

カイナー・ヘレネー
— エウリーピデース『ヘレネー』考 —

丹下和彦

τὴν καινὴν Ἑλένην μιμήσομαι.
Aristophanes Thesm. 850

序

喜劇詩人アリストパネースは『女だけの祭り』(前411年上演)の中で、前年に上演されたエウリーピデースの『ヘレネー』を取り上げ、これをパロディ化した。そこで彼は「新しきヘレネー kainê Helenê 850」という言葉を使った。これは「最新の『ヘレネー』という作品」という意味にもとれるし、また「新奇な内容をもつ『ヘレネー』という作品」ともとれるし、あるいはまた「従来にない新奇な性格をもつヘレネーという人物像」の意味にもとれる。『女だけの祭り』のこの箇所は、エウリーピデースの代弁人として女の議會へもぐり込み、変装がばれて捕まってしまったムネーシロコスが『ヘレネー』の趣向に倣って脱出を試みるという条りである。ムネーシロコスを経プトに抑留され、その地の王テオクリュメノスから結婚を迫られている薄幸の美女ヘレネーになぞらえ、救出に赴いたエウリーピデースをトロイアからの帰途エジプトに漂着したメネラーオスになぞらえる趣向は、まず何よりも「エジプトのヘレネー」という原作のもつ新奇な状況設定をパロディ化することに作者の狙いがあったことを示していると思われる。ちょうど『アンドロメダー』をパロディ化する(同作品 1056ff.)のに「木霊」という新機軸を取り上げてその眼目としたように。

しかしこの新奇な状況設定は詩人エウリーピデースの独創ではなかった。すでにホメーロスは『イーリアス』においてパリス、ヘレネーとエジプトとの関わりを告げ(6, 289-92), 『オデュッセイア』においてメネラーオスとエジプトとの関わりを告げている(4, 351ff.)。またヘーロドトスは、同じくパリス、ヘレネーとエジプトとの関わりを詳しく報告し、ヘレネーは結局パリスとともにトロイアへは行かず、メネラーオスとの再会を果すまでエジプトのプロテーウ

ス王の許に止まることになったと述べている(2, 112-20). そしてステーシコロスは、トロイアへ行ったのはヘレネー本人ではなくその幻影であると歌ったとされているのである(プラトーン『パイドロス』243A, 『国家』586C).

ヘレネー伝説を劇化するに当って、エウリーピデースの念頭にはこうした先行者たちのヘレネー像があったろうことは、容易に想像がつく。この点でエウリーピデースの独創性は薄れるわけであるが⁽¹⁾、しかし従来取り扱われることの稀であった異端的なヘレネー伝説を悲劇の場で取り上げて舞台に乗せたことは、多くの観衆の耳目を集め、彼らに驚愕と新奇の念を感じせしめることになったに違いない。少なくとも3年前『トロイアの女』で取り扱ったヘレネー像とは甚だしく異なるヘレネー像が、そこには見られる⁽²⁾。アリストパネースの真意がどこにあったかは別として、「新しきヘレネー」という評言はこの意味での的を射ているのである。エウリーピデースは『トロイアの女』で扱ったヘレネー像とは別のヘレネー像を『ヘレネー』の中で描こうとした。「新しきヘレネー」は、作者の意図するところでもあった。では彼が先行者たちの顰に倣いつつ描こうとした「新しきヘレネー」とは何か。アリストパネースが「新しき」と言ったのは単に「最新の作品」というだけの意味なのか。単にそれだけに止まらない意味も籠められているのか。わたしたちは、アリストパネースが「新しき kainê」という形容詞に託して言おうとしたものをわたしたちなりに推し量りつつ、この評言を手掛りにして、エウリーピデースがこの作品に籠めた真の意図を探りたい。

I

ここは美しきニンフらの住むナイルの河辺

とプロロゴス冒頭でヘレネーが述べる1行は、明るい南国の地が劇の場として設定されていることを示す。それは観客に軽い衝撃と大いなる興味とを呼び起こすであろう。設定された場がヘレネーに関する彼らの従来認識とは異なるものであるからである⁽³⁾。しかもまたヘレネー自らが述べるヘレネー像が、従来観客の抱いていたイメージとは極端に異なる。『トロイアの女』で描かれたヘレネーは、「復讐」、「嫉妬」、「殺戮」、「死」、「禍い」を父として生まれたとアンドロマケーから非難され(766ff.), 自らもアプロディーテーのために祖国と家とを裏切った女と弁明する(946ff.)ような人間であった。今、ヘレ

ネーはヘーラーのおかげでパリスの凌辱を免れ、夫への貞節を守りつつ異郷の地に暮らす薄幸の佳人として登場する。しかもこうした貞節なヘレネーを現出させるために、トロイアへは幻のヘレネーが送られたという異説が採用される。従来事実とされた状況設定を仮定のものとし、新たに人工的に構築された状況が事実として設定される。但しそれは仮の事実である。仮構である。この仮構を真実、いわば虚構の真実として観客に認めさせるには、プロロゴスのヘレネーの説明だけでは足りない。そこで詩人は様々な工夫を凝らす。

まずプロロゴスに登場するテウクロスである。彼はトロイア戦争に関する詳細な情報、またメネラーオスに関する個人的な情報をもたらすことによって、幻のヘレネーと実体のヘレネーがそれぞれ象徴するふたつの世界の橋架けをする。そして父親によって故国を追放されキプロス島へ赴くテウクロスがエジプトに立ち寄る可能性は大きい。このテウクロスの登場によって観客は「エジプトのヘレネー」の可能性を感得する。

今ひとつはメネラーオスの登場(そこでのメネラーオスは第2プロロゴス的な色彩を色濃くもつ)⁽⁴⁾及び彼とヘレネーとの再会である。メネラーオスがトロイアからの帰途エジプトに立ち寄る可能性もまた大きい。つまり現実の世界(従来の神話で語られた世界)からテウクロス、メネラーオスのふたりの人物がそれぞれ情報を携えて仮構の世界(新しく構築された人工の世界)へと侵入して来る。それは両世界の橋架け作業であると同時に、仮構の世界に真実味を付加するための補強作業ともなる。

こうした新しい設定で詩人は何を描こうとしたのであろうか。それは、夢幻的な舞台設定から想定されがちなロマンス劇的色彩をもつ世界だけに止まるものではないように思われる。その詩人の意図を探る手掛かりとなるものがふたつある。まずひとつは「ヘルメースの言葉 epos Hermou」である。

ヘレネーは己の虚名が一人歩きし、トロイアで多くの人命が失われたことを悩み、「なぜまだ生きているのか 56」と自問する。そしてそれは、いずれ故国スパルタへ帰国し、自らの潔白を夫に弁明できるとの「ヘルメースの言葉を聞いた 56, 57」からであると自答している。ヘレネーはヘーラー女神の差し金でエジプトへ連れて来られた。しかしそのエジプトで何が起ころうと、彼女はこの地を脱して再び故国へ帰れることが保障されている。これは劇の大前提であり、この枠組みは決して揺るがない。このことは劇の末尾でもう一度確認される。「偶然 tyché が(ヘレネーを)私に与えてくれた 1636」というテオクリュメノスに対して「(それを)必然 to chreôn が奪い去った 1636」と

