

ベンヤミンのバロック悲劇論に関連した カルデロンのドイツ語訳の問題

影 浦 亮 平

〈Abstract〉

Walter Benjamin's work on *The Origin of German Tragic Drama* dictates the reception of a dramatist in the Spanish Golden Age, Pedro Calderón de la Barca, in Germany: Calderón is understood as exemplar of German baroque tragic drama (*Trauerspiel*). But what Benjamin considers as motifs of German baroque tragic drama in Calderón's works comes less from Calderón's original works than the parts falsified by German romantic translators in Calderón's German translation.

1. イントロダクション

本論文では、17世紀スペイン・バロック演劇の代表的な作家とあって差し支えないカルデロン・デ・ラ・バルカ（Pedro Calderón de la Barca, 1600–1681）について、そのドイツ語訳がドイツにおける受容においてどのような役割を果たしたかということを考えるための一つの視点を提供したい。

客観的な事実として、ドイツにおいてカルデロンの翻訳の多くは1800年代になって出版されており、オリジナルとドイツ語訳の間には200年近くの時差が生じている。つまりドイツにおいて200年間、カルデロンは無視され続け、19世紀のロマン主義全盛の時代において初めて発見されたということである¹⁾。そして翻訳に携わったのはアウグスト・ヴィルヘルム・シュレーゲル（August Wilhelm von Schlegel, 1767–1845）やヨハン・ディーデリヒ・グリース（Johann Diederich Gries, 1775–1842）といった、ドイツのロマン主義において一定の役割を果たした翻訳者たちであった。とりわけアウグスト・シュレーゲルは、弟のフリードリヒ・シュレーゲルとともに、ドイツ・ロマン主義運動の媒体として知られた雑誌『アテネウム（Athenaeum）』を主宰し、ドイツ・ロマン主義の始祖のひとりとして評価されている。カルデロンのドイツ語訳は、そうした当時のロマン主義の文脈の中で成立したものである。

カルデロンがドイツ・ロマン派の中で盛んに称賛された成り行きについては、マックス・コメレルが次のように説明している。

歴史的脈絡において語るべき最も重要な点は、すでにアウグスト・ヴィルヘルム・シュレーゲルが先駆けて述べているが、その弟の講義は、カルデロンに話が及ぶと、ほとんど讃歌の

音色を帯びる。それこそ聖なるものの詩人なのである。さらにアイヒェンドルフが、ほとんどの人から等閑視されていたカルデロンの力量のもう一つの側面、聖餐神秘劇をなんと深く理解していたことだろう。なにしろ彼は、これまでに見る最もすぐれたカルデロン劇のドイツ語訳、『大世界劇場』をわれわれに贈ってくれたではないか。またインマーマンは、模範舞台を世界文学に役立てようと力を尽くしていたが、いわばその中心をなしているのも、ある一晚のために設けた『虚空の娘』である。かてて加えて、インドの思考世界に最も深く通底した戯曲、『人生は夢』に対する哲学者ショーペンハウアーの崇拜がつづき、さらにこの戯曲に対しては、ホフマンスタールが終生をかけて取り組むことになる²⁾。

カルデロンはこのように、シュレーゲル兄弟に加えて、アイヒェンドルフ (Joseph Karl Benedikt Freiherr von Eichendorff, 1788-1857), インマーマン (Karl Leberecht Immermann, 1796-1840), ショーペンハウアー (Arthur Schopenhauer, 1788-1860), ホフマンスタール (Hugo von Hofmannsthal, 1874-1929) といったドイツ・ロマン派に属する、または関係しているひとびとに広く受け入れられ、そしてこのサークルの中でカルデロンの翻訳が生みだされていったのである。尚、カルデロンがドイツ・ロマン派の中で受容された際、ゲーテ (Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832) が果たした役割が重要とされている。コメレルは、「ゲーテは、この作品 (『不屈の王子』) の演出でそのすばらしさを実証し、ロマン派運動に影響を与えた³⁾」としている。ゲーテを通じて、ドイツ・ロマン派の中でカルデロンは崇拜対象となったのであった。

