

# 日本人読者とロルカの死生観

— 『血の婚礼』を中心に —

森 直 香

『国際関係・比較文化研究』（静岡県立大学国際関係学部）  
第20巻第1号（2021年9月）抜刷

## 【論文】

## 日本人読者とロルカの死生観

## — 『血の婚礼』を中心に —

森 直 香

## 0. はじめに

受容研究の意義は、読者の解釈がテキストにどのような新たな価値が加え、より深みを持つ作品へ変化させていったかを示すことにあると考える。ダムロッシュは、世界文学を「翻訳であれ原語であれ、発祥文化を超えて流通する文学作品」(2011: 14)と定義する。そして、文学作品は文学として読まれ、発祥言語と文化を超えてさらに多くの点で豊かになっていくものだと述べているが(2011: 6)、受容を検討することで国境や文化を超えた作品がどのような点で豊かになったのかを明らかにすることができる。これまで筆者は日本におけるロルカ作品の受容を扱ってきたが、日本人読者がロルカ戯曲の形式面での新しさ、詩的言語、スペイン性、世界観の4点に特に注目していることを指摘した(森 2020: 189)。これを踏まえて、本稿ではロルカの世界観、とくに死生観に焦点を当て、日本人読者がこれをどう受け止め、どのような点に魅力を感じたのか、なぜ魅力を感じたのかを考察する。同時に、これらが戯曲『血の婚礼』(*Bodas de Sangre*, 1933)にどのように表れているのかを検討し、そのインスピレーション源についても探る。これにより、日本人の読みが作品に与えた新たな価値とロルカの死生観の本質を明らかにすることができる。

死生観に焦点を当てるのは、日本で1950年代に受容が本格化して以来、多くの読者が注目してきた点だからである。たとえば、日本におけるロルカ研究の第一人者である小海永二は、ロルカ作品のおもな主題として「死への情熱と恐怖」「死自体の多様な姿」を挙げている。

〔前略〕 死への情熱とそれへの恐怖、そして死自体の多様な姿が、この死神に取りつかれた詩人の詩にも戯曲にも顔出し、あるいは作品の核となり、あるいは背景となっている。死は、愛と並ぶこの詩人の主要な情念の一つとして、彼の意識の中で常に大きな位置を占めていた(小海 1972: 246-247 以降、傍線は筆者)。

小海のように、死をロルカ作品の主要テーマととらえ、彼の描く死に注目する者は少なくない。そして、この背景にはロルカ自身の死への根強い興味があると考えられる。1936年8月16日の午後、ロルカは友人ルイス・ロサレスの家にかくまわれていたが、スペイン独立右翼連合（CEDA）所属の元国会議員のラモン・ルイス・アロンソによって連行され、翌日早朝に処刑された（ギブソン1973; ギブソン1997）。ルイスの二人の兄はフェランへ党内で重要な地位を占める右派の有力者で、一家はロルカを助け出すために奔走したが徒労に終わった。処刑に至る経緯、埋葬場所、強力な後ろ盾がありながら処刑された理由など、彼の死には多くの謎が残っており、これに対する関心はいまだに根強い<sup>1</sup>。日本の場合、彼の死に興味を抱く者も多いものの、彼の死ばかりが注目されて作品が正当に評価されないことを危惧する者も少なくない。他方で、ロルカの死を彼の作品に表れる死と結びつけ、ロルカは自らの死を作品中で予言していたというある種、神秘主義的な解釈もみられるが（森 2017; 森 2020: 106-110）、これも日本人読者のロルカの死生観への注目につながっていると思われる。

## 1. 『血の婚礼』

本稿において『血の婚礼』を分析対象とするのは、この作品でロルカの作劇法がある程度完成したと言えるからである。この作品はロルカの「農村三大悲劇」の第1作目にあたり、彼が商業的な成功を収めた最初の作品である。当時のスペイン演劇は、興業側が観客の好みに合わせすぎるあまり質が低い作品が量産されるという危機的状況にあったが、ロルカはその状況を打破しようと新しい様式の演劇を模索していた<sup>2</sup>。そして、『血の婚礼』でギリシア悲劇の形式を取り入れて既存のものとは異なる戯曲を生み出したのである。

作中に現われる世界観は、伝統的なカトリックのものとは相容れない、むしろ異教的、原初的といえるもので、古代ギリシア文化の影響が色濃い。これには、ロルカが自分がキリスト教の神によっては死の恐怖からは救われれないという思いを抱いていたことが関係している（Mori 2017）。彼にとって神は人間の苦しみに無関心であるだけでなく、人間を自分の楽しみのためにもてあそぶ無慈悲な存在ですらあった<sup>3</sup>。その

- 
- 1 ロルカが処刑後に埋葬された場所を特定しようとする動きもある。2009年に最初の発掘調査が行われ、その後も調査が続いているが、未だに彼の遺体は見つからないままである（森 2020: 37）
  - 2 ロルカは様々なインタビューの中で演劇界の現状に対する危機感を表明している。主なものは以下である。García Lorca, Federico, "Los artistas en el ambiente de nuestro tiempo" (la entrevista por Alardo Prats, el 15 de diciembre de 1934; García Lorca 1997b: 541-546); García Lorca, Federico, "Conversaciones literarias. Al habla con Federico García Lorca" (la entrevista por Felipe Morales, 7 de abril de 1936; García Lorca 1997b: 630-631).
  - 3 散文「永遠の住処に関する神秘主義」(Mística en que se habla de la eterna mansión, 1917) では、キリスト教の神は人間を慰みものとして創造し、無慈悲な神の手によって人間は玩具のように操られる運命にあるのではないかと述べる（García Lorca, 1997c: 574）。

一方で、彼は古代ギリシアの世界に理想を見出しており<sup>4</sup>、青年時代の未発表詩「未来の宗教」(La religión de porvenir, 1918)ではヘシオドスの『神統記』に登場するギリシアの神々を称えている(García Lorca 1997c: 258)。なお、『血の婚礼』では、古代ギリシア文化の影響は死を具現化した登場人物や恐ろしい死のイメージなどに見られるが、これについては次節で述べる。

ロルカの場合、作品のテーマには一貫性があり、表現方法を変えて同一のテーマに取り組むことも少なくなかった<sup>5</sup>。ロルカは常に死を意識しており<sup>6</sup>、死を扱った作品を多く手がけた。そのため、死を物語の中心に据えた『血の婚礼』には、ロルカの死をめぐる思索がまとまった形で表現されているといえる。分析に入る前に作品の筋について簡単に説明しておく。

