

Walt Whitman's Operatic Voice

——ホイットマンの詩とオペラの手法——

森山敬子

序論

Walt Whitman は民主主義を歌う詩人、魂と肉体を歌う詩人、愛と性を大胆に語る詩人、さらには神秘主義者等とさまざまに形容されている。本稿の目的は Whitman の神秘性が音楽と密接な関係にあることを示し、とりわけオペラのメタファやアナロジーを用いて、「詩と音楽の融合」を自作で試み、神秘的で超自然的な世界を作り上げたということを論証することである。作品は、*Leaves of Grass* の中で最も“musical image”が強く、かつオペラ的である、“Out of the Cradle Endlessly Rocking”（以下、“Out of the Cradle”）を中心に取り上げる。本稿は三つの部分からなる。第一は、Whitman とオペラの関係の明示。第二は、“Out of the Cradle”に用いられているオペラの手法の分析。第三は、オペラの手法が作品に与えた影響や効果の考察である。

I Walt Whitman とオペラ

(1) Whitman の詩の第一要素は音楽

詩は音楽に近いものと、絵のイメージを喚起するものがある。もちろん音と絵が形象と共に、詩的世界を作り出すのであるが、どちらに比重が置かれているかと言うことになる。Whitman の詩は音楽を詩の第一要素にしている。Whitman は外界の物たち、例えば、都会の喧騒、人々の話し声、鳥の鳴き声、海や風の音などを内部世界に取り込むとき、音楽に還元し、それから詩へと“translate”した。音楽を詩の要素としている詩人は数多くいるが、オペラの手法を用いた点に Whitman の独創があると考えられる。Whitman の詩は長い。一行の詩の長さはオペラ歌手の息の長さ、声量の豊かさで重なり合う。Whitman の形式にこだわらない自由な詩のスタイルや、散文調の響き、あるいは喜びや悲しみを情感たっぷりに歌い上げる詩は、オペラのアナロジーを使いやすい。本稿で取り上げる“Out of the Cradle”以外にも“Song of Myself”の 15 番や 21 番などには、オペラのメタファやアナロジーが使われている。

(2) Whitman の著書である『自選日記』(*Specimen Days*) や、親しい友人の記録に、オペラや音楽についての記述が多く残されている事実

Whitman は晩年親しい友人に、「オペラがなければ *Leaves of Grass* は生まれなかったであろう」(“But for the opera I could never have written *Leaves of Grass*”)¹ と述べている。確かに、*Leaves of Grass* を出版する前の数年間、1852 年から 54 年にかけて、ニューヨークでイタリアオペラをよく観に行っていたときの熱狂と感動が彼の『自選日記』(*Specimen Days*) に記されている。² Whitman が夢中であったオペラ歌手の Marietta

Alboni³ の声がどのようなものだったのかは、残念ながら聴くことはできないのだが、“She used to sweep me away as with whirlwinds”⁴ と述べていることから、いかに詩心を触発されていたかがうかがい知れる。

(3) 評論家による論証

Walt Whitman and Opera の著者である Robert D. Faner は、Whitman とイタリアオペラの結びつきの強さを証明するための詳細な分析を行っている。F. O. Matthiessen も Whitman が詩を書く行為に関して、“write”を使わずに、“singing,” “warbling,” “carolling,” “trilling,” “chanting”などの「歌う」という言葉を使っていることを指摘しており、⁵ いかに Whitman が声 (voice) にこだわっているかを明らかにしている。

II オペラの手法

Whitman の作品にオペラの形式がどのように使われているかを検証する。Whitman の詩の中で、最もオペラ的である “Out of the Cradle Endlessly Rocking” を取り上げ分析していく。この作品の原版は、1859 年の *New York Saturday Press* のクリスマス特集号に “A Child's Remittance” という題名で出版され、翌年の 1860 年度に *Leaves of Grass* の第 3 版が出版された時に、内容が加筆訂正され、タイトルは “A Word out of the Sea” と変更された。現在のタイトルは 1871 年の *Leaves of Grass* 第 5 版の出版の際に変えられたものである。この作品は、オペラの悲劇に題材をまね、「愛と死」の世界を暗示的かつ神秘的に描いたドラマである。場面設定を “Paumanok's gray beach” の夜の海に限定したことで、オペラの舞台のシーンのような限定された空間に読者を置くことが可能となる。白と黒のイメージで月の光と星が煌めく夜の海の幻想的な “death” の世界を描く。

