

エウリーピデース『ヘレネー』における ヘレネーの二重性¹

浜 本 裕 美

エウリーピデース『ヘレネー』は、紀元前412年に上演され、アリストファネス『テスモフォリア祭の女たち』においてパロディの題材とされたことでも知られている。翌年上演されたこの喜劇において、本劇のヘレネーは「新しいヘレネー」(τὴν καινὴν Ἑλένην 850)と言及された。本劇では、実際にトロイアに行ったのは、女神ヘーラーが作り出したヘレネーの幻であり、本物のヘレネーはエジプトで夫メネラーオスのことを忠実に待っている。本劇は、エジプト王テオクリュメノスが、ヘレネーに結婚を迫り、それを逃れるため、ヘレネーがテオクリュメノスの父親プロテウスの墓で嘆願しているところから始まる。劇の最後には、ヘレネーは、エジプトに漂着したメネラーオスとともに、テオクリュメノスを騙してスパルタに船出する²。

従来、本劇の評価は決して高くなかった。しばしば、明るいハッピーエンドを持つ再認と逃亡のロマンス劇と説明され、412年という上演年代からシチリア遠征の壊滅的敗退の後に演じられた気晴らしではないかと考えられてきたのである³。3つのスタシモンの理解もまた、そうした評価を補強してきた。特に第2スタシモンは、劇の行為との直接の関係がわか

1 古典作家や作品の略記は、慣例に従う。

2 本劇のヘレネー像の独自性を、先行作品との比較において論じたものとして Allan 18-28。ヘレネーがエジプトで過ごしていたという設定自体は、ステーシコロスの作品に前例がある他、ヘーロドトスも言及している。また、神々が幻を作り出すというエピソードはホメーロスにも前例がある (II. 5. 449ff. 等)。

3 例えば Pippin 155。本劇を喜劇的と考えるピピン以前の研究については Alt 8 n. 3。気晴らしや軽妙な劇との理解に反対し、シリアスな劇であると主張する研究として Podlecki, Wright 等を参照。

りにくく、かつては、劇と無関係の歌、アリストテレースが ἐμβόλιμα と呼んだものの 1 例と見なされることも多かった⁴。たとえばピピンは、このスタシモンが劇の行為と無関係な気分転換であり、そのことは本劇自体が気晴らしであることを比喩的に示すものだと主張する (Pippin 155)。

本劇に単なる気晴らし以上の意味を見いだそうとするとき注目されてきたのは、存在論や認識論を巡る主題である⁵。本劇の議論や言葉遣いには、5 世紀当時のソフィスト (特にゴルギアス) の議論の影響を指摘できる。さらに近年では、女性が結婚を境に経験する少女から妻 (母親) への社会的身分の移行のモチーフが、本劇の理解に重要であるとの議論が盛んである⁶。この議論には、ペルセフォネーが女性の神話的原型として喚起され、ヘレネーと重ね合わされることへの指摘が含まれる他、歌舞の上演が女性の通過儀礼の一部をなすことについての議論が関連している⁷。

本稿では、存在論と女性の社会的移行という独立に進められてきた先行研究の 2 つの流れが、ヘレネーの二重性を通じて接続されることを指摘する。ヘレネーには、2 つの二重性が折り重ねられている。さらに、歌舞の重要性に着目することで、第 2 スタシモンの担う役割の一端を明らかにしたい。以下では、まず、ヘレネーが持つ 2 つの二重性を検討する (I, II)。次に、ヘレネーの 2 つの二重性が、歌舞の上演において相互に関連づけられることを論じ (III)、最後に、第 2 スタシモンの役割の一端が、この 2 つの二重性を比喩的に表現することにあるとの解釈を提示したい (IV)。

4 Arist. *Poet.* 1456a25-32. アリストテレース自身は、エウリーピデースが ἐμβόλιμα を書いたとはしていない。第 2 スタシモンが劇の行為と無関係と考える注釈者として Dale “the complete irrelevance of this motif to all the rest of the play” (147), Hose II 31-32, Pearson 165 等を参照。その他の先行研究については Swift 230 参照。

5 Allan 47-49, Burian 23-30, Downing, Kannicht I 57-60, Meltzer, Pucci, Solmsen 参照。

6 特に女性の社会的地位の移行に着目した研究として Foley 2001, 325-27, Zweig 162-64 参照。

7 本劇のヘレネーとペルセフォネーの呼応について Allan 158, 172, 178, 305-06, Burian 12-14, Foley 2001, 319, 325-27, Pippin 156, Robinson, Swift 231-32, Wolff 63-64, Zweig 162-64; 歌舞の重要性について特に Swift 218-38 参照。

I ヘレネー：ギュネーとパルテノス

古代ギリシアにおいて、女性の社会的身分は、未婚女性パルテノス (παρθένος) と子どもを持つ既婚女性ギュネー (γυνή) に分けられる。本劇のヘレネーは、スパルタに娘もおり社会的身分としてはギュネーに属する。しかしながら、本劇においてヘレネーは、繰り返しパルテノスとして表象される。

スウィフトは、スパルタで未婚女性が祭儀で歌い舞うアルクマーンの乙女歌 (パルテネイア) を想起させる部分が本劇に数多くあることを指摘しながらも、本劇のヘレネーがギュネーであることは明らかであるから、パルテノスとしての表象は比喩的なものであり、セクシュアリティや婚姻といった主題の探求を目的にしたものに過ぎないと主張する (Swift 220)。確かに、ヘレネーが古代ギリシアの社会的慣行に照らしてギュネーであることは明らかだが、本劇ではその自明性が揺らいでいるように思われる。本劇がエジプトを舞台としていることが、そうした不確かな状況を許容しやすくしているとも考えられる。

本劇のヘレネーのように、既婚女性ながら、パルテノスとして表象されるという二重性は、エウリーピデースの描いた『エレクトラー』の主人公に比較できる。ここではエレクトラーは、身分の低い農夫と結婚させられ、社会的には既婚女性だが、夫が王女であるエレクトラーに憚って手を触れないため、身体的には未婚である。現実の社会では結婚を境にはっきり線引きされる筈の女性の社会的身分が、悲劇の虚構世界において問題化されていると言ってよいだろう。本劇においてヘレネーがパルテノスとして表象されることは、単に比喩的表現であるとの説明で切り捨てることのできない問題を孕んでいると考えられる。

本劇のプロロゴスにおいて、パルテノスやパルテノスを含む語は、1行目の *καλλιπάρθενοι* を含め4回繰り返される (1, 6, 10, 25)⁸。通常、パルテノスは、身体的にも社会的にも婚姻経験がない女性のことを

8 本稿では、Allan のテキストを使用し、必要に応じて拙訳を添える。Diggle (OCT) との相違は Allan 85 参照。訳出に際して細井訳を参考にした。

指す⁹。しかしながら、6行目において「海の乙女たち」(τῶν κατ' οἶδμα παρθένων) という慣例的表現として用いられた際には、婚姻経験のある女性を指している。先のエジプト王プロテウスは「海の乙女たちの1人プサマテーを娶ったが、それは彼女がアイアコスの寢床を立ち去った後のことであった」(ὄς τῶν κατ' οἶδμα παρθένων μίαν γαμεῖ/ Ψαμάθην, ἐπειδὴ λέκτρ' ἀφήκεν Αἰακοῦ 6-7)。つまり、プロテウスと結婚したときのプサマテーは、ヘレネー同様、既に結婚した身でありながらパルテノスと呼ばれており、アイアコスとの婚姻関係を捨てたプサマテーがパルテノスと名指されることは、メネラーオスの寢床を去った後パルテノスとして表象されているヘレネーの状況と呼応するのである¹⁰。このように、既に劇の冒頭において、既婚女性がパルテノスとして表象されるという二重性が提示されている。