第1幕は母親とその息子である花婿の会話で幕を開ける。花婿はブドウ畑へ働きに出るところであるが、母親は過剰なほどに息子の安否を気遣う。彼女には夫と長男がフェリクス家の者に殺されたという過去があるため、愛する者を奪われるのではないかと常に不安を感じているのである。花婿には三年付き合った恋人(花嫁)がおり、二人は彼女にいつ結婚を申し込もうかと話し合う。花婿が出かけると、村の女がやって来て、花嫁が以前、フェリクス家のレオナルドと付き合いしていたことを告げ、母親は動揺する。後日、母親と花婿は花嫁の家を訪ね、花嫁の父親と結婚について取り決める。しかし、満足げな父親とは対照的に花嫁はふさぎ込んでいる。奇妙に思った女中が問い詰め、花嫁がレオナルドと密会していることが明らかになる。

第2幕は結婚式の場面である。幸せな様子の花婿に対して、花嫁は相変わらず浮かない様子であった。終盤では花嫁がレオナルドと駆け落ちしたことが発覚し、一同は彼らの後を追うことにする。

第3幕の舞台は夜の森で、花婿とその一族が逃げ惑うレオナルドと花嫁を追う。そこへ死を象徴する登場人物、月と乞食の女が現われ、レオナルドと花婿の残酷

4 イアン・ギブソンは、ロルカの古代ギリシア文化への憧れは性的指向と関係していると考え、ロルカは同性愛者である故に白眼視され、差別されることを恐れ、同性愛の自由を認める古代ギリシアに理想を見出したという(ギブソン1997: 87-88)。

5 ロルカの弟のフランシスコは、ロルカの晩年の作品群には若い頃の詩で扱われていた主題が純化されて頻出していると主張する(フランシスコ・ガルシア・ロルカ1975: 336)。さらに、フランシスコは「彼は自分の観客を得ようとする時、成功によって立証済み手段を避け」「観客が彼を安易な勝利の方へ導いて行くのを許そうとしなかった」として、ロルカが一度成功を収めた作品と同じ形式を極力避けていたことも指摘している(フランシスコ・ガルシア・ロルカ1975: 341)。

6 ロルカの友人たちによると、彼は死に対する強迫観念から自分の死と埋葬を演演ししなければならないと考え、何度も死んだまねをしていたという。一番古い記録は仲間たちと作った連続スチール映画『財宝の物語』(1918)で、財宝の見張り役のロルカがモーロ人たちに殺される場面がある。さらに、ダリは死んだまねをするロルカの姿を「死んだ自然(夢あるいは眠りへの誘い)」(Naturaleza muerta "Invitación al sueño, 1926)に描いている(ギブソン 1997: 167-168)。

な死を求める。舞台上に二回悲鳴が響き渡ると幕が下り、舞台は真っ白な部屋に移る。そこでは少女たちが糸を巻いているが、乞食の女がやって来て、二人の男の死を知らせる。それを知った母親は悲しみながらも、もう死の予感に脅かされることなくゆっくり眠れると語る。花嫁が訪ねて来て、母親と悲しみを分かち合いたいと懇願するが、母親は拒否する。物語は、母親、花嫁、レオナルドの妻ら女たちが歌う哀悼歌で幕を閉じる。

死は悲劇とは切り離せない関係にあるが、この作品でも重要なテーマのひとつである。題名に「血」<sup>7</sup> という死を連想させる語が用いられていることに加えて、母親の夫と長男、そして花婿とレオナルドの死などの複数の男の死が描かれており、『血の婚礼』では死が筋の中心にあるといえる。

## 2. 生と死の距離の近さ

### 2.1. 日本人読者の解釈

日本人読者のロルカ死生観の解釈の特色は、ロルカ作品では生と死の距離が近いととらえていることと、死を描くことによって生の輝きが増していると理解していることの2点である。以降では、この2点について日本人読者がどのようにとらえているかを明らかにしたうえで、これらが『血の婚礼』にどのように表れているかを検討していく。

第一に、日本人読者は、ロルカが生と死は互いに距離が近いものとして描写していることに注目した。高橋睦郎は、ロルカの作品ではあの世とこの世がつながっており、バルコニーがその通路であると考えている。彼は『歌集』(*Canciones*, 1927) に収録されている詩「別れ」(*Despedida*, 1921-24) を引きながら、ロルカ世界の死と生の距離の近さを指摘する。「別れ」は「もし私が死んだら／バルコニーは開けておいて」(García Lorca 1996: 397 以降、ロルカ作品の日本語訳は筆者による) という一節で始まるが、高橋は「ロルカのバルコン<sup>8</sup>だって地獄に通じていないとは言いきれまい」(高橋 1974: 19) と述べ、バルコニーのこちら側では平和な風景が広がっているが、反対側には地獄があり、「一見平和の風景の中には、じつはひそかな地獄が内蔵されている」(高橋 1974: 19) と解釈する。さらに、彼はバルコニーが「生と死の相互交流性」を表現するためのメタファーなのだと主張する(高橋 1974: 21)。バルコニーを挟んでこの世と地獄が同じ空間に存在しており、日常生活の中に死が入り込んでいることで生と死の「相互交流性」があるのである。

7 作中には「血」は多重的な意味合いを持つシンボルで、家柄や血筋を意味すると同時に、暴力的な死によって流される生け贄の血、花嫁が新婚初夜に流す血などを表す(森 2005: 25-28)。

8 バルコン (*balcón*) とはスペイン語でバルコニーの意。

寺山修司は、ロルカの作品世界では生と死は正反対のものではないと両者の近しさを指摘する。

生と死とのあいだには、バルコニーのドアくらいの仕切りしか存在していない、というのがロルカの死生観であり、しかも信じられないことに、ロルカは「生と死は対立関係ではなく、場所が違っていただけのこと」だと、考えていたのであった。だから、死神が居酒屋を出たり入ったりしていたり、死んだ女の子が水の上を流れていきながら、歌っていたりするのが彼の故郷の情景となっていた（寺山 1974: 16）。

寺山は、生と死の間には「バルコニーのドアくらいの仕切り」しかなく、日常生活に何気なく死神や死者が顔を出すのだと考える。しかも、生と死の境目はあいまいである。

〔前略〕グラナダの月夜に、酒場にぼんやり坐っていたりすると、生の高揚のために死が基底にあるというのではなく、死と生とが同じ高みにあって、ときどき風向きの具合によって、すべての人が死んでいたり、すべての人が生き返ったりするのが、よくわかるのだった（寺山 1974: 17）。