以上の状況から次の仮説を本論文は念頭に置いている。すなわち、このようにドイツのロマン派のひとびとが揃ってカルデロンを翻訳しているということは、ロマン主義に通底する何らかの要素を彼らはカルデロンに見出していた、もしくは見出そうとしていたのではないかという仮説である。もっと言えば、カルデロンの翻訳でもって、彼ら自身の思想を何がしか語ろうとしたのではないかという仮説である。以上の仮説を検証する用意は本論文にはない。この作業に本格的に取りかかるとすれば、まず、ドイツ・ロマン主義とは何なのかといったところから本来は論じ始めなければならないはずである。しかし本論文はドイツ・ロマン主義を全体的に論じることは避ける。本論文がこの仮説に対して部分的にでも示唆を与えるべく取っ掛かりとしたいのは、ヴァルター・ベンヤミンによるカルデロン論である。ベンヤミンはロマン主義者たちのカルデロン訳を通じて、カルデロンの思想のエッセンスであると彼がみなすものを提示した。この彼が提示したものが本論文では検証される。そして論証されるテーゼとは、ベンヤミンがカルデロンに見出したのは、カルデロン自身の思想というよりも、ドイツのロマン主義者たちがカルデロンに負わせようと創作したものであった、というテーゼである。このテーゼでもって、カルデロンのドイツ語訳がドイツにおけるカルデロンの受容においてどのような役割を果たしたかという問いに対する、部分的な回答としたい。すなわち、カルデロンのドイツ語訳はドイツ・ロマン主義の運動を補完する役割をカルデロンに負わせたということである。

2. ベンヤミンの『ドイツ悲劇の根源』の中のカルデロン

ロマン主義者たちの翻訳を通じて、ヴァルター・ベンヤミン (Walter Benjamin, 1892–1940) は主著である『ドイツ悲劇の根源』(1925)においてカルデロンを論じた。この著作はドイツにおいてカルデロンについて初めてまとまった議論をした著作とみなせるもので、ドイツにおけるカルデロン評価において一定の役割を果たしていることは議論の余地がない。さて、彼の提示したカルデロンの解釈であるが、それは、カルデロンはドイツのパロック悲劇の範例である、というものである。ベンヤミンは次のようにカルデロンについて論じている。

実際、パロック悲劇の完成された芸術形式を研究するには、カルデロンにおいて他にない。何よりも、「悲しみ (Trauer)」と「戯れ (Spiel)」が合致しうる精密さが、悲劇 (Trauerspiel) の威信を——つまり、悲劇という言葉の威信と、悲劇という対象の威信を——生み出している⁴⁾。

このようにドイツのパロック悲劇の研究のために範例としてベンヤミンが挙げるのは、スペインの劇作家のカルデロンであるのだ。そしてカルデロンが範例たる所以は、悲劇を意味するドイツ語の「Trauerspiel」が指し示しているものの本質であると考えられる「悲しみ (Trauer)」と「戯れ (Spiel)」をカルデロンの劇は合致させているからだとされている。それは、超越的なものに到達しえない救済なき「悲しみ」の状態が「戯れ」に記述される事態を指している。この「戯れ」について、パロック悲劇とロマン主義双方に見られる特徴として、ベンヤミンは以下のように論じている。

生は「重大」であっても、作品は「快活」であり得るが、しかし、絶対的なものを目指す激しさのために生もまたその最後の重大さを失ってしまっても、作品は戯れとしてしか現れ得ない。パロックとロマン派に見られるのも、どれほど違った形であるにせよ、そうした事態だった。しかも両者とも、世俗的な芸術創作の形式と素材によって、この激しさを表現するしかなかった。この激しさは、戯れの要素を演劇においてこれ見よがしに強調し、超越に究極の言葉を語らせられるように、超越に戯れに戯れを重ねる世俗的でしかない姿をさせた⁵⁾。

このように「戯れ」は超越的なものから疎外された世俗領域にあって、決して超越的なものに到達することのない形で超越的なものを目指す激しさとして定義される。したがってベンヤミンにとってパロック悲劇的なもの（そしてロマン主義的なものでもある）とは、超越的なものからの疎外と、超越的なものへの志向という二律背反した態度の共存である。そして彼は、世俗領域での奇跡を保証する「善行」を否定しながら、市民的な徳を示すよう義務付けるという、ルター派の二律背反した態度との関連を指摘している⁶⁾。ベンヤミンはしたがってこのようなルター派の