ヘレネーがパルテノスとして最も強く印象づけられるのは、ペルセフォネーに重ね合わされることを通じてである¹¹。ペルセフォネーは冥界の神ハーデースに攫われ、穀物の女神デーメーテルの怒りは大地に不毛をもたらした。結果として、ペルセフォネーは1年の3分の1をハーデースの妻として冥界で過ごし、残りの時間は地上の母の元に戻ることにする。ペルセフォネーの神話は、女性が結婚を境に経験する少女から妻(母親)への社会的身分の移行を神話的に表現したものである。毎年、地下と地上を行き来するペルセフォネーは、神話的な原型として女性の社会的アイデンティティの移行を象徴的に繰り返す。『デーメーテル賛歌』に描かれるペルセフォネーは、他の少女たちと花を摘んでいるときに冥界の

9 10行目や25行目ではテオノエーやアテーナー女神を指すのに用いられている。パルテノスは社会的身分でもあり、身体的純潔性が含意されるものの必要条件ではない(II. 2. 514, Pi. P. 3. 34, S. Tr. 1219, Ar. Nu. 530等を参照)。平田 163-64, 193-94注35参照。

10 このプサマテーを巡る神話は、エウリーピデース以前には確認されず、本劇のヘレネーの状況に合わせた創作の可能性が指摘される。アランは、女神が苦もなく最初の婚姻を去ったことと、ヘレネーがメネラーオスとの婚姻関係を守ろうとして苦境に立たされていることの間に対比を見いだしている。ただし、上演当時に知られていたかどうか定かではないが、プサマテーがアイアコスの婚姻を避けようとした伝承が確認されており(Apollod. 3. 12. 6)、この伝承はヘレネーがテオクリュメノスの求婚を拒む状況に対応すると指摘する(Allan ad 6-7)。本稿は、既にアイアコスと結婚した身のプサマテーが再度婚姻に至るという過程が、既婚女性であるヘレネーが、テオクリュメノスの求婚を受ける身となり、最終的には夫との婚姻関係を回復する過程を示唆していると考える。

11 本稿注7参照。

王ハーデースに攫われた(5-8, 426ff.)。花を摘む行為は、少女の略奪を比喩的に先取りするものでもある¹²。本劇のヘレネーもまた、ヘルメースに攫われたとき花を摘んでいた：「[ヘルメースは]私が青銅のアテーナー女神のところに行くために若々しい薔薇の花びらを衣服の中へと摘み入れているところを、空中へと攫って行って」(244-47)¹³。

ヘルメースは、死者の靈魂を冥界に運ぶ神でもあり、多くの研究者が指摘するように本劇のエジプトには死の国のイメージが顕著に見られる¹⁴。ヘレネーは嘆願者としてプロテウスの墓にすがっているし、テウクロスは王家の館を見て「プルトスの館なら比べるに相応しい」と感嘆の声を上げている(Πλούτῳι γὰρ οἶκος ἄξιος προσεκάσαι 69)¹⁵。また、エジプト王テオクリュメノスの名前は「クリュメノス」というハーデースの別名を喚起するだろう¹⁶。さらにヘレネーは、地下の乙女セイレーンに呼びかける際に、直接ペルセフォネーの名を口にする(175)。

当然のことながら、ヘレネーとペルセフォネーの呼応は部分的なものである。ペルセフォネーが冥界でハーデースの妻となるのに対し、ヘレネーは攫われたときに既にメネラーオスの妻であり、エジプトの地でテオクリュメノスの求婚を拒むことを通じてパルテノスとして表象される。しかしながら、ヘレネーは、パルテノスのように、死の国のような場所エジプトに攫われてきた。そしてペルセフォネーが地上に戻ったように、最終的にはスパルタの地に戻っていくのである¹⁷。

12 E. *Ion* 887-89, Mosch. *Eur.* 63-69 も参照。

13 ロレンソは、この独唱歌全体(229-52)を4世紀の挿入と考える。244-47行を疑う理由の1つとして、花を摘むモチーフは未婚女性の陵辱の前触れであり、既婚女性であるヘレネーには相応しくないとするが、本劇のヘレネーはパルテノスとしても表象されるため、この根拠は説得的ではない(Lourenço 137-38)。

14 Allan 158, Foley 2001, 306-07, Jesi, Robinson 164-66.

15 プルトスは富を意味するが、音の類似のため、冥界の王の別名ブルートーと同一視されることもあった(Allan 158)。

16 Foley 2001, 306, Wolff 64. この呼び名「クリュメノス」は特にデーメーテルやペルセフォネーと関連して用いられる(Paus. 2. 35. 4-10, Lasus *fr.* 702, Call. *fr.* 285 (Pf. with notes)等を参照)。

17 フォーリーは、本劇と『アルケステイス』について、ペルセフォネーの辿った地下から地上への動きをなぞるアノドス劇であると論じ、ペルセフォネーのイメージの喚起は、ヘレネーがギリシアに無事に帰還することをも仄めかすと指摘する(Foley 2001, 301-31; Pippin 156 も参照)。Allan ad 244-49, ad 1349 参照。

このように本劇のヘレネーは、既婚女性（ギュネー）でありながら、未婚女性（パルテノス）として表象されるという二重性を付与されている。シーガルを始めとする研究者は、本劇に様々な次元での二重性があることを指摘してきた¹⁸。これまで指摘されている二重性の例を挙げたい。劇の冒頭を見るだけでも、2行目と3行目の文末にいずれもエジプトの地をさす語が並び（πέδον/ γύας）、主動詞 ὑγραίνει の目的語として接続詞なしに併置されている（1-3）¹⁹。また、ゼウスは、ヘレネーの母親となるレーダーのもとを訪れる際に白鳥に姿を変えるが、白鳥ゼウスはゼウスの聖鳥である鷲に襲われる（18-21）。さらに、劇の構成の次元では、プロロゴスの後ヘレネーとコロスは館の中にいったん退場し（385）、誰もいないオルケストラにメネラーオスが登場する（386）。メネラーオスの登場は、あたかも2度目のプロロゴスであるかのように構成されているだけでなく、プロロゴスにおけるテウクロスの場面と対をなすものとなっている（68-163）。

本劇のヘレネーの表象がギュネーとパルテノスの2つの側面を持つこともまた、本劇の随所に散りばめられた二重性の1つ、それも中核的な位置を占めるものと考えることができるのではないだろうか。というのは、ヘレネーにとって最も切実なのは、自分がトロイア戦争の原因ではないことを明らかにして汚された名誉を回復することであり、それは、ギリシアに戻ってメネラーオスの妻の座を取り戻すことに等しい。ヘレネーがパルテノスとして表象されることは、テオクリュメノスから求婚を受け、それを拒んでいる状況によく適う。テオクリュメノスとの関係はパリスとの関係に相同的であり、本劇のヘレネーがテオクリュメノスの求婚を逃れてギリシアに帰還を果たすことは、パリスとともにトロイアに行くことなく貞節を守ったことを象徴的に再現するのである。したがって、ヘレネーがメネラーオスとの婚姻関係に戻り名誉を回復できるかどうかという本劇全体の筋書きは、ヘレネーがパルテノスの立場を脱し、完全にギュネーの立場