“Out of the Cradle” はイタリアオペラの手法を取り入れている。特徴的なオペラの手法としては、まず第一点が序曲（オーケストラが演奏する短い音楽で、これから幕を開く舞台の雰囲気観客をのせる役割を果たす。序曲で奏でられたテーマがオペラ的主要部分で再現される場合もある）。次に、アリア（独唱）とレチタティーボ（音の高さやリズムの点では歌よりも台詞に近く、会話の細部や物語の筋道を追う音楽的散文といえる）、そして最後が重唱（二重唱、三重唱）と合唱である。

(1) 序曲(overture)

“Out of the Cradle” の第一スタンザが序曲にあたる。序曲が提示するものは、主題とリズムとイメージである。主題とは、オペラでいえば作品の中心的部分を形成する旋律で、劇中でも再現される。この詩では “cradle” が文字通り、「ゆりかご」という意味と、「海

の波」を象徴しており、主題となる。リズムとは、“Out of,” “Down from” のような前置詞句の強弱弱格で始まり、その後も、“down,” “up,” “from” が何度も反復され、ある地点からどこかへ移動することが冒頭で暗示される。イメージは視覚的效果。深夜にベッドから抜け出した子供が、「雨にかすむ月の光の中を」、「砂地を超え、野原を超え」、上っては下りつつ海へ向かって走り行く姿が、強弱弱のリズムと重なり、幻想的な雰囲気と呼び起こすのである。

Out of the cradle éndlëssly róckíng,

Out of the móckíng-bírd's thróat, the músical shúttle,

Out of the Nínth-mónth mídníght, (1-3)

(2) アリア(aria)とレチタティーボ(recitative)

次に重要な手法はアリアとレチタティーボの活用である。オペラの特徴的な要素であるレチタティーボとアリアの手法を交互に用いて詩の構成に変化をつけている。アリアは喜びや悲しみの感情を表し、レチタティーボはストーリーと意味を表す。“Out of the Cradle”のアリアのパートはイタリックで表されている。アリアはレチタティーボに比べて言葉は少なく、情感たっぷりに歌う。したがって、その部分は語句を繰り返し、韻を多く含んだ表現となっている。

Shine! shine! shine!

Pour down your warmth, great sun.

While we bask, we two together. (32-34)

“Shine”の三回反復や、“two together”を二回繰り返す手法はオペラからの影響であろう。オペラのアリアではよく見られる手法で、例えば、Belliniの“Casta Diva”のアリア冒頭の部分では二回反復である。“Out of the Cradle”のオリジナルの1859年度版では、“shine”は二回反復となっている。頭にアクセントを持ってきて、タンタンタンと3拍子のワルツのようなリズムの反復語句が何度も使われている。この詩の中で、唯一の幸せなシーンである。

喜びのアリアから状況は一転し、突然“she-bird”が姿を消す。“he-bird”は“she-bird”を捜し求めて悲しみのアリアを歌う。最初の“Shine! shine! shine!”の繰り返しに比べると、次の詩行は少し変化をつけて反復している。

Land! Land! O land! (90)

O throat! O trembling throat! (95)

O darkness! O in vain! (119)

O past! O happy life! O songs of joy! (125)

これは速度の変化、つまり、テンポを速くしたり遅くしたりすることによって、音楽性を重視し、詩の表現力を豊かにしていると言えよう。後半になるにつれて、アクセントが増加し、徐々に感情が高まる。

*O past! O happy life! O songs of joy!
In the air, in the woods, over fields,
Loved! loved! loved! loved! loved!
But my mate no more, no more with me!
We two together no more. (125-29)*