二律背反的態度の範例をカルデロンに見出しているということになる。

3. 『人生は夢』のドイツ語訳

以上のカルデロン解釈が可能にしているのは、カルデロンのテキストそのものよりも、ドイツ語訳のほうではないのかというものが、本論文が示唆したいことである。以下、ベンヤミンがそのような議論を組み立てる際に引用したカルデロンの『人生は夢』(1636)のグリース訳の一節を精査したい。このたったひとつの一節に、示唆的なことが多数含まれていることを以下、示していく。まずはベンヤミンが引用したグリース訳を引用する。

Doch sey's Traum, sey's Wahrheit eben:
Recht thun muß ich; wär' es Wahrheit,
Deßhalb, weil sie's ist; und wär' es
Traum, um Freunde zu gewinnen,
Wenn die Zeit uns wird erwecken.⁷⁾

日本語に翻訳するなら以下のようなになるだろう。

しかし、夢であろうと、現実であろうと、
正しいことをなさなければならぬ。現実であれば、
それは現実であるのだから。そして、
夢であれば友を得るために、
時がわれわれを目覚めさせるときに。

これに対して、スペイン語の原文での該当箇所は以下の通りである。

Mas, sea verdad o sueño,
obrar bien es lo que importa.
Si fuere verdad, por serlo;
si no, por ganar amigos
para cuando despertemos.⁸⁾

こちらも日本語にすれば以下の通りになるだろう。

しかし現実であろうと、夢であろうと、
良いことをすることが大切なことだ。

現実であれば、それは現実であるのだから。
現実でなければ友を得るために、
われわれが目覚めるときに。

ここで日本語訳について若干補足しておく。ドイツ語の“Wahrheit”とスペイン語の“verdad”に対して、「夢」という言葉に対になる言葉として「現実」という日本語を当てた。ただし、「Wahrheit”にしても“verdad”にしても、真理という意味が原義である。したがってここで言う「夢」は、真理に到達しえない世界、つまり幻なり偽物、または仮象の世界という意味を含意していることになる。

さて、スペイン語の原文とグリースによるドイツ語訳を比較すると、特徴的なのは2行目である。スペイン語の“bien”には“Recht”という訳語が当てられ、“lo que importa”には“muß”という訳語が当てられている。こうした訳語選定には、原文よりも真理の存在を意識させる意図を受け取ることができる。“Recht”は法や正義といった意味を含んでおり、超越的な真理と関係することを含意した言葉であるが、スペイン語の“bien”にはそのような含意はない。またスペイン語の“lo que importa”は大切なり重要であると言っているにすぎず、行為を遂行することが義務であるということを含意してはいない。しかしドイツ語訳の“muß”は行為を遂行する義務を指す言葉である。したがって二行目のドイツ語訳は原文と比べると、超越的な真理の存在と、その真理のための行為をなすのが義務であると意識させる翻訳となっていることがわかる。

さらに一行目に目を移すと、スペイン語の原文とドイツ語訳では、「夢」と「現実」（または「真理」）の順番が入れ替わっている。スペイン語の原文では「現実」が先であるにもかかわらず、ドイツ語訳では「夢」が「現実」より先に置かれている。それは修辭的効果を考えた場合に、ドイツ語訳は「夢」を強調したいという意図があるということが言えるだろう。つまり、真理の中にある状態である「現実」が問題なのではなく、真理から隔てられている「夢」の状態のほうが問題になっているということがここで強調されているのである。真理とは隔たっている仮象の世界である夢の中にあるということを強調するために、ドイツ語訳はこの言葉の並び替えを行っていると言ってよいだろう。

以上のことは単なる表現の異同の問題ではなく、思想面に関わっている。グリースによるドイツ語訳は、夢という、真理から遠ざけられた状況の中にいるという状態にあっても、真理を目指すことが義務であるという解釈を提示しており、この解釈においては真理との関係が明確に重要視されている。スペイン語の原文はそのような解釈を許容はするかもしれないが、ドイツ語訳が提示する真理追及の意味合い、そして義務的な意味合いは乏しい。「良いことをすることは大切なことだ」というのは、良いことをすることが義務とは言っていないし、また良いことというのも必ずしも真理との関係で定義されるものではない。その点、真理から遠ざけられていること、それにも関わらず真理を志向することが義務であることというふたつの思想をドイツ語訳は提示している。したがって、超越的なものからの疎外と、超越的なものへの志向というルター派的な