さらに寺山は、そのような生と死の近さは『血の婚礼』の世界にも表れているとする。

『血の婚礼』という戯曲の中では幸福な結婚式をあげたばかりの花嫁が、死神にさそわれて、月夜の森で密通してしまうことになっている。花婿は、死神と格闘して死に、花嫁だけが一人、取りのこされる。取りのこされた花嫁は、日常的現実原則の中で死んでおり、死んでいった花婿は、「燈心草のざわめきと、囁き歌の中」で生きている。もしかしたら、二人は外見的には、ごくふつうに外見的には、一緒に暮しているように見えるかも知れないのだ（寺山 1974: 17）。

寺山にとっては、ロルカの描く世界では、生と死の距離が近いがゆえに、死者はその境界線を容易に超えて、生者と一緒に暮らすことすらできるのである。

このように、日本人読者はロルカの作品に現れる生と死の距離の近さに注目していた。このような興味の背景のひとつには、現代において、死のテーマがタブー化していることが関係していると思われる。ジョフリー・ゴラー（Gorer 1955）、フィリップ・アリエス（1983; 1990）らは、20世紀の西洋世界において死が忌むべきものとして、タブー視されていることを指摘している。アリエスによると、近代社会は、生者

が他人の死によって心を乱すことを禁じ、死者のために涙を流すことも死を悼むことも許さない。つまり、死の苦痛をさらけ出さないという成文化されていない掟があるという(1983: 69-83)。同様に、日本では島藺進が、近代人が死を遠ざけてきたことを指摘している(2012: 39)。そのような傾向の中、ロルカが死を忌むべきものとはせず、このテーマに正面から取り組み、さらに生と距離の近いものとして描いたことに日本人読者は惹かれたのであろう。

加えて、日本の死生観との類似も指摘できる。島根県八束郡東出雲町には黄泉比良坂という死者の世界へつながる入口があるという伝説が残っている(公益社団法人・島根県観光連盟)。この世にあの世へつながる場所が存在するという伝説は、高橋が言及した地獄とこの世の間にあるバルコニー、あるいは寺山のいう生と死の間の「バルコニーのドアくらいの仕切り」のイメージとも重なる。さらに、加藤周一によれば、日本では、家族や共同体の構成員には生者だけでなく死者も含まれ、死とは共同体でのその人物の地位が第1のものから第2のものに移ることにすぎないという(加藤、ライシュ、リフトン 1977: 209)。死者が共同体のメンバーに含まれるというのは、生と死の距離の近いということである。このように、日本人の死生観にも共通点を見出すことができるが、このような類似がロルカの死生観のこの側面を受け入れやすいものにしたと考えられる。

## 2.2. 『血の婚礼』における表現

生と死の近さは、『血の婚礼』では様々な形で死が日常生活に影を落としている点にうかがえる。これは、特に、夫と長男の死を片時も忘れられない母親、月と乞食の老婆という死を具現化した登場人物、随所で言及される悲劇の死の予感の3つに表れている。

### 2.2.1. 家族の死を忘れられない母親

母親についてであるが、彼女には夫と長男がフェリクス家の人々に殺されたという過去があり、物語の冒頭から事あるごとに彼らの死を嘆く。

母親 (ぶつぶつ言いながら、ナイフを探す) ナイフ、ナイフ…。ナイフもそれを作り出したやつも呪われるがいい [中略] 人の体を引き裂くものはすべて呪われるがいい [後略] (p. 416)<sup>9</sup>

彼女はナイフを人間の命を簡単に奪うことができる道具の象徴としてとらえ、作中何度もナイフへの呪いの言葉を口にする。母親と花婿が花嫁に結婚を申し込む場面で

9 本稿では『血の婚礼』からの引用には Garcia Lorca (1997a) を用いる。

も、母親は家族を亡くした苦しみを忘れることができない。

母親 22歳！もし生きていたら、長男もその歳なのに。人間がナイフなんて作りだしていなければ、変わらずはつらつと男らしく生きていただろうに。

父親 それは考えてはだめだ。

母親 ずっと考えているんだよ [後略] (p. 430)。

母親は、息子の結婚が決まってめでたいはずの場面でも、男たちの死に言及するのである。さらには、結婚式の最中にもフェリクス家への恨みを口にする。

父親 もう奴ら [フェリクス家の人々] の話はやめよう。

女中 奥様は絶対にやめないでしょうよ。

母親 [前略] あの人たちの顔見ようとしても、私の家族を殺したその手にしか目がいかないんだよ [後略] (p. 446)。

母親は夫を亡くしてからは「目の前の壁を見」(p. 418) て過ごし、死んだ家族のことを考え続けているのである。花婿は母親に結婚したら自分たちと一緒に住むようにと勧めるが、彼女は夫と長男の墓のそばを離れられないと断る。

花婿 でも、母さんは俺たちと一緒に来るんだろ。

母親 行かないよ。私はここにお前の父さんと兄さんを残して行けない。私は毎朝お墓参りに行かないといけないんだ。もし私がここを離れたら、フェリクス家の誰か、あの人殺しの一家の誰かが死んだときに、父さんや兄さんのそばに葬るかもしれない。それは絶対させない！とんでもない！それは絶対にさせないよ！私の爪で死体を掘り返して、壁に打ち付けて粉々にしてやる (p. 418)。

母親は夫と長男が死んだのちも、彼らの身を案じ、二人のために生きているのである。その姿はまるで死者と暮らしているようにすら映る。結婚式の終盤の花婿と母親の会話では、これがさらに明確に表れる。

花婿 もう帰るの？

母親 そうだよ。私は家にいないといけないんだ。

花婿 一人で。

母親 一人じゃないよ。私は色々なこと、男たちや戦いのことで頭がいっぱいだよ (p. 452)。



母親は息子に向かって、家で自分は一人ではなく「男たち」とともにいるのだと答える。死者と共存している姿には、高橋や寺山が指摘したような生と死の境界があいまいな世界観が感じられる。

### 2.2.2. 死の具現化と死のイメージ

第3幕には、死の化身である月と乞食の女が登場する。死という抽象的なものを擬人化する手法にはギリシア神話やギリシア悲劇の影響が指摘できる<sup>10</sup>。ギリシア神話には死を象徴する神々が存在し、ギリシア悲劇では抽象概念の神格化がみられたり、抽象概念そのものが登場人物となることもある。

月は白い顔をした若い木こりの姿である (p. 457)。作中に月が死を象徴していると直接の指示はないものの、その直前に登場する木こりたちの歌で、月と死が強く結びついていることが暗示される。

- 木こり1 ああ、月よ、お前がやって来た／大きな葉の月。  
 木こり2 血はジャスミンでいっばいだ！  
 木こり1 ああ、孤独な月よ！／緑の葉の月！  
 木こり2 花嫁の顔に銀の光を落とす。  
 木こり3 ああ、邪悪な月よ！／愛のために暗い枝を残しておくれ。  
 木こり1 ああ、悲しい月よ／愛のために暗い枝を残しておくれ (pp. 456-457)。