従僕が応じる。ヘレネーがエジプトを脱出して故国へ帰るのは神の定めた必然であった。デウス・エクス・マーキナーとして登場するディオスコロイもそのことを確認する、「ヘレネーは今日の日までおまえ(=テオクリュメノス)の館に住まうという定めだったのだ *echrên* 1650, 51」と。先ほどのヘルメースの言葉は、いわゆる神のプロロゴスに相当するものと考えてもよい⁽⁵⁾。ヘレネーのエジプトへの来訪も、滞在も、また帰国も、すべて神の定めによるものである。しかもそのことを観客のみならず、ヘレネー自身が知っている。今、ヘレネーが望むのは夫と再会し、自らの身の潔白を証明することである。その実現が近い将来保障されるとあれば、あとはそこへ至る過程、紆余曲折が劇の内容となる。そこでは悲劇的事件の出来はまず予想され得ぬであろう。

今ひとつの手がかりは、劇中に *tychê* なる語が頻出することである。*tychê* とは、この場合「偶然」とか「めぐり合わせ」と訳される。その数は劇中に24ヶ処を数える。この数字は他の作品の場合と比較して、多い部類に属する⁽⁶⁾。このことは、ヘレネーを始めとする登場人物たちの行動、またその置かれている状況もすべてめぐり合わせ、いわば一種の運によって規定されていることを予想させる。事実、ヘレネーが今エジプトの地にあることも *tychê* のせいである(264, 267, 277)⁽⁷⁾。そう彼女は理解する。またテオクリュメノスも *tychê* がヘレネーを我に与えたと言う(1636)。トロイアを攻略したメネラーオスが「幻のヘレネー」を連れてエジプトへ漂着したのも *tychê* のせいである(412 ff.)。そして実のヘレネーと再会するのもまた *tychê* のせいである(645)。ヘレネー、メネラーオス、テオクリュメノスというこの劇の主要人物3人が、それぞれ現在ある状況を *tychê* という言葉あるいは概念で捉えようとする。己の運命を *tychê* と捉えると悲劇的領域は切り捨てられてしまうであろう。なぜなら、神の意志と人間の運命との関係に問を立てること、その関係に人間が主体的に関わっていくことこそが悲劇の本質であるからである⁽⁸⁾。しかも彼女はすでにヘルメースの言葉を知ってしまっている。どっちみちもう問は立てられない。

II

各登場人物の人物像も、こうした劇の状況に相応する形で描き出されている。まずメネラーオスを例にとろう。トロイアからの帰途難破した彼は、助けを求める嘆願者として登場する。英雄にふさわしいきらびやかな軍装は海が奪い去

り、今では帆布を身にまとっている有様である(422-24)。彼はその身なりにふさわしい落魄した姿を呈示する。辿り着いたテオクリュメノスの館で対応に出た老女から嘲弄され侮辱された彼は涙を流し(456)、自らのめぐり合わせ *tychê* を嘆く(463)。英雄が泣く。また彼は妻ヘレネーと再会を果たしたあと妻の潔白がすぐには信じられず、くどくどと念を押し(836)、貞淑への誓言すら求める(838)。ここには英雄とは名ばかりの市井の凡人が顔を見せている。さらに彼は、もしエジプトからの脱出が不可能とあれば、男子一匹妻のために死んで名を揚げてみせる、それは価値ある行為であると言い切っている(849-50)。ここに見られるのは矮小化され日常化された英雄の姿に外ならない。一方また自らの命運を左右するテオノエーを前にした彼は、生よりも名誉ある死に固執する典型的英雄ぶりを誇示してみせる(993)。しかしそれが単なる強がりすぎないことは明白であり、ここにもまた矮小化された英雄が皮肉っぽく描き出されている。

ところが劇の末尾、武具に身を固めたメネラーオスが船を乗取って故国へ帰らんとする際には、トロイアの昔に戻ったかの如く、部下を叱咤激励し、天晴れ益荒男ぶりを見せるのである(1593ff.)。難破者メネラーオスが檻樓から武具へと装いを変えることによって、その中身も小市民から英雄へと変身を遂げる。本篇におけるメネラーオス像は、古典的英雄としての姿と新しいリアルな小市民的人物像との、言い換えれば古さと新奇さとの混合した姿であると言い得よう⁽⁹⁾。これはすべて *tychê* のなせる業である。着衣がそれを象徴している。

こうしたことはヘレネーに就いても言える。本篇におけるヘレネーは、従来伝えられたヘレネー像とは正反対の純潔で貞節な妻の姿に描かれている。彼女は、偽物の分身がトロイアで生み出す禍いをひとりエジプトにあって嘆き悲しむ。すべては彼女の美しさのゆえである。名と実体とに引き裂かれている今の状態、実体は貞潔でありながら悪女の汚名を甘受せざるを得ない今の不幸——すべては彼女に生来備わった美しさのゆえである。「私に不幸をもたらしたのがこの美しさならば 27」と言うとおりの、美こそ彼女を苦しめるものである⁽¹⁰⁾。

ところが彼女は、夫の死の報を聞き(テウクロスによる不確実な情報)、死にたいと洩らしながら、如何にしてその美を損わぬように死ぬるかを考え、首を吊ることは見苦しい死に様を見せるとして忌避する(298ff.)⁽¹¹⁾。彼女は決して人格的に完璧な人間ではない。あるいは一面的な人間ではない。なかなか複雑な相貌を見せるのである⁽¹²⁾。また幻影ゆえのこととは言え、トロイア

で数多くの将兵の命が「私ゆえに di' em' 52」失われたと悔恨の意を表しながら、劇の末尾、船上での戦闘の場では、トロイアでの虚名を肯定するかのよう「あのトロイアでの勲しはどこへ行ったのか 1603」と、メネラーオスの部下たちを叱咤している。ここには強いヘレネーがいる。トロイア戦争の禍いを一方で口にしながら、他方で戦争の栄光を讃えるが如き口の利きようもしているのである。彼女は貞淑でか弱い薄幸の佳人だけの存在ではない。置かれた状況が変れば、換言すれば、自らを取り巻くめぐり合わせ *tyché* が変われば、それに応じてその姿も変えるのである。

古典的英雄像に卑俗な市民像が混じる例はすでに『メーディア』のイアーソーンにおいても見られた。しかしこのメネラーオスの例はその対照が極端であり、戯画化されているとさえ言ってよい。檻樓ときらびやかな軍装との対照がそれを象徴していよう。観客はそれを視覚によって確認できるのである。

ヘレネー像も、まず貞淑で薄幸な佳人としての姿を導入したことは新しい試みである。それは従来の固定化されたヘレネー像を破るものであった。しかしそこに旧態依然たる姿が混入する。彼女は決して新しいばかりの姿ではない。むしろ旧来の姿と新来の姿が混在する点で新しきヘレネーと呼ぶべきであるかもしれない。

いずれにせよ、メネラーオスもヘレネーも劇中での姿は固定していない。めぐり合わせ *tyché* に従ってその姿を自在に変容させる。彼らは自らの置かれた状況の意味を問いつめることはしない。自らを取り巻く状況と自らとの関係を問うことをしない。その行動も状況に縛られてのものでしかない。ヘレネーは、メーディアともパイドラーとも異なる存在であることを認めざるを得ないであろう。