二律背反した態度の共存というモチーフは、スペイン語の原典よりもグリースのドイツ語訳に負っているものだということが、以上の比較検討から見えてくるのである。ベンヤミン自身はこの一節について、「カルデロン劇は、存在の内実に触れたいという要求を否定することができない。しかし世俗劇は、超越の一步手前で踏みとどまらなければならない以上、回り道をして、つまり戯れながら、超越を確認しようとする」⁹⁾と論じているが、それはグリースが意図したカルデロン解釈に沿ったものであるという実情が、たった一節の比較検討に過ぎないが、示唆されるのである。

4. 『最大の怪物は嫉妬』のドイツ語訳

超越的なものからの疎外と、超越的なものへの志向の共存こそがドイツ・パロック悲劇を特徴づけるものであるとベンヤミンが論じていることを確認したが、この共存は、ドイツ・パロック悲劇の言語論（ベンヤミンの言葉を用いれば、アレゴリー論）にも対応していると、ベンヤミンは『ドイツ悲劇の根源』の後半部で論じる。ここでは言葉の本来の原義が超越的なものに対応している。本来指していたはずの意味から言葉が引きはがされるというのがドイツ・パロック悲劇に特徴的な言語使用法であるとベンヤミンは主張するのである。本来の意味を引きはがされた言葉には、新しい非本来的な意味が付与されるので、そこには対立が生じる。ベンヤミンはその対立を、原義と言葉の「弁証法」と見定め、そこに積極的な意味を認めようとする。「パロックの神化 (Apothose) は弁証法的である」¹⁰⁾。つまり、神に対応する原義と、言葉の関係は「弁証法」として理解されるということである。ただし、ここで言う「弁証法」とは、対立が総合によって回収されるようなヘーゲル的な弁証法とは異なる。総合なき弁証法こそがパロックの弁証法であるとベンヤミンは論じる。

さて、このドイツ・パロック悲劇の言語論を論じる際、彼が参照するのはまたしてもカルデロンである。カルデロンの『最大の怪物は嫉妬』(*El mayor monstruo del mundo*, 1637) の中の、ヘロデの妻マリウムネが、偶然、一通の書簡の切れ端をいくつか見つける場面にベンヤミンは着目する。ばらばらの状態になっている書簡が問題になってくるわけだが、この書簡は、元々は部下に対してのヘロデの命令が書かれたものだった。ヘロデは、自分が殺された場合、妻を奪われて名誉が危うくなると思ったので、自分の名誉を守るためにマリウムネを殺せというのが、元々の書簡の中身である。しかし書簡はばらばらになっているので、もはや元々何が書かれていたのかはわからず、ただ文中のいくつかの言葉が、本来の文脈を失って、マリウムネの目に飛び込んでくるのである。その際のマリウムネの言葉をベンヤミンは引用している。