この後、月と乞食の女が登場し、彼らが舞台を去ると、木こりたちはこれと内容がよく似た歌を歌う。

- 木こり1 ああ、死よ、お前がやって来た／大きな葉の死。  
 木こり2 血を流れさせないでしてくれ！  
 木こり1 ああ、孤独な死よ！／枯れた葉の死！  
 木こり2 婚礼を花で覆わないでしてくれ。  
 木こり3 ああ、悲しい死よ！／愛のために緑の枝を残しておくれ。  
 木こり1 ああ、邪悪な月よ／愛のために緑の枝を残しておくれ (pp. 456-457)。

これらの歌では「お前がやって来た」「大きな葉の」「孤独な」「邪悪な」「悲しい」

10 さらに、黄金世紀の戯曲の影響もうかがえる。ロルカが芸術監督を務めていた学生劇団「ラ・バラッカ」のレパートリーのひとつであったカルデロン<sup>10</sup>の聖体神秘劇『人生は夢』の中にも死を擬人化した「影」が登場するが、公演では黒いベールに身を包み二本の角が生えた顔の隠れそうな帽子をかぶるといふ扮装でロルカ自身が演じた (ギブソン 1997: 362)。

という語彙が共通しているが、1回目の歌では月という語と一緒に使われ、2回目ではそれが死に変化している。このことから、月が死と深い関係を持っていることは明白である。さらに1回目の「血はジャスミンでいっぱいだ」という表現が「血を流れさせないでおくれ」と変えられており、月の登場によって死が迫ってきていることを感じさせる。加えて、レオナルドと花嫁の姿を追っ手から隠してくれる「暗い枝」を求めるくだりは、生命を感じさせる「緑の枝」を求める内容に変わっており、命乞いをしているかのようなのである。キリスト教では月は聖母マリアやキリストの光を反映する教会などの正のイメージも持つが（アト・ド・フリース1984: 438）、対照的に、ロルカは月を悪意あるもの、不吉なものとして描いているといえる。

乞食の女の場合は登場人物一覧に「(死としての) 乞食の女」(p. 415)と指定があり、死の化身であることが明確にされている。彼女は緑暗色の布切れに身を包んだ裸足の老女で、顔も布に隠されてほとんど見えない (p. 458)。乞食は花嫁に自分は遠くから来て、遠くへ向かっているのだと語る。

花嫁 あんたはどこへ行くんだい？

乞食の女 (乞食らしくずっと文句を言いながら) あっちの遠いところだよ…

花嫁 どこから来たんだい？

乞食の女 あっちから…とても遠いところから (p. 460)。

女の言う「遠いところ」とは人間のたどり着けない場所、この世ではない世界を指しているようにも思われる。そして、月も乞食の女も花嫁とレオナルドの死を切望する。

月 [前略] 私は誰かの胸の中に入って／暖まりたい！／私に誰かの心臓を！／  
熱い心臓を！そして、熱い血は／私の胸の山のようなふくらみの上に飛び散る  
／私を中に入れてくれ、ああ、入れておくれ！(p. 458)

乞食の女 (目を覚ましながらか) ちょっとお待ち… (花嫁を見る) 美しいきれいな男だね。(起き上がる) でも、眠っていたら、もっときれいだろうね。

花嫁 教えてくれ、答えてくれよ。奴らを見たかい？

乞食の女 ちょっとお待ち…なんて大きな背中だろう！その背中を横たえたらどうだい？そんな小さな足での裏で地面を踏みしめるのはやめたらどうかい？

(p. 460)

しかも、彼らは男たちの死が苦しみに満ちたものであることを願う。

月 [前略] 私からは逃げられない! [中略] 月はナイフを／空に漂わせる／鉛のナイフが／血の苦痛を求めて見張っている／私を中に入れてくれ! [後略] (p. 457)

乞食の女 ベストを照らし、ボタンを外せば、その後はナイフがどうすればいいか分かっている。

月 だが、死の苦しみを長引かせる／血が／私の指の間で柔らかい音をたてるように [後略] (p. 459)

これらの台詞から、月と老婆の残忍な性質が読みとれる。さらに、乞食の女は最終場にも現れるが、娘たちは「あっちへ行って」(p. 469)と追い払おうとする。しかし、乞食は逆に「お前の目をもらうこともできるんだ!」(p. 469)と脅し、女の子に恐怖で「逃げ出したいよう!」と叫ばせる。その後、女は少女たちに乞われて花婿とレオナルドの死の様子を語るが、その残酷な描写に少女の一人は「黙って、おばあさん、黙ってよ!」(p. 471)と叫ぶ。乞食の女は忌み嫌われるもの、そして恐れの対象にもなるものとして描かれているのである。

以上のように、月と乞食の女は、どちらも邪悪で恐れの対象として表現されている。この死の恐ろしいイメージは、物語の終盤に差し掛かるまで一貫している。物語の冒頭の息子との会話の中で、母親は生前の男たちの様子を「カーネーションの香りのする」(p. 417)、「雄牛のような」、「2輪のゼラニウム」(p. 417)と自然物にたとえながら生き生きと描写し、死後の姿を「草に覆われ、しゃべることもできず、ぼろぼろ」(p. 417)と表現する。ここで母親が語る死は、みずみずしい生を破壊し無に帰してしまうようなものである。さらに、この最終場の前半でも二人の男の死は「泥にまみれ」(p. 468)、「散り散りになった花」(p. 470)、「金の花にかけられた汚れた砂」(p. 470)、「枯れたひと抱えの花」(p. 471)、「山の向こうの暗い声」(p. 471)といった負のイメージで語られる。なお、その後の場面でこのイメージに変化が見られるが、これについては次節で述べる。

死を恐れるのは人間として当然の感情であり、古くからさまざまな宗教や芸術において、これをどのように克服して受け入れるかという問いかけが行われてきた。キリスト教においては、人間は死を恐れる必要はない、あるいは恐れるべきでないと教えている。そして、世界の終わりの日に救世主が現れ、死者を復活させて裁きを行い、永遠の命を得る者と地獄へ落ちる者に分けるといふ最後の審判の思想がある<sup>11</sup>。死を

11 「すべてに耳を傾けて得た結論。／「神を畏(おそ)れ、その戒めを守れ。」／これこそ、人間のすべて、／神は、全をも悪をも／一切の業(わざ)を、隠れたこともすべて／裁きの座に引き出されるであろう」(コレヒトの言葉12:13-14)。「また、人間にはただ一度死ぬことと、そののちに裁きを受けることが定まっているように」(ヘブライ人への手紙9:27)。本稿における聖書からの引用は日本聖書協会(1987)を用いる。