III

個々の人物の多様化だけではない。この劇にはまた多様な人物が登場する。そのひとりにはテオクリュメノスの館の門番を勤める老女である。

難破したメネラーオスが助けを求めてテオクリュメノスの館の門を叩く。応対に出るのは壮丁の門番ではない。老女 *graus* である。王の館に老女の門番を配したこと——これは観客に新奇な印象を与えたことであろう。心ある観客はここで『オデュッセイア』第6巻を思い起し、難破した客を迎えたのがナウシカアーのような妙齡の乙女でなかったことを残念がり、あるいはそこに諧謔味

を感得したかもしれない。Daleは、ここで壮丁よりも老女を登用したことで、詩人はメネラーオスと頼りなげな老女との対話を通してより一層の娯楽味と、またメネラーオスの置かれた心細い状況とを提示することを意図した、と見る⁽¹³⁾。加えて、普通の門番であれば直ちにしたであろう主人へのギリシア人漂着の報告を遅延させるに効果あったとも言う。

王の館の門番役は本来ならば男性である。ギリシア悲劇で老女が配される役は、乳母がせいぜいであろう。従来はそうであった。その常識を破る形で門番役に老女を配したところに、一種の異化効果と、それに伴う諧謔味が生ずることは確かである。ここには従来そうであると思われていたもの、常識と、現に実際あるものとのズレがある。

もちろんこうした老女の登場は、彼女と対峙するメネラーオスの行動にも影響を与えずにはおかない。彼が自らの悲運に不覚にも涙を流す姿を見せるのは、相手が老女なればこそであろう。老女の存在は、英雄の退化、卑俗化を促進するに力あるのである。

今ひとりとは従僕 *therapôn* である。劇の末尾1627行に登場する従僕は、だまされたことを悟ったテオクリュメノスが裏切った妹テオノエーを殺そうと館内に入りかけるのを押し止める。彼はテオクリュメノスの衣服を掴んで離さない(1629)⁽¹⁴⁾。奴隷の身でありながら主人を差配するのかと激昂するテオクリュメノスを、彼はあくまで理性的に諫め、ヘレネーがこのエジプトの地を出て行くのは「必然 *to chreôn* 1636」であると明言する。そして最後にはテオノエーの代りに自分を殺せとまで言って、主人テオクリュメノスの行為を阻止しようとする。結局は、このあとデウス・エクス・マーキナーとして登場するディオスコロイによってテオクリュメノスの暴挙は阻止されることになるが、神の手を借りる前に事態の推移に洞察力をもつひとりの脇役を置くことによって、人間界のもつ理性的部分が提示される。ディオスコロイの言うところも従僕という言葉と変わらない。ヘレネーがエジプトに来、また去るのは「必然であった *e-chrên* 1651」と言うのである。従僕という言葉と神のそれはほぼ等価である。テオクリュメノスは殆ど従僕に言いくるめられそうになる。彼は「私は支配するのではなく、支配されている 1638」と言う⁽¹⁵⁾。主客が転倒している。彼が辛うじて優位を保つのは力において優っているからである。その力による優位(「どうやら死にたいと見える 1639」)を覆すのは、従僕の手之余。神の手を借りなければならない。そのためにディオスコロイは登場するのである。しかし内実はほぼ従僕の理性がテオクリュメノスの怒りを凌いだと見てよいで

あろう。

このような従僕，あるいはまた先の老女の姿を見て，わたしたちはあのアリストパネースの『蛙』の一節を思い起こすであろう。「私(=エウリーピデース)の劇では女 *gunê* も奴隷 *doulos* も，また主人 *despotês* も 乙女 *parthenos* も老女 *graus* も，皆対等に *ouden hêtton* 物を言うのだ 949-50」。この言葉どおり，老女も奴隷である従僕もそれぞれメネラーオス，テオクリュメノスと「対等に *ouden hêtton*」，否，対等以上にわたり合っている。『蛙』では，このあとエウリーピデースの言葉を受けてアイスキュロスが「そんな大胆なことをして *tolmônta*，おまえは殺されるぞ 951」と断じ，それに「こうするのが民主的 *dêmokratikon* 952」なのだとエウリーピデースが応じている。「大胆なことをする *tolmônta*」という用語は，アイスキュロス，否アリストパネースにとって，このような登場人物の登用が従来の悲劇の観念を越えたものであったことを示していよう。そしてエウリーピデース，否アリストパネースは，このような形態を「民主的 *dêmokratikon*」という言葉あるいは概念で捉えている⁽¹⁶⁾。民主的とは上下の支配関係が崩れることである。劇においては，多様な登場人物が互いに対等な立場で登場し，台詞の量の多寡は別として自由に物を言うことである。それをこの劇でエウリーピデースは行った。『蛙』の949-50行は必ずしも『ヘレネー』における老女と従僕だけを指しているのではあるまいが，アリストパネースがこう指摘するときの脳中には『ヘレネー』という作品も挙がっていたであろうことは，充分想像してよいであろう。本来壮丁であるべき門番が老女に変わる。主人は奴隷に諫められ，その支配を受ける。常識が常識でなくなる。アリストパネースに抛るまでもなく，それは「大胆で新しい」ことであったのである。

今ひとつ，こうした新しい傾向を助長するものを挙げておこう。それは劇中における1行対話(スティコミューティア)の増大という現象である。本篇には1行対話の部分が全部で約280行ある。これは劇全体の約16.5%に相当する分量である。ちなみに『メーデイア』(前431年上演)では約85行で，全体に占める割合は約5.7%，『ヒッポリュトス』(前428年上演)では約125行で約8.5%である。また『ヘレネー』とほぼ同時代の同工の作品『タウリケーのイーピゲネイア』では約258行の1行対話があり，その劇全体に占める割合は約17.2%である。さらに『オレステース』(前408年上演)では約271行，約16%，『アルケースティス』(前438年上演)では約215行，約18.5%である⁽¹⁷⁾。

この数字の示すとおり，概ね上演年次が下がるにつれて1行対話が増大して

いる（例外は『アルケースティス』⁽¹⁸⁾）。1行対話が増大するということは、舞台上で独唱の部分から対話の部分が増えることを意味する。独唱、すなわち個人的な詠嘆あるいは歓びの表出よりも、他者と話題を共有する部分が増えるのである。劇の筋が、いわばミュートスよりもロゴスによって担われるようになる。個人の心中に潜む悩みを心理学的に解剖し、それを開陳する（例えば『メーディア』におけるメーディアの、また『ヒッポリュトス』におけるパイドラーのそれ）ことは減少する。舞台上には複数の俳優が同時に登場することが多くなる。そこでは個人的な問題よりも共通の問題が話題となる。ひとつの問題がある個人によって深く担われ追求される代りに、浅くかつ多方面から多様に取り扱われる。劇に静の部分より動の部分が増える。1行対話の増大は、概ね如上のような状況を劇にもたらすことを意味するであろう。