18 シーガルやダウニングは本劇に見られる二重化を“*geminatio*”と呼び、本稿で取り上げた以外の例も列挙している（Segal 562, Downing 3）。またフォードは、本劇では詩や歌の生成が自己言及的に演じられていると論じるが、その過程で対をなす歌に着目し、二重化の1例と位置づけている（Ford 284）。

19 2つの目的語は、部分と全体の関係として説明される（Allan ad loc.）。

を取り戻すことができるかどうかと言い換えることができる。

本劇に見られる二重化の傾向性は、これまでしばしば指摘されてきた存在や認識の問題化と相即不離である²⁰。過剰なまでの二重化への傾向性が持つ1つの効果は、どちらが本当かという問いの存立自体を不確かなものにするにあるだろう。ヘレネーは明らかにギュネーだが、彼女の置かれた状況は、バルテノスのあり方としてよりよく理解されるものである。こうしたソフィスト的な関心に通じる主題が、ヘレネーが帯びる女性の社会的身分の二重性を通じて、これまで独立に論じられてきた女性の社会的地位の移行という主題に接続されることが指摘できる。

シーガルが指摘したように、存在や認識を巡る議論は単なる言葉遊びや知的遊戯ではなく、トロイア戦争の無益さ、神々の行為の是非といった倫理的問題にも絡み合わされている (Segal 566-67)。そして、本劇で最も顕著な二重性であり、トロイア戦争の意義や神々の倫理を巡る問題の中心に位置するのは、ヘレネーとヘレネーの幻の関係である²¹。以下では、ヘレネーとヘレネーの幻の二重性について考察した上で、ヘレネーが帯びる2つの二重性の関係を明らかにしたい。

II ヘレネーとヘレネーの幻

先にも触れたように、多くの研究者が、本劇の示す様々な二重性、本物とコピーを巡る問い、人間の知覚や認識の危うさについての問題意識に着目してきた²²。まず、その問題が特にヘレネーとその幻を中心に行っていることを強調したい。プロロゴスにおいて、ヘレネー自身によって、ヘーラーがヘレネーの幻を作り、パリスに与えたことが述べられる (33-36)。ヘレネー自身ではなくヘレネーの幻を手にしたパリスは、ヘレネーを手に行っていないのに、手にしていると思い込んだ (35-36)。ヘーラーの介入は、パリスの審判でアフロディーテーに敗れたことへの腹いせであると同

20 本稿注5参照。

21 ヘレネーは、伝統的にアフロディーテーの美と魅力、そしてそれがもたらす破滅を象徴する存在であり、こうしたエロースの二重性がヘレネーの神話に本質的である (Wolff 62)。ヘレネーが伝統的に備える二重性が、ヘレネーの幻という本劇の設定の背景にある。

22 本稿注5参照。

時に、ヘーラーが婚姻の女神であることにも適う。

また、「名前 ὄνομα」と「実体 σώμα」のあいだのずれが、ヘレネーがテオクリュメノスの求婚を避けていることに絡めて提示される。

ικέτις, ἴν' ἀνδρὶ τὰμὰ διασώσῃ λέχη,
 ὦς, εἰ καθ' Ἑλλάδ' ὄνομα δυσκλεὲς φέρω,
 μή μοι τὸ σώμ' ἄ γ' ἐνθάδ' αἰσχύνῃν ὄφληι. (65-67)

嘆願者として [プロテウスの墓に臥している]、夫のために私の寝床を救うため、たとえギリシアでは不名誉な名で知られていても、私の身体はこの地において恥辱を蒙ることのないように。

加えて、トロイアの地でヘレネーを自分の眼で確かに見たと言うテウクロスに対し、ヘレネーは「その（ヘレネーを見たという）思いがそれほど確かだと思っているのですか」と問いかける（οὕτω δοκεῖτε τὴν δόκησιν ἀσφαλῆ; 121, cf. 35-36）²³。動詞 δοκέω とその派生語 δόκησις を重ねることで、知覚や認識の危うさが強調されている。δόκησις（36, 119, 121）のように -σις で終わる抽象名詞は、5 世紀末に使用頻度が大幅に増しており、ソフィストなどの知識人の営みに結びつきが深い語である²⁴。このように、現実とは何か、また人間の認識はどれほど確かでありうるのかといった主題は、ヘレネーが 2 人いることを中心に展開し、認識を巡る問題は、ヘレネーのアイデンティティの問題に密接に繋げられる。

メネラーオスは、エジプトの地で本物のヘレネーに出会ったとき、当然のことながら、トロイアから連れ帰り、洞窟に隠したヘレネーの幻こそが本物のヘレネーだと信じていた。そして、幻が消えたとの報告を受けるまで、エジプトにいたヘレネーが本物のヘレネーであることを受け入れられない。メネラーオスが、エジプトにいたヘレネーが本物のヘレネーであると漸く認めた後（622）、ヘレネーは、スパルタへの帰還を遂げるために、自分に求婚しているエジプト王テオクリュメノスを騙し、メネラーオスの

23 121-22 del. W. Ribbeck. Diggle も踏襲して削除している。本稿は Allan を支持し真正とみなす。

24 Allan 152. Long 17-18, 33-35 も参照。

葬式のためと称して船を仕立てさせることになる。

既に指摘があるように、この策略を通じた脱出劇において、ヘレネーは、ヘレネーの幻の行為やヘラーが幻を作ったことに発する二重性を思い起こさせる行動をとる²⁵。本劇のヘレネーはエジプトでメネラーオスを待つ貞淑な妻であり、幻のヘレネーは、異国人パリスと結婚しトロイア戦争の原因となった。以下では、これまで指摘されてきたヘレネーとヘレネーの幻の行為の親縁性を確認する。

プッチーは、幻のヘレネーがいなければ、ヘレネー自身がパリスとともにトロイアに行った筈であると論じ、ヘレネーの幻は、ヘレネーのセクシュアリティであると指摘した (Pucci 46-47)。幻が消えた今、ヘレネーは、テオクリュメノスに対し自らの神話的アイデンティティとも言える性的魅力を存分に用いていく。テオクリュメノスに対し「おおご主人様。今となつてはこのようにお呼びいたします」と話しかける (1193)。この「ご主人様」(δέσποτ) という呼びかけは、既にテオクリュメノスを自分の新たな夫として受け入れたことを仄めかす表現である。加えて、メネラーオスの葬儀を願い出る際には、テオクリュメノスの膝に触れる嘆願を行う (1237)。いよいよ海に赴くときには、「私の新たな夫」(καινός ἡμῖν πόσις 1399) と呼びかけている。

この2人のやり取りには χάρις という語が多用され、この語の持つセクシュアルな含意が濃厚に認められる (1234, 1254, 1397, 1402, 1411, 1420)。テオクリュメノスとパリスは、いずれも異国人であり、夫メネラーオス以外の男性という点で共通する。先にも触れたようにヘレネーのテオクリュメノスとの関係は、パリスとの関係に相同的であり、ヘレネーがテオクリュメノスと結婚するかのように見せかけることは、ヘレネーの幻がパリスと結婚したことを部分的に再現するものだと言ってよいだろう²⁶。パリスは、幻のヘレネーと結婚し、ヘレネーを「持っていないのに持って

25 Burian 33, Downing 11, Foley 2001, 320, Pippin 154, Segal 584. 使者が伝える幻の言葉とヘレネーの言葉遣いの類似性も指摘されている (Allan 214-15, Meltzer 238).

26 メネラーオスと部下は、エジプトから脱する際にテオクリュメノスの部下と船上で戦うが、その様子はトロイア戦争の再演のように語られる (Juffras 46; Schaaf 74-75, Segal 606, 613 も参照).