恐れるのは死後の裁きを恐れるからであり、神を信じる者は死を恐れる必要はない<sup>12</sup>。しかし、ロルカは死を邪悪なものとして受け止め、死への恐怖を隠そうとはしない。このような態度には古代ギリシア文化からの影響がうかがえる。ギリシア神話には、カオスから生まれた夜（ニュクス）の子、死（タナトス）と、死の国をつかさどる神ハデスとい死の神格化が登場する。ロルカが讀んでいた『神統記』の世界では彼らは以下のように描写される。

またそこには 暗い夜の子供たちが 居を構えている／すなわち 眠り（ヒュプノス）と 死（タナトス）で 怖るべき神々である [中略] だが 他方（死）の心臓は 鉄ででき その胸うちには／情を知らぬ 青銅の心がある。ひとたび? (つかま) えたら最後／その者を 彼は決して放しはしない。不死の神々にとっても この方は 忌まわしいのだ。(ヘシオドス 1984: 96-97)

「地の下の館に住み 冷酷な心もつ強いハデス」(ヘシオドス 1984: 60)

彼らも、月や乞食の女同様、冷酷で忌まわしいものとして描写され、ロルカの死のイメージと重なるのである。

### 2.2.3. 悲劇の死の予感

作品では、冒頭から悲劇の予感が漂い、第3幕になるとそれが死の予兆という具体的なものになる。母親は唯一残された息子である花婿までも殺されてしまうことを常に恐れているが、これを象徴するのがナイフである。母親は先に引用した箇所でもナイフへの呪いの言葉を吐いていたが、その後も何度もナイフへの恐れや恨みを口にす。

母親 そして、散弾銃も、ピストルも、そして一番小さいナイフも、それから鋏や昔の干し草用のフォークも [呪われればいい]。

花婿 ちょっと。

母親 男の体を切り裂くものはすべて [呪われればいい] [後略] (p. 416)。

12 聖書では、死に打ち勝つ力は神、キリストへの信仰のうちにあると教える。「神は、その独り子をお与えになったほどに、世を愛された。独り子を信じるものが一人も滅びないで、永遠の命を得るためである」(ヨハネによる福音書3:16)、「わたしたちは洗礼(バプテスマ)によってキリストと共に葬られ、その死にあずかるものとなりました。それは、キリストが御父(おんちち)の栄光によって死者の中から復活させられたように、わたしたちの新しい命に生きるためなのです。もし、わたしたちがキリストと一体となってその死の姿にあやかるならば、その復活の姿にもあやかれるでしょう」(ローマの信徒への手紙6:4-5)など。

ナイフは日常生活に身近にあるものだが、小さなものですら人を殺すことができる恐ろしい道具でもある。日用品が殺人の凶器になり得るというイメージは、常に死の危険と隣り合わせでいること、死の運命を背負って生きていることを感じさせる。そして、このイメージは、物語の最後でも反復される。

母親 [前略] [ナイフは] 手のひらに収まるほどの大きさなのに／驚いた肉体の中を／冷たく突き抜け／ちょうどその場所で止まる／叫び声の暗い根が／困惑して震える場所で (p. 475)。

物語はこのくだけで幕を閉じるが、まさに全編にナイフが象徴する死の予感が漂っていると見てよいだろう<sup>13</sup>。

加えて、第2幕第1場の終盤では、母親は結婚式のために教会へ向かう招待客に「気をつけてね！悪いことが起こらないように」(p. 443)と声をかけるが、お祝いに向かう人々への言葉としては場にそぐわず、不吉な印象を抱かせる。そして、この悲劇の予感は、第3幕第1場で避けられない死の宿命という具体性を帯びる。ここではレオナルドと花嫁が森に逃げ込み、花婿と彼の一族が追う。森の中で木こりたちは、花婿は「路上で死んだ者たち」(p. 456)の血筋を引いていると噂する。続いて登場する月と乞食の女は、死の苦痛を求めるだけでなく、死の運命の成就を予言する。

月 [前略] そして、今夜は／私の頬は赤い血で染まる [後略] (p. 457)。

乞食の女 [前略] 櫃の蓋は開き、白いリネンが／寝室の床に広げられ／首を切られた重い身体を待っている [後略] (p. 458)。

これらの台詞が、レオナルドと花婿との死が避けられないもの、宿命の死であることを印象付ける<sup>14</sup>。その後、花婿とレオナルドは森の中で殺し合い、予言が成就する。

13 さらに、第1幕第2場でレオナルドの妻と姑が歌う子守唄にもナイフのモチーフが登場する。「姑 お眠りなさい、バラの木よ／お馬は泣き出す。／あんよは傷だらけ／たてがみは凍り／おめめの中には／銀のナイフ [後略]」(p. 422) 一見、死を予感させるナイフのイメージは子守唄にはふさわしくないが、ロルカによればスペインの子守歌は悲しい旋律と憂鬱な歌詞を用いるという。また、他のヨーロッパ諸国のものと異なり、スペインの子守歌は子どもを寝かしつけるだけでなく、心を傷つける目的も持っているという (García Lorca 1997b: 115)。スペインの子守歌に対するロルカの見解は以下の講演に詳しい。「Canciones de cuna españolas: Añada. Arrolo. Nana. Vou-veri-vou」(1928, García Lorca 1997b: 113-131)。

14 作中の会話にも運命という言葉は何度か登場する。「花嫁 私のお母さんはたくさん木が生えているところの生まれだった。豊かな土地よ。／女中 それであんなに陽気だったんだ。／花嫁 でも、ここやって来てぐったりしてしまったのよ。／女中 運命だよ」(p. 434)「レオナルドの妻 何が起きているか分からない。でも、考えてしまう。だけど、考えたくない [中略] 私のお母さんも同じ運命を辿ったのよ [後略]」(p. 444) これらの台詞からは人間が運命から逃れられないことが感じられる。古代ギリ

それを受けて、最終場の冒頭の娘たちの歌では、男たちの死があらかじめ運命づけられていたことが示される。

娘2 ドレスのジャスミン／紙のガラス。／4時に生まれて／10時に死ぬ [後略]  
(p. 466)

「4時に生まれて／10時に死ぬ」という部分は、『イグナシオ・サンチェス・メヒーアスを悼む歌』(*Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, 1935) の「午後5時」(García Lorca 1996: 617) というくだりを連想させる。この詩はロルカが友人の闘牛士の哀悼するために書いたもので、多くの日本人読者はロルカが自身の死を予言した作品であるととらえている(森 2020: 108-109)。「午後5時」という特定の時刻を挙げることで、死があらかじめ定められていたような印象を与えるが、「4時に生まれて／10時に死ぬ」という言い回しにも同様の効果がある。さらに、最後の哀悼歌にも同種の表現が見られる。