事実、『ヘレネー』におけるヘレネーは、メーディアやパイドラーのように自らの心中の思いを深く突きつめることはない。そうするには一定の固定した立場が必要であるが、それが彼女には欠落している。彼女の視点は揺れている。その虚名に踊らされトロイアで命を落とした者たちへの哀悼の念が述べられるかと思えば、夫との再会への願望が告げられ、またエジプトからの脱出のための方途にも心が裂かれる。tychêに支配されている彼女は、そのtychêに支配されるがままに思いを変え、行動を変えるのである⁽¹⁹⁾。

このように見てくると、この『ヘレネー』という作品がその構成においても、その人物像の形成においても、従来の作品群とは異なる面を多々もつことがわかるであろう。アリストパネースに言わせれば、エウリーピデースは「敢えてそうした *tolmân*」のであり、その結果「新しきヘレネー *kainê Helenê*」が出来上ったのである。「新しきヘレネー」とは、単に「新作のヘレネー」の意だけに止まらないであろう。

IV

ステーシコロスの鑿みに倣ってもうひとりのヘレネーを造形し、それをエジプトの地に置いたエウリーピデースは、そのことでもって単に新奇さを劇に導入することだけを意図したのではなかったであろう。ステーシコロスは従来の伝承と異なる貞淑なヘレネー像を歌い出すことによって視力を再び取り戻すことを得たが、エウリーピデースは新しいヘレネーを描くことによって何をしようとしたのであろうか。エウリーピデースも『トロイアの女』（前415年上演）

で伝承通りの悪女ヘレネーを描いた(cf. 766ff.). しかしそのために視力を失うようなことはなかった. 彼には「取り消しの歌 palinôidia」を歌う必要はなかったのである. 彼が踏襲したのは「前言取り消し」ではなく, それをするために編み出された「幻のヘレネー」というトリックであった.

多くの評家が指摘するように⁽²⁰⁾, この劇には名前 *onoma* と実体 *prâgma* との対立構造が明確に設定されているのが見てとれる. トロイアへ行ったのは幻のヘレネーである. しかしそれに冠せられた名前, あるいはそれのもつ属性は, 世間一般から事実として受け止められているもの, すなわち「夫を裏切った悪女ヘレネー」である. 一方, 実際のヘレネーは世間の評判に相反する「貞女ヘレネー」であり, しかもそれは世間の目から隠され, エジプトの地に隔離されている. 世間に通用している名前と裏に隠されている実体との距離は, ちょうどトロイアとエジプトとの隔たりさながらに遠い.

この乖離をヘレネー自らこう述べる, 「名前はどこにでもあることができよう. だが身体はそうはいかない *tounoma genoit' an pollachou, to sôma d' ou. 588*」と. 名前に実体が伴わない. それゆえ名前だけを信じた場合は誤解を生じることになる. 実体のない名前だけの存在=幻のヘレネーを信じたギリシア人は, トロイアで辛酸を嘗める結果となった. そのうちのひとりテウクロスは, のちに実体=本物のヘレネーを目前にしながらかれと認識できない.

自分の眼で見たのですから. 見るも心の働きのうちです.

autos gar ossois eidomên kai nous horâi. 122

トロイアでみた幻のヘレネーこそ本物である, この眼で見たのだから, と彼は言うのである. しかも「今この眼で(本物の)あなたを見ているのとまったく同様に *hôsper ge se, ouden hêsson, ophthalmois horô. 118*」しっかり見たという. 視覚能力に差異があるわけではない. 本物のヘレネーを「ヘレネーに酷似した女性 74-75」であるとまでは認識できる. しかし彼は真実のヘレネーを把握することに失敗している. 彼が本物であると思っているのは偽物であり, しかも本物を目前にしてもそれと認めることができない. それはヘレネーという事物が名前と実体とに分離しているのにそれに気付かず, 名前で表されるものだけを真実と思い込んでいるからである.

名前と実体との乖離については本篇のみならず, 『タウリケーのイーピゲネイア』, 『オレステース』においても, 詩人は触れている⁽²¹⁾. 前者の上演年

次は前414年ないし413年と想定されている。後者は前408年である。このふたつの作品は、『ヘレネー』を挟んでほぼ近接した時間内に上演されたことになる。「名前と実体の乖離」は、この時期に集中して表された詩人の意識であると言えよう。そしてこれはこの時代の風潮を忠実に汲み取ったものであったと想定される⁽²²⁾。トゥーキューディデースに拠れば、この時期、伝統的な秩序、慣習、また価値観が崩れていくなかで、言葉 *onoma* もまたその意味するものを従来のもので違えてきたことが指摘される。言葉はその本来の意味を失い、状況に応じてなされた人間の恣意的な行動を正当化するために使用されるようになる。たとえば勇氣 *andreia* という言葉の意味するものは本来のそれではなく、単に無思慮な暴勇 *tolma alogistos* に過ぎない。また沈着冷静 *sôphron* とは、単に卑怯者の口実 *tou anandrou proschêma* を表示するものに過ぎなくなる⁽²³⁾。

ヘレネーという名前はもはやヘレネーの実体を表示するものではない。この乖離を知らずしてテウクロスはその名前を使用し、ヘレネーの実体を把握したつもりである。この時期人々が無思慮な暴勇を勇氣と見做したのと同様に、テウクロスは幻に過ぎぬものをヘレネーと思い込んだのである。

エウリーピデースは、上のトゥーキューディデースの記述にあるような時代思潮を背景に、ヘレネーという名辞で表されるものはひとつではないかもしれないこと、ヘレネーはふたりいるかもしれないこと、名前は必ずしも実体を伴うとは限らないことを、ステーシコロスの考案した「幻のヘレネー」という設定を利用して述べようとしたのである。「幻のヘレネー」なるトリックにのることによって時代思潮を伝えようとしたのである。自らの社会認識、現実認識を表示せんとしたのである。

幻のヘレネーを本物のヘレネーと見誤ったのはテウクロスだけではない。夫のメネラーオスもまたトロイアから奪還したヘレネーが幻であるとはつゆ疑いもせず、7年間の漂泊を共にしている。そして実のヘレネーと対面しながら思い込みが妨げとなり、それを本物と認識することができない。ついに彼は「気は確かだが、眼が病んでいるのではないか *ou pou phronô men eu, to d' omma mou nosei; 575*」と自問するに至る。

テウクロスは、最初ヘレネーを見たとき、トロイアで見たヘレネーと同一人物であると思った(72ff.)。しかしそれをヘレネーに否定されると、その考えを簡単に撤回した、「間違った。怒りにまかせて度を過した 80」と。その眼で見たトロイアのヘレネーの姿に固執するからである。メネラーオスもヘレネ

一を眼にしたとき、「これほど（妻に）よく似た姿 559」を見たことがないと言う。しかしトロイアから連れ帰った妻を洞窟に隠しているという「明白な事実 to saphes 577」が、目前の彼女を本物と認識することを妨げる。そして、今本物の妻を見ているその「眼が病んでいる omma noseï」のではないかと疑うのである。この「眼が病む omma noseï」という言葉は象徴的である。今、彼の眼は決して病んではない。本物のヘレネーをヘレネーとして捉えている。しかし的確にそれと認識することはできない。トロイアで見たヘレネーを本物であると思い込んでいるからである。むしろそのトロイアでヘレネーを捉えた眼のほうが病んでいる。幻のヘレネーを本物と思い込んだからである。