愛を失った“he-bird”の悲しみは、“loved”を5回繰り返すことで、強調され、絶唱とともにアリアは終わる。このようにアリアは「愛と死」の喜びと悲しみ、悲嘆の感情を強調するために活用されている。

一方レチタチーボはアリアとは対照的に、この詩の物語を進める役割を果たす。つまりこの詩の時間的経過と、登場人物の心理的葛藤、「生と死」の意味を問う働きをしている。“Till of a sudden”から始まるスタンザ（レチタチーボの用法）は物語の急転と時間的経過を示唆する。

*Till of a sudden,
May-be kill'd, unknown to her mate,
One forenoon the she-bird crouch'd not on the nest,
Nor return'd that afternoon, nor the next,
Nor ever appear'd again. (41-45)*

次の詩行は、語り手である少年が、鳥に問い掛けつつ自問し、自己の使命を悟り詩人として生きることを決意するドラマティックなシーンである。“said the boy's soul”と括弧にあることからわかるように、オペラでよく使われる独白のレチタチーボといえる。

*Demon or bird! (said the boy's soul,
Is it indeed toward your mate you sing? Or is it really to me?
For I, that was a child, my tongues use sleeping, now I have heard you,
Now in a moment I know what I am for, I awake, (144-47)*

また、海に問いかけるシーンでも同様な独白のレチタチーボの手法が使われている。

*O give me the clew! (it lurks in the night here somewhere,
O if I am to have so much, let me have more! (158-59)*

*Are you whispering it, and have been all the time, you sea-saves?
Is that it from your liquid rims and wet sands? (163-64)*

さらに、オペラではレチタティーボでも感情表現の強いアリアに近い調子のものがあるが、詩人として生きることと芸術の不滅を信じる気持ちの揺れと決意を語る部分では、テンポを変えつつ劇的緊張感を示している。“Never”を5回も繰り返すことで、強い否定を頭に出すことにより、力強いリズムで効果を上げている。詩人は、内部の“the sweet hell within”「甘美な地獄」に自己の運命を感じ取り、物語はクライマックスを迎える。

O you singer solitary, singing by yourself, projecting me,
O solitary me listening, never more shall I cease perpetuating you,
Never more shall I escape, never more the reverberations,
Never more the cries of unsatisfied love be absent from me,
Never again leave me to be the peaceful child I was before
what there in the night, (150-54)

以上のことから、この詩において、アリアは情(emotion)の世界を表し、レチタティーボは意味(meaning)を表すことがわかる。つまり、この世の「愛と別離と死」の悲しみをアリアの手法で表現し、詩人の「再生と芸術の不滅」をレチタティーボで表したのである。

(3) 重唱(二重唱、三重唱)と合唱

次に、この詩の音楽性を強く意識させるための重要な手法が二重唱(duet)、三重唱(trio)、合唱(chorus)であり、アリアとレチタティーボの合間に巧みに用いられている。

次の詩行は、風が吹きすさび、海がとどろき、鳥の声が反響し、まるで三重唱を奏でるかのようなのである。実際“trio”という語句が使われている。

The aria sinking,
All else continuing the stars shining,
The winds blowing, the notes of the bird continuous echoing,
With angry moans the fierce old mother incessantly moaning, (130-34)

[...]

The colloquy there, the trio, each uttering,
The undertone, the savage old mother incessantly crying,
To the boy's soul's questions sullenly timing, some drown'd secret hissing,
To the outsetting bard. (141-43)

ここからは、ing 形がたくさん使われており、流れるイメージを呼び起こす。ing 形を使うことで、同時進行的にさまざまな音や声がハーモニーを奏で、一つの調和した世界を築いている。夜の闇に風と海の声が響き、空には星が煌めき自然界のものたちが登場する。音と声が混成され、合唱のようでもあり、あらゆる音が溶け合い、シンフォニーのようなメロディーを奏でているようでもある。それは寄せては返す波の音に重なっていく。メロデ