母親 近所のみなさん、1本のナイフで／小さな一本のナイフで／最初から決まっていたある日の2時から3時にかけて／愛のために二人の男が殺しあった [中略] そしてこれは1本のナイフ／小さな一本のナイフで／手のひらに収まるほどの大きさなのに／鱗も川もない魚のような／最初から決まっていたある日の2時から3時にかけて／このナイフで／二人の屈強な男の／唇を黄色くするためのもの [後略] (pp. 474-475)。

この哀悼歌では時間を指定するだけでなく「最初から決まっていたある日」として日付も決められていたことを示されており、死が予定されていたものであることをより強く感じさせ、男たちの死が避けられない宿命であったことをいっそう印象づける。

### 3. 死を描くことで生の輝きが増す

#### 3.1. 日本人読者の解釈

第二に、日本人読者の中には、ロルカ作品においては死を描くことで生が引き立っているととらえている者も少なくない。渡辺淳はロルカの戯曲について、「ロルカは死を歌うことによって生を [中略] あざやかに描き出すことができたのであった」(渡辺 1955: 75) と述べたうえで、それはロルカが死をすべての終わりとして描いて

---

シアではゼウスを含めたオリンポスの神々でさえも「運命」「宿命」「必然」から逃れることが出来ないと考えられており(アト・ド・フリース 1984: 230)、ここにも古代ギリシア文化の影響が見られる。

いないからだと考える。

ロルカは終末として、無の美学の中での問題の解決法として、一切のもののいわば虚無化としてではなく、反対に劇的たたかいの場そのもの、たたかいの詩的成就としての死を受け入れたのであった。 死は生の兆しに絶望的に捧げられた彼の作品のバネなのだ（渡辺 1955: 75）。

鷺巣繁夫も、渡辺同様、ロルカが死を終わりとして表現していないととらえ、それゆえに死が情熱を持っていると評した。

そこでは生が死にしつかりと裏打ちされて、太古ながらの情熱を太陽の下で忠実に果たす。そこではおそらく情熱は義務だ。死が情熱をもつてゐることは、死が虚無への入り口ではないことだ。情熱は記憶の神を促し、葬送の歌はまた生の歌ともなる。死と愛とは生の絶えざる変容の循環だ。死は凝結だ、そして愛はその熔岩だ（鷺巣 1974: 6）。

さらに、鷺巣が「葬送の歌」は「生の歌」であり、死は生が「変容」したものだととらえている点からは、生と死の近さを感じていることがうかがえる。実際のところ、生と死の距離が近いがゆえに死を描くことで生が輝くのだとする者も存在する。前節で触れた高橋睦郎もその一人である。

いま、"Despedida"の中で、バルコンを通路として、そのこちら側で「私」は（仮定法であるとしても、否、スペインではすべての仮定は既定なのだ！）死にかけている。そのむこう側では「子供」が「麦刈り男」が生き生きと生きている。この構造の秘密は、詩人の死において、外界の生が始まる……ということではあるまいか。さらに言えば、詩人の生とは、おのれみずからの死を代償としての外界の生の、そのまた褒美としてのみ、あるのではあるまいか。

私はただいまここで1936年8月19日の事件のことを言おうとしているのではない。ロルカがバルコンという形象を発明して以来の、詩作という行為の一回ごとの詩人と外界との関係を言おうとしているのだ（高橋 1974:20-21）。

高橋は、生と死の近しさから死は生の代償となりうると考える。同様に、山口昌男はロルカ作品の死を「過剰の生」（山口 2002:19）だととらえ、生と死の距離が近いがゆえに、死の瞬間、生が輝きを帯びると理解している。

「祝祭の町」の小さきみにふるえるような「旗」の輪郭が、死との距離の近さゆえに輝きを帯びていたものであることを知るであろう（山口2002:19）。

一方で、渡辺淳のように、このような死生観をスペイン的であるととらえる者もいる。

[前略] スペインにおいてほんとうに生きようとすれば、死ななければならない。この悲劇的な国民の宿命と対決してロルカは、生への賛歌を死を書くことによつて歌つたのであつた（渡辺 1955: 74）。

寺山修二はロルカの死生観をグラナダ的だと理解している。

私は、ロルカの文学の中で、いきいきと死んでいる人物たちたちにふれるたびに、あのグラナダの路上を、いつも影のように通り過ぎて行った黒い馬やギターひき、不吉な男たちのことを思い出さないわけにはいかなかった（寺山 1974: 17）

そして、ロルカ自身も死のこのような側面をスペイン的であるととらえており、講演「ドゥエンデの理論とからくり」（Juego y teoría de duende, 1933）の中で、スペイン人にとって死は終わりではないことを説明している。

全ての国において、死は終わりを意味します。死がやって来て、幕が下ろされます。スペインでは違います。スペインでは幕が上がります。スペインでは、多くの人が死の瞬間まで壁に囲まれて生活し、死が彼らを日の当たる場所に連れ出します。スペインでは死人は世界のどの場所においてよりも生き生きと死んでいません（García Lorca 1997b: 156）。

ロルカはスペインでは死は終わりではなく、もっと生き生きとしたものだと考え、それを作品に反映したのである。

このような死生観は、日本人のそれとは対極にある。日本人が死に対して一種のあきらめの態度をとることを指摘する研究者は少なくない。たとえば、加藤周一は「一般に日本人の死に対する態度は、感情的には『宇宙』の秩序の、知的には自然の秩序の、あきらめをもっての受け入れということになる」（加藤、ライシュ、リフトン 1977: 214）と述べる。この姿勢は、死と向き合うことで生を輝かせようとするロルカとは対照的である。この相違ゆえに、日本人読者は、ロルカの描く死に立ち向かう態度、生き生きとした死に惹かれたのだといえる。

しかしながら、日本文学の伝統的なテーマとの共通点も指摘できる。伊藤整による



と、死のテーマは日本人作家が好むもので、「死または無を意識するときに生命が理解され、私たちの存在が明らかに認識される、という方法は、日本の芸術家が好んで使う方法」(伊藤 2004: 207)である。さらに彼は、日本とヨーロッパの芸術の違いについて、人間関係の調和を描こうとするヨーロッパ文学とは対照的に、日本文学は死や無を通して生を表現することに長けていると説明する(伊藤 2004: 213)。そして、このような文学的伝統を持つ日本人読者にとって、ロルカ作品の死の描写はある程度なじみがあるものであったといえる。