テウクロスの場合も、トロイアで見たヘレネーは偽のヘレネーであった。そしてエジプトで実際に本物を眼にしながら、結局それと認識することはできなかった。このふたつの事例は、見ることだけでは認識につながらないということを書いていよう。たとえ「見ることも心の働きのうち kai nous horâi 122」⁽²⁴⁾としてもである。これは知性の衰退のひとつの顕れである。

名前と実体は乖離した。それを捉えるはずの眼も病んでいる。従来の枠組みでは捉え切れなくなったこの時代状況を、詩人は「幻のヘレネー」の仮構に託して描こうとしたのではないか。

V

劇の初めにヘレネーは2度同じ言葉で自問する、「なぜまだ私は生きているのか ti dêt' eti zô;」と。最初は、夫を裏切りギリシアの人々を大いなる闘いに結びつけたと思われているのになぜかという自問である(56)。2度目は、テウクロスの情報によって確信した夫の死ゆえのなぜという問である(293)。後者のなぜはこのあと夫が登場し、お互い再認する事によって解消される。では前者のなぜはどう解消されるだろうか。56行以下に彼女自身による回答が用意されている。それはヘレネーが夫とともにスパルタへ帰り、不貞の噂を払拭する時がくるというヘルメース神の言葉を聞いたからだと言われている。彼女の関心はもっぱら自らの辱を雪ぐことのみであり、トロイアで斃れた無数の兵士に対する責任感はない。神々の戯れの被害者である彼女にそれを求めるのは酷であるが、しかし彼女はここで世界と人間との悲劇的關係に自ら関与する途を閉ざしてしまう。だがそれはさておこう。問題は、彼女がヘルメースの計画を知っていることである。神の力、すなわち必然 to chreôn によってヘレネ

一はエジプトの地に置かれた。名前と実体とが乖離した彼女のこの状況は、充分に悲劇へと発展する可能性を秘めている。彼女は「なぜまだ生きているのか」と自問する。ところがせっかくの問題を提起しながら、彼女自身がそれに答えでしまう。問題が問題とならない。

エウリーピデースの劇には、プロロゴスに神が登場し、以下のアクションの部分のあらましを告知してしまう例は数多い。本篇の「ヘルメースの言葉」もそれに相当するものと言えるかもしれない。しかし神のプロロゴスはその情報を観客に告げこそすれ、劇中の人物に明かすことはしない⁽²⁵⁾。それはあくまで劇のアクションの場より外のことなのである。しかし本篇では、観客のみならず劇の主人公ヘレネーもその秘密情報を知ってしまう。そしてそれゆえにヘレネーは悲劇の主人公たる地位を失ってしまうのである。なぜなら予定調和的な世界に自らが置かれていることを知ってしまった人間には、英雄的行動は取り得ないからである。彼はありたいとは思わない。ただあるだけである。彼は自らの意志をもたない。ただめぐり合わせ *tyché* に身を委ねるだけである。良きにつけ悪きにつけ、そこではもはや倫理は問題とならない。詩人はヘレネーを英雄として描かなかった。すなわち悲劇的人物として描かなかった(悲劇的人物とは英雄たる一瞬をもつ人物の謂である)。

ヘレネーだけに止まらない。すでに見たように(第Ⅱ章参照)、メネラーオスも自らの意志をもたぬ、ただめぐり合わせ *tyché* に支配されるだけの存在に過ぎない。劇中で描写されているその具体的な姿は、英雄の退行現象を示すものに外ならなかった。難破して訪ねたテオクリュメノスの館で老女と対峙したときには、救いを求めて涙を流す。妻と再会后、テオノエーを前にしては、妻の存在を意識したか、涙を流すような女々しい振舞いはせぬと言う(947ff.)。

その態度には一貫性がない。状況に合わせて行動しているだけである。脱出法も妻の考案した策に乗っただけであった。何よりも彼にはひとつの目的に向けての崇高なる意志が欠落している。

似たようなことはテオクリュメノスにも言える。テオノエーのために真実から目隠しをされた彼は、実のメネラーオスを目前にしながらかれと認識できず、仇役を演じるはずが道化役に墮してしまう⁽²⁶⁾。彼もまためぐり合わせ *tyché* に翻弄されている。

英雄の退行化とは悲劇の退行化ということである。理想をもたぬ人間は神あるいは運命、また心中の情念と対決することをしなくなる。心中の悩みは公開され、苦しみは複数の人々によって担われる。英雄が姿を消し、小市民が増え

る。アリストパネースはこの現象を民主的 *démokratikon* と呼んだ。民主的とは非悲劇的の謂に外ならない。

この英雄の退化化現象は、前5世紀の時代風潮と無関係ではない。自己を取り巻く世界の事物は名前と実体に乖離し、どちらがその真の姿であるか判別し難い⁽²⁷⁾。従来の価値観では把握できなくなった世界、事物、人間。あるいはそれを規定する概念。「幻のヘレネー」はこうした状況を象徴する。見たと思っただけが実際には見えていない。見る側の眼も病んでいる。世界が多様化すると同時に、それを捉える眼＝認識力も病み衰えてきたのである。トゥーキューディデースが描いてみせた価値観の混乱した世界がここに投影されている。そしてヘレネーは、その引き裂かれたアイデンティティの回復に苦慮するわけではない。彼女にその意志はない。ただ *tychê* に身を委ねるだけである。時代は英雄を、悲劇を要求していないのである⁽²⁸⁾。

しかしこうした *tychê* に支配される世界を詩人は是としたわけではないであろう。*tychê* に翻弄される各人物を諷するかのごとくにメネラーオスの老従僕は言う、「めぐり合わせ *tychê* からはいつまでたっても確かなものは得られない 715」と。そして彼はトロイアでの惨状に対し、敵味方ともに予言は何の抑止力にもならなかったとして予言を批判し、それに代るものとして思慮 *euboulia* と判断 *gnômê* を最良の予言者として挙げる(757)⁽²⁹⁾。しかし残念ながら今、思慮も判断も、ない。誰ひとり本物のヘレネーを見抜くことはできない。名前に振り廻され、偽の実体に惑わされているだけである。先の見えぬままに *tychê* に支配され、右往左往している姿、それがこの劇の世界である。

ヘレネーとメネラーオスは劇の最後で無事エジプト脱出に成功する。これをもって両者ともにそのアイデンティティを——ヘレネーは貞淑な妻としてのそれ、メネラーオスは戦士としてのそれを——取り戻すとする説がある⁽³⁰⁾。メネラーオスの場合はさておき、ヘレネーは果してアイデンティティを回復するのであろうか。それはどのようなアイデンティティであらうか。ヘレネーは930行以下で、もし自分がスパルタへ帰れば人々はその蒙った禍いは神のせいだと思い、自分を夫を裏切った女ではなく、昔のように思慮深い女と認めてくれようと述べている。しかしそう簡単に事は運ぶであらうか。脱出のための船上での戦いで「トロイアの栄光はどこへ行ったか」とメネラーオスの部下を叱咤する彼女の姿を、わたしたちはすでに見た。そしてトロイアでの栄光を取り戻したかに見えるメネラーオスともども、彼女はスパルタへ帰って行くのである。それは「トロイアのヘレネー」への回帰であるように、一見思われる⁽³¹⁾。