いる」と思い込んだ (καὶ δοκεῖ μ' ἔχειν,/ κενὴν δόκησιν, οὐκ ἔχων 35-36). それと同様に、テオクリュメノスもまたヘレネーとの結婚を「手にしていると思う」(ἐν χερσὶν ἔχειν δοκῶν 1386).

さらに、ヘレネーは、自らのうちに、異国人と結婚する虚構のヘレネーと、貞節な妻ヘレネーという二重性を引き受けていると言える。ヘレネーの幻と本物のヘレネーに分離していた二重性がヘレネー自身の中に共存し、ヘレネーの言葉や行為は、本物のヘレネーと幻のヘレネーの間の区別を曖昧にしていく。そしてメネラーオスもまた、ヘレネーの提案に従って「死んではないけれど、言葉では死ぬ」(μὴ θανάων λόγῳ θανεῖν 1050, 1052) ことに同意する。メネラーオスがヘレネーの表現をそのまま反復することは、ヘレネーこそが、この二重性を操作する主体であることを印象づけるものであろう。ヘレネーは、幻からセクシュアリティを取り戻し、幻が存在することで生じていた現実と虚構の二重性を、自分の身に引き受け、自ら操ることによってスパルタへの無事の帰還を手にするのである。このように、ヘレネーとヘレネーの幻の区別は、幻が消えた後、次第に曖昧になる。

ヘレネーとヘレネーの幻の区別を支える筈の婚姻の女神ヘーラーと愛の女神アフロディーテの区別もまた、それほど強固なものではない²⁷。第1スタシモンにおいて、パリスがヘレネーの幻をトロイアに連れ去った様子と、メネラーオスはその幻を取り戻す様子が呼応するスタンザに並べられており、アフロディーテの名とヘーラーの名がそれぞれのスタンザを締めくくる位置に置かれている (πομπαῖσιν Ἀφροδίτας 1121, εἶδωλον ἱερὸν Ἥρας 1136)。表面的には、2人の行為とそれを庇護する2人の女神は対比されているように思われるものの、ヘレネーの幻をヘレネーと思い込んで船に乗せて運んでいく2人の行為に大きな違いは認めにくい。メネラーオスは夫として正当な権利を持つものの、ヘレネーを手に入れようとする欲望は、パリスやテオクリュメノスの抱いた欲望と変わらないからである。プロロゴスにおいて、メネラーオスとテオクリュメノスがヘレ

27 ギリシア語で最も一般的に婚姻を表す語 (γαμέω, γάμος) は、婚姻以外の男女関係をも指す (*Od.* 1. 36, *D.* 18. 129, *E. Tr.* 44, 932, *Andr.* 103)。本劇でもパーンがナーイアスを襲う行為が γάμους (190) とされる。女性が攫われたり陵辱されたりする神話的モチーフは、ペルセフォネーの例に見られるように婚姻の象徴的表現となりうるものであり、ヘーラーの領域とアフロディーテの領域は部分的に重なり合う。

ネーを手にしようとする行為は、「狩りたてる」(θηρᾶι 51, 63) という同じ動詞で表され、いずれも文頭に置かれることで、2人の欲望が同じ性質のものであることが印象づけられている。

一見すると、ヘレネーとヘレネーの幻の対比は、「良い女」と「悪女」の対比、婚姻制度を重視するか否かの違いと理解できるかに思われるかもしれない。『オデュッセイア』において、良妻ペーネロペイアは、悪女の範例であるヘレネーやクリュタイメーストラと対置された。本劇のヘレネーは叙事詩のペーネロペイアの立場に置かれていると考えることができるだろう²⁸。しかしながら、この女性像の二極化は、ホメロス叙事詩において既に揺らいでいる。というのは、悪女の範例である筈のヘレネーは、スパルタにおいてメネラーオスの妻としてテーレマコスを迎えているし、ペーネロペイアはヘレネーの過ちは神に原因があるとも述べている (*Od.* 23. 218-24)²⁹。

本劇においても、ヘレネーとヘレネーの幻を二極化された女性表象の具現化とみることは、メネラーオスとの婚姻関係の回復に向けて劇が進行していくときにヘレネーとヘレネーの幻の区別が曖昧にされていくことから適当ではない。ヘレネーの幻は、婚姻関係を重視するか否かに規定されているのではなく、プッチーが正しく指摘したようにヘレネーのセクシュアリティの体現だと考えられる (Pucci 47)。エジプトの地にいたヘレネーは、貞節な妻として求婚を拒むことで、パルテノスとして表象されていた。ギュネーとパルテノスは、夫以外の男性か、男性一般かという違いはあるものの、セクシュアリティの拒否という点で共通すると言えるだろう³⁰。ギュネーでありながらパルテノスとしても表象されるヘレネーは、セクシュアリティからの距離を軸として、ヘレネーの幻と対置されるのである。

ヘレネーとヘレネーの幻は、本劇のさまざまな二重性の中心に位置する。

28 Holmberg 28. 本劇は『オデュッセイア』に多くを負っている (Allan 27-28 等を参照)。『オデュッセイア』を含む諸々の叙事詩からの影響については Lange 46-49, 115-51 参照。

29 Goldhill 63-64. 但し、『オデュッセイア』においても、ヘレネーが知力においてメネラーオスを凌駕するなど、2人の家庭は決して安定的なものとは言えない (Allan 11-12)。

30 この点から興味深いことに、家の存続を象徴する竈の神ヘスティアは処女神であるが、エウリーピデースの断片に「母なる大地」(Γαῖα μήτερος E. fr. 944 Kannicht) と同一視される例が見られる (Vernant 175 参照)。処女性と豊穰性は、対をなすものの必ずしも相互排他的ではないと言えるだろう。

ヘレネーは、自分と幻の区別が曖昧になり、過剰なまでの二重性への傾向性から認識や現実の確実性に対する問いの有効性自体が損なわれていくことに抗って、自分が本物のヘレネーであることを主張する。本劇のヘレネーにとっては、メネラーオスの貞節な妻としてトロイア戦争に行かなかった自分こそが本物のヘレネーであることが、自分のアイデンティティを保ち、汚された名誉を回復するために何より重要なのである。しかしながら、ヘレネーは、幻の存在によって二重化されているのみならず、先に見たようにパルテノスの表象を帯びることで、メネラーオスの妻という立場も確かなものではないことが示されていた。

これまで見てきたように、本劇のヘレネーは、セクシュアリティを拒否する本物のヘレネーとセクシュアリティを体現する幻のヘレネーの二重性に加え、本物のヘレネーが持つギュネーとパルテノスの二重性をも合わせ持っている。この2つの二重性は、本劇の展開につれて互いの関わりを明らかにしていく。つまり、本劇のヘレネーは、パルテノス的なあり方を脱し本来のギュネーの立場を取り戻すことを目指しており、その社会的移行の再現には、ヘレネーの幻が担っていたセクシュアリティが必要とされるのである。以下では、ヘレネーの二重性の2つの軸が、歌舞の上演の場において交差することを指摘したい。

III ヘレネーの二重性と歌舞

これまで論じてきたヘレネーの2つの二重性は、ヘレネーがスパルタの地で加わるとされる歌舞の上演において、最も直接的に相互の関わりを明らかにする。第3スタシモンで言及されるスパルタの地での歌舞の上演は、ヘレネーのスパルタへの帰還と、メネラーオスとの婚姻関係の回復を先取りするものと考えられる³¹。ヘレネーたちを乗せてスパルタに向かう船がイルカの歌舞を率いるコロスの長と呼ばけられることも、ヘレネーの帰還と歌舞が強く結びつくことを示唆している (χοραγὲ τῶν καλλιχόρων/ δελφίνων 1454-55)。本劇のコロスは、ヘレネーがスパルタの地で担うコ