以上のように、日本人読者は、ロルカの死生観の死を通して生を輝かせるという側面を、一方では日本文化との相違点ゆえ、他方では日本文化との共通点ゆえに受け入れたのである。

### 3.2. 『血の婚礼』における表現

このような死生観は『血の婚礼』の最終場面に表れている。物語は女たちの哀悼歌で終わるが、多くのロルカ作品の邦訳を手掛けた山田肇は、これを「死に挑む」歌であるととらえる。

『血の婚礼』は、男たちの死を悲しむ、女たちの歌で終るが、ロルカの、人の死を悲しむ歌は、死に挑む歌でもある(山田 1954: 111)。

彼[ロルカ]にとっては、死に面と向かって生きること、そして持続する世界の部分になることによって持続することが、問題になった[中略]彼は民衆に、死の前に萎縮することなく、しかし、死を忘却することもなく、潔い、しゃんとした生を生きねばならぬことを告げるのだ(山田 1954: 112)。

山田は、本当に生きるためには死に立ち向かわなければならないのだと考える。これは、多くの欧米の批評家が、この哀悼歌は人間が運命にあらがうことができないことを表現しているのだとみなしているのとは対照的である(森 2020: 161)。

この哀悼歌が死に挑むものとしても解釈できるのは、歌詞に登場する死のイメージに変化が見られるからである。前節でも触れたが、これ以前の場面では死は残酷なものとして描写され、しかも常に死の予感が漂っていた。しかし、この哀悼歌の直前の母親の台詞では、すでに死のイメージに変化がみられる。

母親 [前略] 私は、夢で冷たい象牙の鳩を作って、霜でできた椿を墓地まで運ばせよう。いや、違う。墓地じゃない。墓地じゃない。地の寝床、死者たちを包んで、空で優しく揺する寝台だ(p. 471)

母親 [前略] 小麦に祝福あれ、私の息子たちがその下に眠っているから。雨に祝福あれ、死んだ者たちの顔を濡らすから。神に祝福あれ、私たちを横たえ、ともに休ませるから (p. 473)

死者たちは墓地ではなく、自然に包まれて休んでいる。彼らは地の寝床で、小麦や雨などの自然物に囲まれているのであり、冒頭に示されたようなぼろぼろの姿で雑草に覆われて無言で横たわるというイメージとは対照的である。死者を護る「土の寝床」と墓を表現し、小麦、雨、苔という自然物に死者が囲まれているイメージは、キリスト教的な死の捉え方よりはむしろ日本人の「死んで土に帰り自然と一体になる」というアニミズム的な死生観と近いようにも思える<sup>15</sup>。彼らの死に、天国へ行くか地獄へ行くかを決定する審判の神は介入しない。死後の処遇が生前の行いによらないという点では、ギリシア神話の死生観とも共通点が見られる。ギリシア神話の世界では、貧富、身分の貴賤、生前の功德や悪行に関係なく、ほとんど全ての人の魂は肉体を出た後、ハデスの館に向かうのである (西村 2005: 98)。

また、「神に祝福あれ」という一節により、キリスト教のイメージも示唆されるが、この場面が続いて歌われる哀悼歌には、これがよりはっきりとした形で表れる。

母親 また同じこと。／十字架、十字架。

女たち 甘美なる釘／甘美なる十字架／甘美なる／主イエスの御名。

花嫁 十字架が、死者も生者も守ってくださいますように。(p. 474)

十字架やキリストは青年時代からロルカの作品に多く用いられているモチーフであるが<sup>16</sup>、彼はキリストに深い共感を覚え、十字架の犠牲のイメージを自分に重ね合わせていた<sup>17</sup>。十字架とキリストのシンボルにより、レオナルドと花婿の二人の男の死が犠牲としての死であったことが示される。そして、この犠牲により母親は恐れの対象であった死と和解し、それゆえ残酷な死のイメージが自然に包まれて眠るという穏やかなものに変化したのである。この哀悼歌では死者たちは「たくさんの雪」「夜の苔の冠をいだく」「ひまわり」「大地の鏡」(p. 473) など自然物にたとえられるが、前述の自然に抱かれて眠る死者のイメージの繰り返しと言える。人間を自然にたとえるというのは、作品の世界では自然と人間の距離が近く、自然と人間がある種の一体

15 聖書には「塵にすぎないお前は塵に帰る」(創世記 3:19) という一節があるが、これは全く正反対の意味である。これは、アダムとエバが神との約束を破って、禁じられた木の実を食べてしまったせいで、人間が死ぬべき存在になったことを告げる神の言葉であり、「塵に帰る」という表現は否定的なものである。

16 たとえば青年期の散文「神秘主義、白い服の男」(Mística. El hombre del traje blanco, 1917) ではキリストについて「彼は愛であった。涙の甘美さと兄弟愛の魅力を説いて回り・・・憎しみと嘘を糾弾した」(García Lorca, 1997c: 621) と記している。

感を持つからである。この点でも作品は、キリスト教の伝統的な世界観とは対照的である。キリスト教では、世界の頂点には世界を創造した神がおり、そしてその下に神の形に似せて作られた人間が他の自然物を支配すべき存在として位置している。それに対して、ロルカが描く自然は人間と近い関係にあるだけでなく、死者を優しく包む存在なのでもある。

#### 4. おわりに

本稿では日本人読者のロルカ作品の死生観の解釈について論じたが、その結果、第一に日本人がロルカの描く死を生との距離が近いものと理解していたこと、第二にロルカが死を描くことによって生の輝きを描いていると理解していることを明らかにした。また、これらは伝統的なカトリックの世界観とは異なっており、そのルーツが古代ギリシア文化やスペイン文化にあることも指摘した。

第一の解釈態度に関しては、日本にもあの世とこの世、死者と生者を近いものとする死生観が存在し、この共通点ゆえ、ロルカの死生観は日本人にとってなじみやすかったと考えられる。第二の解釈態度に関しては、あきらめをもって死を受け入れるという日本人の死生観と対極の態度であるがゆえ、日本人読者には逆に魅力的に映ったといえる。一方で、死によって自分の存在を認識するという伝統を持つ日本文学に親しんでいた日本人にとって、死を通して生を描く姿勢は受け入れやすいものであった。ヤウスは新しいテキストの受容は全くの無からは起こらず、受容には期待の地平が必要だと述べているが(ヤウス 2001)、ロルカ死生観の日本文化との共通点と相違点の両方が期待の地平を形成し、作品受容を容易にしたのである。

