزها به نام Colliope و به روایتی پسر آپولون و Colliope می‌باشد. همسر وی، اوریدیس، در پی فرار از دست Aristaeus که از دلباختگان وی بود، توسط نیش زهرآگین ماری پنهان در علفزار، جان سپرد و به سرزمین مردگان انتقال یافت. اورفئوس در پی وی به جهان زیرزمینی مردگان رفت و با سحر کلام و نوای موسیقی خویش «هادس» خدای مرگ را وادار به عقد قراردادی نمود. بر طبق این عهدنامه به شرط آنکه اورفئوس در راه بازگشت، مادامی که اوریدیس به زیر نور خورشید کشانیده نشده باشد، به پشت سر ننگرد، می‌تواند اوریدیس را به جهان زندگان بازگرداند. اورفئوس نگران از حضور اوریدیس در میانهٔ راه باز می‌گردد و به پشت سر نظر می‌دوزد و اوریدیس را برای همیشه از دست می‌دهد.

۳- Heurtebise

۴- در *«خون یک شاعر»* (۱۹۳۰) صحنهٔ مشابهی یافتنی است: مجسمه‌ای به شاعر امر می‌کند که از آیینه عبور کن. شاعر پاسخ می‌دهد که آدمها نمی‌توانند وارد آیینه شوند. مجسمه به خشکی جواب می‌دهد: تو نوشته‌ای که آدم می‌تواند به درون آیینه برود و خودت باورت نمی‌شود. شاعر وارد آیینه می‌شود. وارد دنیایی دیگر. «سینما و رئالیسم»

۵- ژان پل سارتر در کتاب «ادبیات چیست؟» در تفاوت شعر و نثر و رابطهٔ آنها با واژگان به نکتهٔ یادشده به‌طور مفصل می‌پردازد.

۶- از گفتار دامیل در فیلم *«زیر آسمان برلین»* (۱۹۸۷) اثر ویم وندرس

۷- دامیل یکی از دو فرشته‌ای است که ویم وندرس در فیلم خویش به روایت داستان آنها می‌پردازد. وی در انتهای فیلم به‌صورت آدمی فانی بر روی زمین مبدل می‌گردد.

۸- از ژان کوکتو، بازگفته از کتاب «سینما و رئالیسم». جالب اینجاست که کوکتو خود به‌دلیل فروش بالای کتابهایش در آن زمان، از جنبش سوررئالیسم توسط آندره برتون اخراج می‌گردد. پایه‌های نظری سوررئالیسم، پرواضح است که بدین طریق پاک‌شدنی نبوده‌اند.