31 第3スタシモン全体については Allan 316-17, Burian 279-80, Schaaf 特に 59-69 参照。

ロス の長としての儀礼的役割を喚起する³²：

ἡ που κόρας ἄν ποταμοῦ
παρ' οἶδμα Λευκιππίδας ἡ πρὸ ναοῦ
Παλλάδος ἄν λάβοι,
χρόνῳ ξυνελθοῦσα χοροῖς (1465-68)

たぶん、河の波の側かパッラスの神殿の前で、レウキッポスの娘たちを〔ヘレネーは〕見いだすでしょう、ようやくコロスと一緒に加わって

カラムは、スパルタの儀礼において、ヘレネーに若い女性たちの歌舞を率いるコロスの長（コレーゴス）としてのアイデンティティが認められると論じた³³。アリストファネース『リュースストラテ』にも、その様子が歌われている：「レーダーの娘が、美しく汚れなきコロスの長として（コロスを）率います」（ἀγείται δ' ἅ Λήδας παῖς/ ἀγνὰ χοραγὸς εὐπρεπέης 1314-15）³⁴。

ヘレネーとともに歌い舞うレウキッポスの娘たちは、ヘレネーの兄弟ディオスクロイによって妻にするべく攫われた。婚姻に伴う女性の社会的地位の移行、そしてその神話的表現である略奪は、実際の儀礼においても文学的表現においてもしばしば歌舞（コロス）の上演に結びつけられる。『イーリアス』には、ヘルメースが踊りの場で娘を見初めたエピソードが見られるし（16. 181ff.）、『アフロディーテ賛歌』では、女神はアンキーセースに対し、自分はアルテミスの歌舞から攫われたと嘘をつく（5. 117-

32 マーナガンは、ヘレネーが劇の進行につれてコレーゴス（コロスの長）としてのアイデンティティを取り戻しており、その過程に劇のコロスが重要な役割を果たしているという興味深い指摘をする（Murnaghan 特に 172-73）。本稿が指摘したいのは、コロスの長としてのアイデンティティと、ヘレネーが望んだメネラーオスの妻というアイデンティティは必ずしも一致しないということである。

33 Calame I 91-92, 136-37, 141, 397-98. Murnaghan 164 も参照。

34 アテーナイの公的な場における女性の歌舞上演には殆ど資料がない（Parker 182-83, Stehle 117 n. 144 参照）。ステールは、デーモス単位で未婚女性が歌舞を上演していた可能性を指摘する（Stehle 58; Swift 186-88 も参照）。他方、女性の歌舞は神話や詩作品に頻出し、アテーナイの観客が、特にスパルタの儀礼での未婚女性による歌舞上演を知っていたことは、本文に引用したアリストファネースの例からも伺える（Ar. Lys. 1314-15）。

20)³⁵。本劇では、メロプスの娘がアルテミスの歌舞から追い出されたとされることに加え (381-83)、ペルセフォネーもまた歌舞の場から攫われている (1312-14)。先に見たように『デーメーテール賛歌』では花を摘んでいる際に攫われていた (5-8, 426ff.)。

歌舞の上演は、未婚女性が性的な魅力を人前で見せることで婚姻に繋がる契機となりうる。結婚適齢期の女性が歌舞を上演する儀礼は、未来の夫となる男性の前に姿を見せる場としても機能した³⁶。ギリシア全土から求婚者を惹き付けたヘレネーは、アフロディーテーの司る美と性的魅力を体現しており、儀礼においてこれから求婚を待つ現実の未婚女性のモデルとなるのである。それと同時にヘレネーは、ギュネーへの移行を果たした先例として、現実の未婚女性たちの社会的移行を見守る役割を担っている。第3スタシモンにおいてヘレネーの娘ヘルミオネーに言及があると理解できるが、その言及はヘレネーのそうした役割を喚起すると考えられる (μούσχον 1476)³⁷。ヘレネーが儀礼において担っていた役割には、ペルセフォネーが神話的な原型として女性の社会的身分の移行を繰り返し演じることに共通する反復とアイデンティティの二重化が見て取れる³⁸。本劇のヘレネーがギュネーとパルテノスという二重性を付与されていることは、こうした儀礼の場におけるヘレネーの役割にも通じている。古代ギリシアにおけるコロスは、通常同じ社会的身分の人から構成される。未婚女性のコロスは、結婚適齢期の若い女性が、共同体の前で自分の社会的立場を確認する場であり、現実の女性は、ヘレネーのように二重のアイデンティ

35 Hes. *fr.* 140, Plut. *Thes.* 31 等も参照。Goff 85-98, 浜本 2008, 20-22 参照。コロスという語は、集団で歌い踊ることに関わる語であり、歌舞を行う場所、歌舞そのもの、歌舞の担い手のいずれをも意味する。

36 例えば Plut. *Mor.* 249D (= *Mulier. Virt.* 12), *Lyc.* 14. 2 参照。Goff 85-86, Stehle 71-118 参照。

37 ヘルミオネーの婚姻への示唆は、『オデュッセイア』第4歌の冒頭を思い起こさせるものであり (4. 3-9)、ヘレネーとメネラーオスが婚姻関係を取り戻し、スパルタに無事帰還を遂げることを象徴する出来事として喚起されている。

38 ツヴァイクは、本劇のヘレネー理解にとって、スパルタでのヘレネーの儀礼的役割が重要であると主張するが、本劇でのヘレネーの二重のアイデンティティが共同体の成長のモデルとして肯定的な役割を果たしていると理解する点で、本稿と意見を異にする (Zweig 173)。ヘレネーのアイデンティティの二重性について Calame I 333-36, Foley 2001, 320-22, Murnaghan 168 参照。

ティを持ったまま祭儀に参加することはない³⁹。本劇では、登場人物であるヘレネーに、ヘレネーが儀礼的アイデンティティとして持つ二重性が重ね合わされていると言えるだろう⁴⁰。

本劇のコロスもまた未婚女性であり(193)、オルケストラでヘレネーとコロスが踊る様子は、スパルタでの祭儀の様子を観客の目の前で先取りしたものとと言える。メネラーオスと再び結ばれたヘレネーは、スパルタでは何の問題もなくギユネーと呼ばれるべき存在である。しかしながら、儀礼の場への言及を通じて、未婚女性のモデルとしてのヘレネーの姿が喚起されることで、あたかもヘレネーは、婚姻前の女性の1人であるかのように描かれる⁴¹。ヘレネーがスパルタの地で再びコロスの長となることは、メネラーオスとの婚姻回復に向けた前段階と理解できる一方で、美と性的魅力を体現するヘレネーの神話的アイデンティティを完全に取り戻すことでもある。それは、ヘレネーの幻が体現していたものでもあるだろう。このように、ヘレネーの2つの二重性はスパルタの地においてもなお解消されるにはいたらない。ヘレネーは、未だにギユネーとパルテノスの両側面を持ち、メネラーオスの貞淑な妻でありながら幻の担ったセクシュアリティを身に帯びているのである。

歌舞の上演に対する言及において、パルテノスからギユネーへの移行が示唆される一方で、その移行に際し、ヘレネーの未婚女性のコレゴスとしての儀礼的アイデンティティが前景化されており、その儀礼的アイデンティティは、ヘレネーの幻が担っていた美の破壊的側面に通じている。ヘレネーの2つの二重性は、このように歌舞の上演において相互に関連づけられるのである。