第一の解釈は、『血の婚礼』では母親が死んだ家族のことを常に口にして彼らのために生きていること、月と乞食の女という死を具現化した人物が登場すること、作中ずっと死の予兆が感じられることに見出すことができる。なお、死の具現化に関しては古代ギリシア文化の影響が見られた。第二の解釈については、最終幕の哀悼歌に読み取れるが、ここにも古代ギリシア文化の影響がある。さらに、哀悼歌にはイエス・キリストの犠牲のイメージも登場するが、これにはロルカが青年時代から感じていたキリストへの共感が反映されている。加えて、この点に関してはロルカ自身がスペイン的だと考えていることも指摘した。冒頭で述べたように、日本人読者はロルカ文学のスペイン性にも惹かれたが、アンダルシアやジプシーの風俗だけでなく、ロルカの死生観もスペイン的だととらえていたことになる。この点について山田肇は次のように述べる。

---

17 青年期に書かれた戯曲では、キリスト教の神への不信感と同時に、キリストの犠牲のイメージへのあこがれと共感が表現されている (Mori 2017)。

彼〔ロルカ〕は、絶えず、死を意識していた。それは、彼の個人的な事情によるものでもなければ、また、抽象的に、死が人生の一大事であるがためでもなかった。彼は、スペイン民衆の意識に反応したのである。スペインでは、民衆が、多かれ少なかれ、絶えず、死を意識しているのだ（山田 1954: 111）。

これは、西洋ではロルカの世界観は原始的、前キリスト教的、あるいはギリシア悲劇的とは評されるものの、必ずしもスペイン的とは受け止められていないことは対照的である。ロルカは、スペイン、特にアンダルシアやジプシーの民間伝承にも親しんでおり、それは作品の世界観にも反映されているが、日本人読者はこれを見出したとも考えられる。

しかしながら、今回はロルカの死生観のインスピレーション源として、古代ギリシア文化とスペイン文化の影響は指摘できたが、アンダルシア風俗の影響について詳しく扱うことができなかつたので、これは今後のテーマとしたい。加えて、今後は、今回取り上げた死生観が日本における公演でどのように解釈され反映されているかについても、映像資料と批評をもとに明らかにしていきたい。これにより、ロルカ戯曲がアダプテーションを経てより豊かな文学へ変貌していった様子を示すことができるはずである。

### 参考文献

- García Lorca, Federico, *Obras Completas I Poesía*, Miguel García-Posada (ed.), Círculo de Lectores, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1996.
- , *Obras Completas II Teatro*, ed. de Miguel García-Posada (ed.), Círculo de Lectores, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1997a.
- , *Obras Completas III Prosa*, Miguel García-Posada (ed.), Círculo de Lectores, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1997b.
- , *Obras Completas IV Primeros escritos*, Miguel García-Posada (ed.), Círculo de Lectores, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1997c.
- Gorer, Geoffrey, "The Pornography of Death", Geoffrey Gorer (ed.), *Death, Grief, and Mourning*, New York, Doubleday, 1955, pp. 192-199.
- Mori, Naoka, "La visión trágica del mundo en las obras inéditas de juventud de Federico García Lorca", *Cuadernos CANELA*, 28, 2017, pp. 21-38.
- , "La biografía del autor como *paratexto*: el caso de Federico García Lorca", *Patrimonio, creatividad y teatro, territorios comunes*, Ricardo de la Fuente, Carlos Munilla y Joaquín García-Medall (eds.), Valladolid, Verdelis, 2019, pp. 151-162.

- アト・ド・フリース『イメージシンボル事典』山下圭一郎他訳、大修館書店、1984年。
- アリエス、フィリップ『死と歴史』伊藤晃、成瀬駒男訳、みすず書房、1983年。
- 、『死を前にした人間』成瀬駒男訳、みすず書房、1990年。
- 伊藤整『改訂 文学入門』講談社、2004年。
- ヴォヴェル、ミシェル『死の歴史』池上俊一監修、創元社、1996年。
- 大島正「詩人論 ガルシア・ロルカ」『現代詩研究』196、1967年、p. 18。
- 加藤周一、M. ライシュ、R. J. リフトン『日本人の死生観 下』矢島翠訳、岩波書店、1977年。
- ガルシア・ロルカ、フランシスコ「兄と演劇」牛島信明訳、『フェデリーコ・ガルシア・ロルカ1931-1936』荒井正道ほか訳、牧神社、1975年、pp. 329-350。
- ギブソン、イアン、『ロルカ・スペインの死』内田吉彦訳、晶文社、1973年。
- 、『ロルカ』内田吉彦、本田誠二訳、中央公論社、1997年
- 小海永二「解説」ガルシア・ロルカ『ロルカ詩集』角川書店、1972年、pp.226-250。
- 相良亨『日本人の死生観』ぺりかん社、1990年。
- 公益社団法人・島根県観光連盟「黄泉比良坂」『しまね観光ナビ』<https://www.kankou-shimane.com/destination/20332> (2021年6月最終閲覧)。
- 島蘭進『日本人の死生観を読む：明治武士道から「おくりびと」へ』朝日新聞出版、2012年。
- 高橋睦郎「ロルカのバルコン」『牧神』、マイナス2号、1974年、pp. 18-21。
- ダムロッシュ、デイビッド『世界文学とは何か』秋草俊一郎ほか訳、国書刊行会、2011年。
- 寺山修司「黙示録のスペインーガルシア・ロルカの死学」『牧神』、マイナス2号、1974年、pp. 16-17。
- 日本聖書協会『聖書 新共同訳』1987年。
- 西村賀子『ギリシア神話 神々と英雄に出会う』中央公論新社、2005年。
- ヘシオドス『神統記』廣川洋一訳、岩波書店、1984年
- 森直香「『血の婚礼』における色彩のシンボルに関する一考察」、*REHK* (Revista de Estudios Hispánicos de Kioto)、第13号、京都イスパニア学研究会、2005年、pp. 19-34。
- 、「ロルカの死と日本における作品解釈」、*REHK* (Revista de Estudios Hispánicos de Kioto)、創設25周年記念第16号、京都イスパニア学研究会、2016年、pp. 161-174。
- 、『フェデリーコ・ガルシア・ロルカと日本』晃洋書房、2020年。
- ヤウス『挑発としての文学史』轡田収訳、岩波書店、2001年。
- 山口昌男「ガルシア・ロルカにおける死と鎮魂」『始原 山口昌男著作集2』筑摩書房、2002年、pp.8-25。

日本人読者とロルカの死生観

- 山田肇「あとがき」『血の婚礼』山田肇訳、未来社、1954年、pp. 110-119。  
鷺巣繁男「わが夢想のロルカ」『牧神』、マイナス2号、1974年、pp. 6-15。  
渡辺淳「ロルカをめぐる」『新劇』1955年、15、6月号、pp. 74-81。