それとも回帰すべき原型としての「貞淑なるヘレネー」がかつて呈示されたことがあったろうか。マキナー上のディオスコロイも、そのことは明言しない。死後の至福を述べるだけである。否、むしろアイデンティティの回復如何よりも、回復できない乖離した状況を表示することに詩人の意図はあったのではないか。劇はハッピーエンドに終るが、わたしたち観客の感じるところは必ずしもハッピーなものではない。そして劇の終りはそれ自体劇の目的ではない。

VI

この劇は、その『タウリケーのイーピゲネイア』との類似点がしばしば指摘される。Lattimore は両者の構成上の類似点を13項目にわたって挙げ、その近親性を指摘した⁽³²⁾。要約すれば、遠い夷狄の地(一方は北方のタウロイ人の地、他方はエジプト)に漂着したギリシア人がそこに抑留されていた近親者(一方は姉、他方は妻)とともに、その近親者が考案した海と船を使った策略によって無事脱出し帰国するというものである。一对の男女の危地からの脱出という点でいえば、『ヘレネー』と同時上演された『アンドロメダー』(断片)をも加えてよいかもしれない。そうすれば姉弟愛、夫婦愛、若い男女の愛という愛の三つの形態も揃うことになる。時代的にもごく近接したこの3作品は「浪漫的」という形容辞を冠した脱出劇と言い得るかもしれない⁽³³⁾。

しかし同時に本篇には『タウリケーのイーピゲネイア』と、そして『アンドロメダー』とも異なる点があることが留意されねばならぬであろう。それがこれまで上に述べてきたこと、すなわち本篇のもつ時代と密着したリアリズムの側面である。たとえばテオクリュメノスの口からトロイア戦争批判が洩れる、「おお、プリアモスとトロイアよ、汝らは(雲の像のために)なんと虚しく滅びたことか 1220」と。これは他の2作品にはないものである。古代ギリシア世界の一大事業に対するこの批判は、ギリシアの伝統的価値観に対して突き付けた大いなる疑問符に外ならない。この点でわたしたちは、同じく夷狄の地からの脱出をテーマとする『キュクロプス』と本篇との類似性を指摘できるであろう⁽³⁴⁾。この『キュクロプス』でも同様に、夷狄キュクロプスによる痛烈なるトロイア戦争批判が見られるのである⁽³⁵⁾。またそこでは法が否定され(336-40)、オデュッセウスに代表されるギリシア的知が擲擻された(たとえば outis の策略の空まわり)⁽³⁶⁾。これはギリシア的世界を支えてきた知とか法という伝統的価値観が揺らぎ始めてきたことを意味している。その

揺らぎが、『ヘレネー』では「名前と実体との乖離」という形をとって現れてきたのではなかったか。知の墮落、知の衰退は名前と実体との乖離を助長する一方（トゥーキューディデースの報告を見よ）、乖離した実体の把握にも無力である。

そうした現実を作品に投影させ、活写したという点で、『ヘレネー』は写実劇である。単なる浪漫的な脱出劇にだけ止まるものではない。逆に言えば、浪漫的な脱出劇という体裁を取りながら、極めて現実的な色彩をもつ。ヘレネーもメネラーオスも、もう英雄ではない。老女が、従僕が、多くの脇役が登場し、「彼らに劣らず *ouden hêtton*」物を言う。その点で「民主的 *démokratikon*」である。さらにコロスの歌（オルケーストラーでの歌）に代って舞台上での俳優の台詞の遣り取りが増える（1627行以下の従僕を見よ）。スティコミューティアの増大がそれを支援する。新しい形の劇が始まっている。悲劇的人物の登場しない劇、運命や魂の深みとは無関係な劇、舞台中心の新たな写実劇が始まる。わたしたちはアリストパネースが言った「新しきヘレネー *kainê Helenê*」の「新しき *kainê*」の中に、こうした意味も含み込ませることができるのではないか。

註

(1) ステーシコロスの導入した「幻のヘレネー」という概念をエジプトの地と結びつけたのはエウリーピデースの独創であるとする説もあるが、ステーシコロスの詩が残存せぬためにその点の検証は不能である。cf. F. Solmsen, *Onoma and Pragma in Euripides' Helen*, CR. 48(1934), p. 119-20.

(2) Conacherは、本篇のヘレネー像と『トロイアの女』の766-73行で描写されているヘレネーとを対照させて、その姿は観客に信じ難い驚愕の印象を与えようと言う。cf. D. J. Conacher, *Euripidean Drama — Myth, Theme and Structure —*, Toronto UP., 1967, p. 289. またTovarも「新しきヘレネー」が作者の意図的なものであり、それは観客を驚かせ混乱させることにあったと言う。cf. A. Tovar, *Aspecto de la 《Helena》 de Eurípides*, In: *Estudios sobre la tragedia griega*, Madrid, 1966, p. 116.

(3) ここで前年に上演された（と想定されている）『エーレクトラー』の末

尾(1280-83)を想起させる観客もいたであろう。そこではすでに「エジプトのヘレネー」が告知されていた。彼らには、その予告が実現されたことへの楽しい驚きがまずあったであろう。いずれにせよこの告知は、作者にとってこのプロットが極めて意図的なものであったことを物語っている。

(4) コロスは385行でいったん退場したのち、515行で再登場(エピパロドス)してくる。従って形式の上からも386行以下は第2プロロゴスの役割をもつことになる。エピパロドスの例は残存悲劇作品中でも数少ない珍しい手法である。『エウメニデス』244行以下、『アイアース』866行以下、『アルケースティス』861行以下、『レーソス』674行以下など。エウリーピデースが多用している点は注目に値する。

(5) Spiraもそう指摘する。cf. A. Spira, Untersuchungen zum Deus ex machina bei Sophokles und Euripides, Kallmünz, 1960, S. 123.

(6) 『メーデイア』9回、『ヒッポリュトス』13回、『イオーン』17回、『タウリケーのイーピゲネイア』13回、『オレステース』10回(J. T. Allen & G. Italic, A Concordance to Euripides に拠る)。

(7) ヘレネーがエジプトへやって来たのは神による必然のゆえなのか、あるいは *tychê* のせいなのか、ヘレネー自身不分明なところがある。神による必然であることは認めながら、彼女自身は *tychê* と思いたいところがある。このことは、この劇のもつ悲劇でもなく喜劇でもない中間的な色彩を表わすものであるかもしれない。

(8) Cf. K. Matthiessen, Elektra, Taurische Iphigenie und Helena, Untersuchungen zur Chronologie und zur dramatischen Form im Spätwerk des Euripides, Hypomnemata, Heft 4, Göttingen, 1964, S. 182.

(9) Tovarもこの点を指摘する。cf. op. cit., p. 122.