いったいこの紙切れには、何が書いてあるのだろうか。

まず目に入る言葉は、「死」(Tod)だ。

ここには、「名誉」(Ehre)と書かれている。

そしてここには、「マリウムネ」(Mariamne)と読める。

これはどういうことか。天よ、助けてくれ。

とても含みの多い三つの言葉、

「マリウムネ」、「死」、「名誉」とは。

ここには、「秘密裏に」(in der Stille)とある。

ここには「威厳」(Würde)。ここには「命じる」(heischt)。ここには「追及」(Streben)。

そしてここには、「私が死ぬ」(sterb'ich)と続いている。

やはり、私は何を疑うのか。すでに教えてくれている、

この紙の折り目が。

それはこんな悪事を繰り広げながら、

お互いにつながっている¹¹⁾。

以上のように、ここでマリウムネの目に現れるばらばらの言葉とは、「死」(Tod)、「名誉」(Ehre)、「マリウムネ」(Mariamne)、「秘密裏に」(in der Stille)、「威厳」(Würde)、「命じる」(heischt)、「追及」(Streben)、「私が死ぬ」(sterb'ich)である。これらの言葉はバラバラにされて、部下に対するマリウムネの殺害の命令という本来指していた意味を失いつつも、彼女は、それらの言葉が「お互いにつながっている」と確信している。ここから、ベンヤミンが引用した部分の続きであるが、マリウムネ自身は、彼女の名誉や威厳が彼女の死の追求を命じている、という意味をこれらのばらばらの言葉は指していると理解することになる¹²⁾。自分の生死が脅かされているというメッセージを、ばらばらの言葉から彼女は受け取ったのだ。逆に言うと、このようにして、本来指していたはずの意味とは必ずしも同じではない意味を彼女はこれらのばらばらの言葉に与えたことになる。さて、ベンヤミンはこれらのばらばらにされた言葉そのものについて論じ、次のような解釈を施している。

これらの言葉は、ばらばらに切り離されてもなお、不吉であることを示している。いや、それどころか、ついこう言ってみたくなるのだが、言葉がこのように切り離されてもなお、何かを意味しているという事実は、すでにそれだけで、言葉にまだとどまり続けている意味の残滓に、何か脅かすようなものを与えている。このように言葉が破碎されるのは、断片となることで、表現を変貌させ、高めるのに力を貸すためなのである¹³⁾。

ばらばらにされた言葉は、もはや元々の意味を指し示していないが、しかし「何かを意味している」。この「何かを意味している」ということは、元々の意味とは異なる意味を作り出すということである。この新しい意味に対して、ベンヤミンは次のような性格を与えている。すなわち、「何か脅かすようなもの」(etwas Drohendes)としての性格をもっていると。しかし何を脅かしているのか。それは、言葉の元々の意味である。新しい意味の生成は、元々の意味の消失と表裏一体の関係にあり、新しい意味の生成はそのまま元々の意味の存立を危機的状況におくことにな

るからだ。ただし、ベンヤミンはこの危機こそが「表現を高める」ことであるとするので、この危機に積極的な意味を見出そうとしている。

ここでベンヤミンは「drohen」（脅かす）という語のイメージをばらばらにされた言葉に結び付けているが、それはなぜなのか。それは、これらの言葉の中に「死」と「命じる」という言葉が含まれているからであろう。このふたつの単語が結びつければ、死が命じられるということで（実際、マリムネはそのように解釈するわけだが）、生命が危険な状態に無理やり置かれるというイメージが生み出される。それは「drohen」のイメージに近接するものであろう。この強制的に危険な状態に置くイメージから、ベンヤミンはばらばらにされた言葉の状態に見出される、ドイツ・パロック悲劇の本質的な思想を説明しようとしている。

次に、ここでスペイン語の原文ではどうなっているのかを確認したい。ここでは今問題になっているばらばらの言葉に着目したい。これらの言葉に対応する言葉は、スペイン語の原文では以下の通りである。「死」（muerte）、「名誉」（honor）、「マリエーネ」（Mariene）、「秘密」（Secreto）、「敬意」（respeto）、「奉仕」（servicio）、「適する」（conviene）,そして「私が死ぬ」（muerto yo）である¹⁴。こうした言葉から、スペイン語の原文の場合は、マリエーネ（マリムネ）は、彼女の名誉と敬意のためには、彼女の死が適している、という意味を受け取ることになる¹⁵。

さて、このスペイン語の原文とグリースのドイツ語訳を改めて比較すると、グリースがドイツ語に翻訳する際、「死」（muerte）は「死」（Tod）、「名誉」（honor）は「名誉」（Ehre）、「マリエーネ」（Mariene）は「マリムネ」（Mariamne）、「秘密」（Secreto）は「秘密裏に」（in der Stille）、「敬意」（respeto）は「威厳」（Würde）、「適する」（conviene）は「命じる」（heischt）、「奉仕」（servicio）は「追及」（Streben）、「私が死ぬ」（muerto yo）は「私が死ぬ」（sterb' ich）と翻訳されたことがわかる。この比較を通じて見えてくることは、スペイン語の「適する」（conviene）と「奉仕」（servicio）については、意味範囲がまったく異なるドイツ語をグリースは当てはめているということである。「適する」（conviene）と「命じる」（heischt）、「奉仕」（servicio）と「追及」（Streben）は、同じ事象を指し示していない。