39 エウリーピデース『エーレクトラー』では、社会的には既婚女性であるエーレクトラーが、未婚の女性たちから自分のコロスに参加するよう誘われる場面があり、エーレクトラーの既婚とも未婚ともつかない女性としての曖昧なアイデンティティが浮き彫りにされる(浜本 2006, 41-42, 平田 64-66, Zeitlin 648-50)。

40 スウィフトは、ヘレネーが本劇においてギユネーとパルテノスという2つの側面を帯びることで、2つの社会的身分の境界に位置し、第3スタシモンで喚起されるような儀礼での役割を担うのに相応しい存在となると論じるが(Swift 228)、ヘレネーの儀礼的役割は本劇のヘレネー像に先行するものであり、議論の転倒が感じられる。

41 Allan 307 参照。スウィフトは、第3スタシモンにおいて、パルテノスのモチーフや儀礼が最も強く喚起されると指摘する(Swift 227-79)。

IV 第 2 スタシモン (1301-68) : デーメーテルの神話

最後に、ヘレネーの 2 つの二重性が歌舞の場で交差するというこれまでの議論に基づき、第 2 スタシモンにおける歌舞への言及を検討したい。このスタシモンでは、デーメーテルがハーデースに攫われた娘ペルセフォネーを探し求める様子が歌われる。この略奪のエピソードは、『デーメーテル賛歌』に詳しい⁴²。この賛歌において、母神は娘を取り戻すまで怒りを和らげることはない (331-33)。しかしながら、本劇では、娘を取り戻したとの明確な言及がないまま、デーメーテルは、愛の女神アフロディーテと優美の女神カリス、そして詩神ムーサの歌舞を楽しむことで心を和ませ、怒りを和らげる：

Zeûs meilíssων στυγίους
 Ματρὸς ὀργὰς ἐνέπει·
 Bāte, σεμναὶ Χάριτες,
 ἴτε, τὰν περὶ παρθένωι
 Δηῶ θυμωσαμέναν
 λυπᾶν ἐξελάτ' ἀλαλαῖ,
 Μοῦσαί θ' ὕμνοισι χορῶν.
 χαλκοῦ δ' αὐδὰν χθονίαν
 τύπανά τ' ἔλαβε βυρσοτενῆ
 καλλίστα τότε πρῶτα μακά-
 ρων Κύπρις· γέλασεν δὲ θεὰ
 δέξατό τ' ἐς χέρας
 βαρύβρομον αὐλὸν
 τερφθεῖσ' ἀλαλαγμῶι. (1339-52)

ゼウスは母神の恐ろしい怒りを宥めようとして言った「行け、厳かなカリスタたち。行け、乙女のことで怒っているデーオー (=デーメーテル) か

42 『デーメーテル賛歌』と比較参照ができる箇所について Richardson 69 参照。リチャードソンによれば、本劇の第 2 スタシモンはこの賛歌から直接に影響を受けている可能性が高い。

らアララーの声をあげることで苦しみを取り除け、ムーサたちは賛歌を歌い舞うことで。」そして、青銅の地下からの声と皮張りの太鼓をそのとき最初に手にしたのは、浄福なる神々のうちでも最も美しいキュプリスだった。そして女神（デーメーテル）は笑い、両手に深く轟くアウロスを受け取った、アララグモスの叫びに喜んで。

デーメーテルの怒りが解ける際に、娘の帰還ではなく、アフロディーテが率いる歌舞に焦点が当てられることは注目に値するだろう。ペルセフォネーの帰還に言及がないことは、第2スタシモン全体の際立った特徴の1つであるシンクレティズムにも通じている⁴³。デーメーテルが、キュベレーやディオニューソスと同一視されるが、娘の帰還はデーメーテルに特有の神話であり、他の神々には関わりがないからである。加えて、キュベレーやディオニューソスの儀礼に特徴的な叫び声や音楽が、このスタシモンでの歌や踊りの中心的な役割を際立たせている。

プッチーは、娘の帰還に言及がないことについて、母神が娘の代わりに歌と踊りを受け取ったと解釈し、そこに音楽や詩に対する自己言及性を読み取った（Pucci 72-74）。第2スタシモンにおいて音楽が重要な役割を担うことは明らかだが、詩作全般に対する自己言及性として説明することは、劇の行為との関連の問題を棚上げすることに繋がりがかねない。

冒頭に触れたように、第2スタシモンは劇の行為との関連がわかりにくく、本劇全体の評価にも否定的に働いてきた。それに対し、劇の行為や本劇のヘレネーとの関連として指摘されてきたこととして、ヘレネーが、先にも見たように娘神ペルセフォネーに重ね合わされていることや、母親としてデーメーテルにも共通する部分を持つこと、またヘレネーの苦難の原因となったアフロディーテが大きな役割を担っていることなどが挙げられる⁴⁴。

第2スタシモンと劇の行為の関連を考える上で、アフロディーテの

43 第2スタシモンに見られるシンクレティズムについて Allan 294-95, Burian 270, Dale 147, Kannicht II 328-33, Swift 234-36 参照。スウィフトは、セクシュアリティのモチーフと、キュベレー神とのシンクレティズムの関連性を示唆している（Swift 235-36）。

44 本稿注4, 注7, Allan 292-96, Swift 229-38; アフロディーテについて Burian 274, Wolff 71 参照。

存在は鍵となる。トロイア戦争の物語においてアフロディーテは中心的な役割を担うのみならず、娘の失踪を嘆くデーメーテルの怒りを和らげる場面の中心に愛の女神を置いたのは、エウリーピデースの創作と考えられるからである⁴⁵。『デーメーテル賛歌』では地上が飢饉に見舞われるより前に、笑いから遠ざかっていた女神が笑いに誘われる場面があるが、それはイアンペーの冗談を通じてのことであった(ἀγέλαστος 200, γελάσαι 204)。女神の笑いという共通するモチーフは、本劇では、アフロディーテがそのきっかけとなっていることを際立たせるだろう⁴⁶。本劇において、アフロディーテはこれまで破壊的な役割を担っていた。第2スタシモンは、アフロディーテの影響力が否定的なものから肯定的なものへ転換したこと、延いてはヘレネーたちの逃亡が成功裏に終わることを示唆している⁴⁷。

デーメーテルの和解は、ペルセフォネーのパルテノスからギュネーへの社会的移行を母神が部分的に受け入れることを仄めかすものである。スウィフトは、第2スタシモンの神話は、デーメーテルがペルセフォネーの略奪と婚姻を認め、セクシュアリティと娘の喪失を受け入れたことを象徴的に描いたものだとして解釈する(Swift 235-36)⁴⁸。他方、アランは、言及はないものの、母神が娘を取り戻したことは神話の一要素として了解されていると考える⁴⁹。ここでは、娘の帰還に言及がないことは神話の特定の部分に焦点を当てた結果と考えてアランの理解を受け入れつつ、デーメーテルが怒りを和らげることが、セクシュアリティとの和解を示唆す

45 Kannicht II 342-43, Wolff 63 参照。

46 イアンペーではなくパウボという女性が、女神に自分の性器を見せることで笑いに誘ったというヴァージョンもある(*Orphica fr.* 52 Kern; Burian ad 1349, Foley 1994, 46, Richardson 215-16 参照)。女神の笑いというエピソードに性的要素が関連すること自体は、エウリーピデースの創作ではなく伝承を受け継いだものと考えられるかもしれない。