(10) 自らの美しさへの呪いは、この外にも233-40, 261-63, 304-05, 383-85に見られる。

(11) 299-302行はJ. A. Hartungによって削除され、多くの校本がこれに従っているが、わたしたちはGrégoir, Méridierらに倣い、削除を考えず写本通りに読む。また298行は H. Stephanus に従い *pôs thanoim' an oun* と読む。

(12) このヘレネー像はのちの『オレステース』におけるヘレネー像を想起させる。そこでの彼女は、姉クリュタイメーストラの墓への供物に髪を切る際、その美を損わぬようにほんの先端だけを切り取り、エレクトラーから「昔からああした女だ *hê palai gunê* 129」と非難されたのであった。Grubeもこ

ここに古いヘレネー像の残滓を見ている。cf. G. M. A. Grube, *The Drama of Euripides*, Methuen, 1973, p. 338.

またTovarは、Preuss(E. Preuss, *De Euripidis Helena*, Diss. Leipzig, 1911 未見)に倣って、この『オレステース』の1行はアリストパネースの「新しきヘレネー *tên kainên Helenên Thesm. 850*」への回答であると言う(op. cit. p. 116)。つまりヘレネー像は決して新しくはない、ヘレネー像は不変であると言うのである。

(13) Cf. A. M. Dale(ed.), *Euripides Helen*, Oxford, 1967, ad 437.

(14) 写本(L, P)は1627行以下の従僕の台詞をコロスのそれとして読んでいる。わたしたちはこの読みを採らず、Alt, Murray, Daleらに従って従僕の台詞と読む。そのひとつの理由には、1630行の「おまえは奴隷の分際でありながら *doulos ôn*」という用語が挙げられる。この男性単数の分詞構文は、ギリシアの乙女からなるコロスの長よりも、やはり男性の従僕に向かって言われるのがふさわしい。しかしこれは充分な理由ではない。事態を一般化して言う場合、たとえ女性であることが明白であっても、男性単数形が使用されることがある(いわゆるHermannの法則)からである。Kannichtはそう主張し、この台詞をコロスのものとする(cf. R. Kannicht(hrsg.), *Euripides Helena*, Band II, Heidelberg, 1969, S. 424, 425)。

ならばわたしたちは今ひとつ有力な証拠を挙げよう。1628行でテオクリュメノスは「脇へ退いて *ekpodôn*, 道をあけろ *aphistas'*」と言う。館内に入らんとして道が塞がれたからである。これに対し相手は「わたしはあなたの着物を放さない *ouk aphêsomai peplôn sôn 1629*」と応じている。テオクリュメノス役俳優は今、舞台背後のスケーネーの扉(そこが王宮の入口と想定されている)に向かうところである。その彼が「脇へ退いて *ekpodôn*」と言うからには、障害物は彼の前面、すなわちテオクリュメノス役俳優とスケーネーの入口との中間にあるはずである。障害物すなわち彼の行手を遮る人物は、舞台上にいななければならない。着物を掴んで放さぬ手は、背後からではなく前面から伸ばされたものである。それはコロスの手ではあり得ない。舞台上にいる俳優の手である。

この劇の上演時(前412年)、ディオニューソス劇場はかなり整備が進み、まだ木造の部分を多く残してはいたものの、スケーネーはすでに本格的な建造物となっており、デウス・エクス・マーキナー用のクレーンも設置されていた。但し舞台は依然としてオルケーストラーと同一平面か、せいぜい段差の小さい、

奥行きが浅い木製のプラットフォームに過ぎなかった (cf. A. W. Pickard-Cambridge, *The Theatre of Dionysus in Athens*, Oxford, 1946, p. 69 及び拙稿『上演形式, 劇場, 扮装, 仮面』岩波版「ギリシア悲劇全集」別巻所収, 東京, 1992年, 316頁以下参照)。オルケストラにいるコロスと舞台上の俳優とはほぼ同一平面上にあり, 手を伸ばせば互いに触れることも可能であった。もし写本通りに1627行以下のテオクリュメノスの相手をコロスと想定すると, 1629行の台詞はコロスが手を伸ばしてテオクリュメノスの衣服を掴んだことを意味する。しかしコロスが舞台上に上がり, テオクリュメノス役 of 俳優とスクエーンとの中間に位置することはできなかつたであろう。コロスの活動の場はオルケストラと限定されていたことは, 悲劇の歴史上絶えて変わらぬ約束事であった。このことから, 1629行はコロスではなく舞台上の俳優 (すなわち従僕と推定してよいもの) に帰せられるのである。つまり1627行以下のテオクリュメノスの相手役は決してコロスの長ではなく, 従僕とされるべきことがはっきりする。

細井敦子はその『ヘレネー』訳註 (岩波版「ギリシア悲劇全集」第8巻, 98頁) において, 1627行以下のテオクリュメノスの相手役をコロスとしなければ「コロスはこの場面でまったくの傍観者となってしまう」と述べているが, まさにその通りであって, 本来ならばコロスに託されるべき役割が舞台上の脇役に充てられることにより, コロスの劇中における存在が軽減化してきているのである。そしてこれは詩人の意図に沿ったものと想定される。

(15) Altはこの一行を疑問文とするが, その必要は認められない。実際にテオクリュメノスは従僕 of ログスに打ち負かされたのである。cf. K. Alt (ed.), *Euripidis Helena*, Leipzig, 1964, ad 1638.

(16) この場合の「民主的な *démokratikon*」という言葉の意味は, Stanford の言うように, 前5世紀のアテナイ民主制の実態 — 男性の成人, しかも由緒正しいアテナイ市民によって構成されるそれ — とは異なり, 共同体の誰もが同等の発言権をもつという意味で *isêgoria* とか *parrêsia* という概念に近いもの, すなわち『女だけの祭り』541行に言われているような状況を指すと考えられる。cf. W. B. Stanford (ed.), *Aristophanes The Frogs*, Macmillan, London, 1963, ad 952, 3. Dover もほぼ同じ見解である。cf. K. Dover (ed.), *Aristophanes Frogs*, Oxford, 1993, ad 952.

(17) この数字はあくまで概算のものである。1行対話部分であることがはっきりと算定できぬ箇所もあるからである。さらに1行対話と同様の役割 (本

論の趣旨にとって) を果す 2 行対話の部分も少なからずあり, これを含めると算出数字はまた変わってくる。

またコロスの歌の部分を除いた純粹に舞台上で展開される部分に占める 1 行対話の割合は, これも概算であるが, 以下のようになる。『ヘレネー』 20.0%, 『タウリケーのイーピゲネイア』 21.7%, 『オレステース』 18.5%, 『アルケースティス』 22.8%, 『メーデイア』 7.3%, 『ヒッポリュトス』 10.0%。

(18) 『アルケースティス』の場合は, その 1 行対話の増大は上演年次との関わりよりも, その非悲劇的作風 — サテュロス劇の代用作品に擬せられる — と関わりをもつのではないか。この点で『ヘレネー』と共通項をもつと考えられる。

(19) Lesky は, この劇の人間は運命 Schicksal にも, また魂の深み die Tiefen der Seele とも無関係である, *tyché* こそが新しい力を表明する *Tyche* *erweist sich als die neue Macht* と言う。cf. A. Lesky, *Die tragische Dichtung der Hellenen*, Göttingen, 1972, S. 424.