ここでは、とりわけ前者の組がより重要である。二者の適合性を問題にする「conviene」というスペイン語の動詞（convenir）は、一方が他方に何かを強制させるという事態を指すドイツ語の「heischt」という動詞（heischen）は同じものではない。つまり、スペイン語の「convenir」には強制的な性格を含んでいない。したがって、ばらばらにされた言葉の中に、強制性の性格をもつ言葉を入れ込んだのはカルデロンではなく、グリースのほうだということである。このことはベンヤミンがカルデロンの中に見出したとされるドイツ・パロック悲劇の言語論にも直接的に関わってくる。ベンヤミンはばらばらにされた言葉のうちの「命じる」という言葉のイメージを使って、元々の意味から引きはがされた言葉に担わされる新しい意味の脅迫的な性格を説明したことを先ほど確認した。しかし、この「命じる」という言葉こそ、グリースのドイツ語訳の創作であるのだ。したがって、ドイツ・パロック悲劇の言語論の典型をカルデロンにベンヤミンは見

出そうとしたが、実情としては、ここでも、カルデロンというよりもグリースの文章の中に、ベンヤミンはパロック的だと彼がみなしているものを見出したということになる。

5. 結 論

ドイツにおいて初めて本格的にカルデロンを論じたベンヤミンの『ドイツ悲劇の根源』は、ドイツにおけるカルデロンの受容を決定づけるものであった。すなわち、ドイツ・パロック悲劇の模範としてカルデロンを理解するというものである。しかし、ベンヤミンがドイツ・パロック悲劇のモチーフとしてカルデロンの作品に見出したものは、実際のところ、カルデロン作品そのものというよりも、そのドイツ語翻訳の中でドイツ・ロマン主義者たちが創作したもののほうに負う部分が多いというのが実情である、と評価すべきである。

注

- 1) 尚、日本でカルデロンが紹介されたのも19世紀に入ってからのことである。日本における最初のカルデロンの紹介者は森鷗外である。彼が実弟の三木竹二とともに、1889年に『サラメアの村長』の翻訳を読売新聞紙上で発表した。(コメレル、マックス、『カルデロンの芸術』(1946)、岡部仁訳、法政大学出版、1989、p. 261)
- 2) コメレル、マックス、『カルデロンの芸術』(1946)、岡部仁訳、法政大学出版、1989、pp. 2-3.
- 3) Ibid., p. 84.
- 4) Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Band 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, S. 260. (以下、GS1: 260 というように略す)
- 5) GS1: 261.
- 6) GS1: 317.
- 7) Calderon de la Barca, Pedro, *Schauspiele*, Übersetzt von J. D. Gries, Band 1, Berlin: Nikolai, 1815, S. 295 (GS1: 260).
- 8) Calderón de la Barca, Pedro, *La vida es sueño* (1636), Barcelona: Franco Suriá, 1763, vv. 2423-2427.
- 9) GS1: 260.
- 10) GS1: 337.
- 11) Calderon de la Barca, Pedro, *Schauspiele*, Übersetzt von J. D. Gries, Band 3, Berlin: Nikolai, 1818, S. 316. (GS1: 382)
- 12) Ibid.
- 13) GS1: 382.
- 14) Calderón, *El mayor monstruo del mundo* (1637), Madrid: D. Francisco de Avellaneda, 1672, p. 160.
- 15) Ibid., p. 161.

参考文献

Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom

Scholem, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Band 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.

Calderon de la Barca, Pedro, *Schauspiele*, Übersetzt von J. D. Gries, Band 1, Berlin: Nikolai, 1815.

Calderon de la Barca, Pedro, *Schauspiele*, Übersetzt von J. D. Gries, Band 3, Berlin: Nikolai, 1818.

Calderón de la Barca, Pedro, *La vida es sueño* (1636), Barcelona: Franco Suriá, 1763.

Calderón de la Barca, Pedro, *El mayor monstruo del mundo* (1637), Madrid: D. Francisco de Avellaneda, 1672.

コメレル, マックス『カルデロンの芸術』(1946), 岡部仁訳, 法政大学出版, 1989.

佐竹謙一『概説 スペイン文学史』, 研究社, 2009.

ロペス, ホセ・ガルシア『スペイン文学史』(1968), 東谷頼人, 有本紀明共訳, 白水社, 1996.