47 Wolff 71. ウォルフは、第2スタシモンのアフロディーテによる和解のための行為は、ヘレネーの折り(1097-1106)に応えたものようだと指摘する(71)。第2スタシモンの間に、館内ではテオノエーがテオクリュメノスにメネラーオスは死んでいると嘘を告げ、スタシモンが終わるとヘレネーの登場に続き、衣服を着替え盾と槍を手にしたメネラーオスが姿を現す(1369ff., 1390ff.)。2人の策略の成功はテオノエーの協力にかかっており、この第2スタシモンの間にその成否がほぼ決したと言ってもよい。

48 先述のように、ペルセフォネーは未婚女性の神話的典型であり、このスウィフトの解釈は、女性の通過儀礼のモチーフが本劇の理解に重要であるとの議論を受け継いでいる。

49 Allan "the myth of Persephone's return" (306) .

るとのスイフトの提案を継承したい。

デーメーテルの和解は、ヘレネーがパルテノスのなあり方を脱し妻の座に戻ることを暗示すると言えるだろう (Swift 238)⁵⁰。しかしながら、母神がアウロスを受け取りアフロディーテの歌舞に加わる意志を示すことは、単にヘレネーがメネラーオスの妻に戻るだけではなく、ヘレネーが幻の体現していたセクシュアリティを取り戻すことをも喚起するのではないだろうか。

第2スタシモンで言及される女神たちの音楽と歌舞は、第3スタシモンにおいて歌われるヘレネーがスパルタの地で率いる未婚女性たちの歌舞に引き継がれている。歌舞の上演は、神々と交流するための儀礼の一形態であり、神々の歌舞がその範型となることも指摘できる。スパルタの地での歌舞において、ヘレネーは、アフロディーテのように未婚女性を率いるコロスの長(コレゴス)を務める。ヘレネーの儀礼的役割は、女性の社会的移行を見守りながら、そのモデルとなることにあった。また、既婚女性であるヘレネーが未婚女性の歌舞に加わることは、デーメーテルがアウロスを受け取りアフロディーテの歌舞に加わる意志を示すことに相同的である。このように、第2スタシモンの歌舞を巡るデーメーテルの行為やアフロディーテの役割は、第3スタシモンで言及される歌舞の上演を部分的に先取りしたものとなっている。

先にも見たように、第3スタシモンで言及されるスパルタの地での歌舞は、メネラーオスとの婚姻関係を回復するため、パルテノスからギュネーへの移行の前段階を示唆するものと説明することもできる一方で、歌舞が女性の略奪に結びつく場面であることを考え合わせると、ヘレネーが備え

50 第2スタシモンは、最終スタンザのテキストが完全ではなく、スタシモン全体の理解を困難にしている。最終スタンザでは、ヘレネーが女神の怒りをかったとされる。アランとスイフトは、パルテノスの典型的な振舞である婚姻の拒絶が社会的に非難されるべきものであることを指摘し、セクシュアリティと和解した母神にとって、ヘレネーはパルテノスのような振舞をすることで怒りの対象になっていると説明する (Allan ad 1355-7, 1368, Swift 236-37. 先行研究については Swift 237 n. 139 参照)。この解釈については、既にヘレネーがテオクリュメノスに対して求婚を受け入れる素振りを示し、メネラーオスとの婚姻の回復に向けて動き始めた後に、ヘレネーが怒りをかかっていると現在形で語られることに違和感が残る (μηνιν ... ἔχεις 1355)。しかしながら、スタシモン全体の理解としてある程度の一貫性が認められるため、本稿はこの解釈に一定の妥当性を認める。その他、最終スタンザを巡る諸問題については、今後の課題としたい。

る美の危険性や破壊的側面に対する暗示を拭い去ることは難しい。アフロディーテの好意は、メネラーオスとの婚姻の回復に留まらず、トロイア戦争の原因となった美と性的魅力をヘレネーが帯びることをも含意するのである。貞節な妻ヘレネーとセクシュアリティを体現するヘレネーの幻という二重性、そして貞節な妻ヘレネーが帯びたギュネーとパルテノスの二重性は、メネラーオスとの逃亡に成功してもなお完全には解消されることなく、スパルタの地における歌舞の上演に対する言及において相互に関連づけられていた。

スパルタの地での歌舞においてヘレネーの2つの二重性が交差するのと類比的に、第2スタシモンで言及される歌舞には、女性の社会的地位の移行とセクシュアリティの2つの要素が分ち難く絡み合う。デーメーテルの和解は、ペルセフォネーが象徴するパルテノスからギュネーへの社会的地位の移行を、母神が部分的に受け入れることを含意する。それに留まらず、母神自らアフロディーテの歌舞に参加することは、ヘレネーが、未婚女性の歌舞に加わり、アフロディーテの体現する美と性的魅力を帯びることに呼応する⁵¹。このように、第2スタシモンで歌われる女神たちの歌舞は、ヘレネーの2つの二重性を喚起するのである。デーメーテルの歌舞を通じての和解は、ヘレネーの容易に解消されえない2つの二重性に神話的な表現を与えていると考えられるのではないだろうか。

ヘレネーの二重性は、本劇に見られる様々な二重性の中心に位置していた。第2スタシモンで描かれるデーメーテルの歌舞を通じての和解は、ヘレネーの二重性の神話的表現であり、それに宇宙的な意味の拡張をもたらすものだと考えられる。ヘレネーの二重性が完全に解消されないことは、ヘレネーたちの生きる世界の二重性や不確実性が解消されないことを暗示する⁵²。幻が消えたことは、トロイア戦争で多くの人々が無益に犠牲になった現実を際立たせこそすれ、救済することはない。ヘレネーがスパルタで

51 ヘレネーにギュネーとパルテノスの2つの側面が付与されており、デーメーテルとペルセフォネーはその2つの女性の社会的立場に相当することを考え合わせると、娘神の帰還に明示的な言及がなく、デーメーテルが未婚女性を率いるに相応しいアフロディーテの歌舞に加わることは、母神に娘神の側面を与えるもののようにも思われる。

52 ヘレネーの存在やトロイア戦争が、英雄時代の終焉というゼウスの計画の一部として、現存の世界の存立に深く関わっていると理解できることも重要だろう。こうしたヘレネーの役割は、特にホメロス以外の叙事詩において顕著である (Allan 12)。

妻の座を取り戻すことは、ヘレネーの神話的アイデンティティが体现する美の破壊的側面を消し去るものではなく、神々の行為の是非を巡る倫理的問題が解消されることには繋がらない。本劇のヘレネーに付与された二重性は、劇の登場人物としてのヘレネーに、ヘレネーの美の体现という神話的アイデンティティと、女性の社会的移行のモデルとしての儀礼的アイデンティティが重ね合わされたものと説明できる。登場人物としてのヘレネーに付与されることによって、美に内在する魅力と破壊的側面という二面性とヘレネーの儀礼的役割が備える二重性に、本劇特有の意義が与えられていると言えるだろう。

以上論じてきたように、本劇のヘレネーは、セクシュアリティからの距離を軸として本物のヘレネーと幻のヘレネーに二重化されているのみならず、既婚女性（ギユネー）でありながら未婚女性（パルテノス）として表象されるという二重性を持っている。ヘレネーの二重性は、夫との再会と逃亡という本劇の中心的な筋に絡み合うのみならず、認識や倫理、世界のあり方を巡る問題に密接に結びつく。第3スタシモンにおいて歌われるように、ヘレネーがスパルタへの帰還を果たして妻の座を取り戻し、貞節な妻としての名誉を回復しようとするときに、未婚女性を率いるコロス（歌舞）の長という儀礼的アイデンティティの喚起を通じて幻の体现していたセクシュアリティが前景化される。このように歌舞上演の場において、ヘレネーの2つの二重性は相互に関連づけられている。さらに、歌舞への言及は、ヘレネーと第2スタシモンのデーメーターを結ぶものとしても機能している。第2スタシモンにおいて、デーメーターがアフロディーテの歌舞に加わる意志を示すことは、ヘレネーがスパルタの地で歌舞に加わることを先取りするものであり、ヘレネーが2つの二重性を兼ね備えること、そしてヘレネーの二重性が容易に解消されないことの神話的な表現になっていると考えられる⁵³。