(20) F. Solmsen, D. J. Conacher, A. Lesky, G. M. A. Grube, Ch. Segal, A. N. Pippin など。

(21) 『タウリケーのイーピゲネイア』 504 行, 『オレステース』 390 行, 454 行。また『トロイアの女』 1233 行。

(22) 前 5 世紀のソフィストたちの言辭を集めた『ディッソイ・ロゴイ』(Vorsokr. 90)にも, ひとつ事柄が状況によって異なる名称で呼ばれることが述べられている。cf. Kannicht, *op. cit.*, Band I, S. 57-58.

(23) Cf. Thucydides, III 82, 4. トゥーキューディデースは, 元来名前 *onoma* と事柄 *ergon* とを対照させて事物を描写する傾向のあったことを Kannicht は指摘している。「五千人政権が名前だけでなく実際にその機能を果たす … *tous pentakischilious ergôi kai mê onomati chrênai apodeiknunai* VIII 89, 2」の如くに (その他たとえば III 10, 5., VI 10, 2., 78, 3., VIII 78). cf. *op. cit.* Band I, S. 58. しかしここでわたしたちが言うのは名前と実体の単なる対照ではなく, 対照し損った両者の間のズレである。

(24) この *kai nous horâi* を Murray は *et in visu operatur intellectus* (見るも心の働きのうち) と註釈する (G. Murray (ed.), *Euripidis Fabulae* III, Oxford, 1978, ad 122.). これには エピカルモスの断片「心が見, 心が聞くのだ, 他のものでは見えも聞こえもせぬ *nous horêi kai nous akouei, tal-la kôpha kai tuphla*. Epich. fr. 249 KAIBEL=23B12」の影響如何が論じられて

いるが、単なる偶然の一致であるとする向きもある。

一方、これを *kai nun s' horô*(Hermann), *ei kai nun s' horô*(Dobree, Clark, Way)と読み変える説がある。これは視覚と心の働きとを弁別して考えようとする立場である。別の箇処ではあるが、エウリーピデースは「判定するのは眼ではなく…心なのだから *ou gar ophthalmos to krinein …estin alla nous. fr. 909 Nauck*」という1行を残している。これとの関連から言えば、*nous*という語をここで用いないほうがすっきりする。Solmsenは、Murrayのように読むとするならば *aisthêsis*(感覚による知)と *epistêmê*(認識)とは同じであるとする仮説を立てざるを得なくなると言っている。cf. *op. cit.*, p. 121, n. 1.

(25) 唯一の例外に『バックスの信女』の場合が挙げられる。ここではプロロゴスを述べるデュオニューソスは劇のアクションの場にもバックス教の教団長として登場するから、劇中人物が秘密情報を知っていることになる。但しこの場合、情報を知ることによって多大な影響を受ける人物はペンテウスであり、その彼には情報は与えられていない。この点で本篇とは異なる。

(26) テオノエーが悪漢(そしてサスペンス、ヒロイズム)を劇から奪った、とPippin Burnettは言う。また彼女に拠れば、テオノエーこそ本篇中唯一の悲劇的人物、すなわち選択をする人間、倫理的風味を身につけている人間である。cf. A. Pippin Burnett, *Catastrophe Survived: Euripides' Plays of Mind Reversal*, Oxford, 1973, p. 96, 97.

(27) Segalはこうした現象を前5世紀末のアテーナイに起った人間と世界、換言すれば *nomos* と *physis* との間の裂け目感覚であると説明する。cf. Ch. Segal, *Interpreting Greek Tragedy — Myth, Poetry, Text —*, Cornell UP., 1986, p. 226.

(28) また Spira は『イオーン』, 『タウリケーのイーピゲネイア』, 『ヘレネー』を *tychê* を描いた作品群(*Tyche-Stücke*)と見做し、ここに世界秩序が放棄され始めた当時の詩人を取り巻く社会環境の反映を見てとる。cf. *op. cit.* S. 133.

(29) 思慮 *euboulia* は、のちにプラトーンによって知識 *epistêmê* と見做されているものである。「そしてまさにそのこと、すなわち思慮 *euboulia* は、明らかにあるひとつの知識 *epistêmê* である Rep. IV428b」。

(30) Cf. Segal, *op. cit.*, p. 260. しかしこれは以下に述べるように、簡単には肯定できない。それに、たとえ百歩譲ってアイデンティティが回復されたとしても、それはヘレネー個人の努力によるものではない。それは *tychê* によ

るものであり、また何よりもヘルメースの言葉に表わされているように、ヘーラーの配慮によるものなのである。このことははっきりと認識されなければならない。

(31) 細井も「トロイアでの『名』を消すための船出であるのに、それが途についたとき、ヘレネーは『トロイアの、幻のヘレネー』になってしまった」と述べる。上掲書解説374頁参照。

(32) Cf. R. Lattimore (tr.), *Euripides Iphigeneia in Tauris*, Oxford, 1974, p. 3-4.

(33) 『ヘレネー』のもつこうした「浪漫性」に、のちのヘレニズム期のギリシア小説の萌芽を見ようとする評家もいる。たとえば Lesky, *op. cit.*, S. 423, Tovar, *op. cit.*, p. 123-24. しかしそれもさることながら、以下に述べるように、悲劇的要素を排除した写実性、ひいては悲劇と喜劇の混淆こそ小説というジャンルの萌芽となるものではないか。プラトーンは『饗宴』の末尾で、ソークラテースにアガトーンとアリストパネースを前にして同一作家における悲劇と喜劇の総合を説かしめた。これは、ある現代の卓越した知識人の言うように、小説の可能性を示唆しようとしたものと思われる。「私はここを読むたびに、内にさまざまな胚芽を有する魂たるプラトーンがここで小説の種子 *la simiente de la novela* を蒔いたのではないかと思ったものだ」(José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, Colección Austral, 1350, Espasa Calpe, S. A., Madrid, 1964, p. 152). わたしたちが見てきた『ヘレネー』は、このプラトーンの言うところとさほど懸け離れているとも思えない。

(34) すでに Matthiessen は、『ヘレネー』、『タウリケーのイーピゲネイア』、『キュクロプス』の3作品の形態上の類似性を指摘している。cf. *op. cit.*, S. 91. 但しトロイア戦争批判による類似性については、拙稿「ギリシア的なるものと非ギリシア的なるもの — 『キュクロプス』、『オレステース』、『バックスの信女』をめぐる一考察 —」(「西洋古典学研究」XXIX, 1981, 東京, 所収) 32頁以下参照。

(35) 「たったひとりの女のためにトロイアまで出掛けたのは恥ずかしい出兵だった 283-84」。また280-81行参照。

(36) 同上拙稿「ギリシア的なるもの…」30-34頁参照。そこではギリシア的価値観へのギリシア内部からの批判という意味で、『オレステース』も取り上げられた。『オレステース』にはもちろんトロイア戦争批判(521-22)も、また法批判(オレステースたちのアナーキーな延命活動)も見られる。

附記：本稿作成に当り，貴重な蔵書を貸与された久保田忠利東海大学文学部教授のご厚意に対し，深く感謝申し上げます。