53 本稿は、科研費基盤研究（B）「プラトン正義論の解釈と受容に関する欧文包括研究」九州研究会（於九州大学伊都キャンパス、2014年3月28日）における口頭発表に改変を加えたものである。発表の機会を与えて下さった主催者の方々、貴重なご意見をお寄せ下さった参加者の方々に感謝したい。また、2010年3月に開始した悲劇講読会のささやかな成果であり、『ヘレネー』講読は2012年10月に始まり2014年12月に終了した。記して、ご参加の諸氏（松永雄二、新島龍美、安藤啓子、吉良ゆかり、塚本浩介）に深謝する。本稿執筆に際しては、査読者の方々から、多岐にわたって有益なご指摘、ご示唆を戴いた。この場を借りてお礼申し上げます。

引用文献

- Allan, W. 2008. *Euripides: Helen*. Cambridge.
- Alt, K. 1962. "Zur Anagnorisis in der Helena." *Hermes* 90: 6-24.
- Burian, P. 2007. *Euripides: Helen*. Oxford.
- Calame, C. 1977. *Les Choeurs de Jeunes Filles en Grèce Archaique*. 2 Vols. Rome.
- Dale, A. M. 1967. *Euripides: Helen*. Oxford.
- Diggle, J. 1994. *Euripides*. Vol. III. Oxford.
- Downing, E. 1990. "Apatê, Agôn, and Literary Self-Reflexivity in Euripides' *Helen*." In *Cabinet of the Muses: Essays on Classical and Comparative Literature in Honor of Thomas G. Rosenmeyer*. Ed. M. G. Griffith and D. I. Mastronarde. Atlanta. 1-16.
- Foley, H. P. (ed.) 1994. *The Homeric Hymn to Demeter: Translation, Commentary, and Interpretive Essays*. Princeton.
- . 2001. *Female Acts in Greek Tragedy*. Princeton.
- Ford, A. 2010. "A Song to Match My Song' : Lyric Doubling in Euripides' *Helen*." In *Allusion, Authority, and Truth: Critical Perspectives on Greek Poetic and Rhetorical Praxis*. Ed. P. Mitsis and C. Tsagalis. Berlin. 283-302.
- Goff, B. 2004. *Citizen Bacchae: Women's Ritual Practice in Ancient Greece*. Berkeley.
- Goldhill, S. 1994. "The Failure of Exemplarity." In *Modern Critical Theory and Classical Literature* (Mnemosyne Supplement 130) . Ed. I. J. F. De Jong and J. P. Sullivan. Leiden. 51-73.
- 浜本裕美 2006. 「アルゴスの花嫁たち —— エウリーピデース『エレクトラー』におけるコロス」『哲学誌』48: 39-59.
- . 2008. 「ギリシア悲劇におけるコロスへの言及」『ペディラヴィウム —— ヘブライズムとヘレニズム研究 ——』63: 7-33.
- 平田松吾 2002. 『エウリピデース悲劇の民衆像 —— アテナイ市民団の自他認識 ——』岩波書店 (岩波アカデミック叢書) .
- Holmberg, I. E. 1995. "Euripides' *Helen*: Most Noble and Most Chaste." *AJP* 116: 19-42.
- Hose, M. 1991. *Studien zum Chor bei Euripides*. 2 Vols. Stuttgart.
- 細井敦子 1990. 「『ヘレネー』訳」『ギリシア悲劇全集 8』岩波書店, 所収. 1-104.
- Jesi, F. 1965. "L' Egitto Infero nell' *Elena* di Euripide." *Aegyptus* 45: 56-69.
- Juffras, D. M. 1993. "Helen and Other Victims in Euripides' *Helen*." *Hermes* 121: 45-57.
- Kannicht, R. 1969. *Euripides: Helena*. 2 vols. Heidelberg.
- Lange, K. 2002. *Euripides und Homer: Untersuchungen zur Homernachwirkung in Elektra, Iphigenie im Taurerland, Helena, Orestes und Kyklops*. Stuttgart.
- Long, A. A. 1968. *Language and Thought in Sophocles: a Study of Abstract Nouns and Poetic Technique*. London.
- Lourenço, F. 2000. "An Interpolated Song in Euripides' *Helen* 229-52." *JHS* 120: 132-39.
- Meltzer, G. S. 1994. "Where is the Glory of Troy? Kleos in Euripides' *Helen*." *CA*

- 13: 234-55.
- Murnaghan, S. 2013. "The Choral Plot of Euripides' *Helen*." In *Choral Mediations in Greek Tragedy*. Ed. R. Gagné and M. G. Hopman. Cambridge. 155-77.
- Parker, R. 2005. *Polytheism and Society at Athens*. Oxford.
- Pearson, A. C. 1903. *Euripides: Helen*. Cambridge.
- Pippin, A. N. 1960. "Euripides' "Helen": A Comedy of Ideas." *CP* 55: 151-63
- Podlecki, A. J. 1970. "The Basic Seriousness of Euripides' *Helen*." *TAPA* 101: 401-18.
- Pucci, P. 1997. "The *Helen* and Euripides' 'Comic' Art." *Colby Quarterly* 33: 42-75.
- Richardson, N. J. (ed.) 1974. *The Homeric Hymn to Demeter*. Oxford.
- Robinson, D. B. 1979. "Helen and Persephone, Sparta and Demeter: The 'Demeter Ode' in Euripides' *Helen*." In *Arktouros: Hellenic Studies Presented to B. M. W. Knox on the Occasion of His 65th Birthday*. Ed. G. W. Bowersock et al. Berlin. 162-72.
- Schaaf, L. 1993. "Das Dritte Stasimon der Euripideischen *Helena* und Seine Bedeutung für die Dramenhandlung." *WJA* 19: 55-78.
- Segal, C. 1971. "The Two Worlds of Euripides' *Helen*." *TAPA* 102: 553-614
- Solmsen, F. 1934. "Onoma and Pragma in Euripides' *Helen*." *CR* 48: 119-21.
- Stehle, E. 1997. *Performance and Gender in Ancient Greece: Nondramatic Poetry in Its Setting*. Princeton.
- Swift, L. A. 2010. *The Hidden Chorus: Echoes of Genre in Tragic Lyric*. Oxford.
- Vernant, J.-P. 1996. "Hestia-Hermès. Sur l'Expression Religieuse de l'Espace et du Movement chez les Grecs." In *Mythe et Pensée chez les Grecs: Études de Psychologie Historique*. Paris. 155-201.
- Wolff, C. 1973. "On Euripides' *Helen*." *HSCP* 77: 61-84.
- Wright, M. 2005. *Euripides' Escape-Tragedies: A Study of Helen, Andromeda, and Iphigenia among the Taurians*. Oxford.
- Zeitlin, F. I. 1970. "The Argive Festivals of Hera and Euripides' *Electra*." *TAPA* 101: 645-69.
- Zweig, B. 1999. "Euripides' *Helen* and Female Rites of Passage." In *Rites of Passage in Ancient Greece*. Ed. M. W. Padilla. Lewisburg. 158-80