ィアスな波のリズムと言葉のリズムが一致し、美しいハーモニーを作り出す。読者の意識の中で、音や声がいく層にも響き合い、音楽を喚起させるのである。

さらに、“a thousand singers, a thousand songs, clearer” と合唱をイメージさせる手法を用いている。歌声がだんだん大きくなり、“A thousand warbling echoes” と、大合唱の声が響きわたる。

And already a thousand singers, a thousand songs, clearer,
Louder and more sorrowful than yours,
A thousand warbling echoes have started to life within me never to die.
(148-49)

その後は、終盤に向けて詩人と海の対話のような二重唱が始まり、トーンはきわめて静かに官能的な響きとなり、クライマックスを迎える。海は“a fierce old mother”と擬人化されていることから、Whitman は、おそらく女性の低音域のコントラルト (Marietta Alboni) をイメージしている。したがって海は低い声で “low and delicious word death” と歌うのである。一方詩人の役はやはり Whitman のお気に入りであるテノールの歌手 Bettini をイメージしていると推測される。最終スタンザは、第一スタンザの現在に時が戻る。この詩の登場人物、I, bird, beach, moon, sea, を登場させ、“sang” “thousand responsive songs” “my own songs” と合唱のように声が響きわたる。最後は海が詩人にささやく。“The sea whisper'd me” つまり “death” とする言葉で静かに終わる。

Whitman は、以上指摘した3点のオペラの手法を詩の中で交互に活用することで、詩の構造に変化を与え、オペラ歌手の声量あふれる豊かな声と器楽の奏でるイメージを詩に取り入れ、“musical image” を高めることに成功した。そして、彼自身がこの作品で試みようとした、「言葉と音楽の融合」の世界を築き上げたのである。

Ⅲ 効果

では Whitman はこのようなオペラの手法を用いることにより、作品にどのような影響や効果をもたらしたのであろうか。

例えば、“Song of Myself” の21番は、オペラのメタファを用いて、詩人の大地(earth)に対する溢れんばかりの愛情を “Smile O voluptuous cool-breath'd earth!” (438) “Smile, for your lover comes.” (445) あるいは、“O unspeakable passionate love.” (447) と形容し、詩人と大地との一体感、つまり人間と自然との融合を超感覚で捉えている。さらに、Whitman は、音楽と色彩のイメージを組み合わせることで、超自然的な世界を呼び起こし、精神と感覚との陶酔的な融合を歌ったのである。このような感覚は、五感の相互の間

に起こり、いわゆる「共感覚」と呼ばれるもので、すでに 18 世紀のロマン派の詩人たちが用いているのだが、五感の中でも特に触覚(a sense of touch)を強調した点に Whitman の独創を認めることができよう。詩人は夏の夜の海岸を歩いている。("I am he that walks with the tender and growing night." (433)) 海と大地がそれぞれ夜に抱かれているような表現は身体的感覚を刺激する。("I call to the earth and sea half-held by the night." (434)) さらに、"night"を"tender night" "bare-bosom'd night" "magnetic nourishing night" "nodding night" "naked summer night"などと女性的なイメージで描き、夜と大地、夜と海が、"press" し合うと表現する。("Press close bare-bosom'd night—press close magnetic nourishing night!" (434)) 詩人の中の異なった感覚が共鳴し合い、通常の人間的感觉を超越した超感覚で世界を把握したのである。超感覚で捉えられた自然は、自然を超えた自然、つまり超自然の世界を指向する。

Whitman のこの超感覚と音楽(特にオペラ)との間の類推は、超自然的で神秘的な詩の世界を成立させることになった。Faner は、Whitman が会得したこの感覚を「真の神秘的な極み」("genuine mystical heights")と呼び、"operatic music"がこのような"inspiration"をもたらしたと述べている。⁶ 先の "Song of Myself" の 21 番と共に、この世界を顕著に表した代表的な作品が、"Out of the Cradle Endlessly Rocking" である。"Out of the Cradle"の中の次の詩行は、音と言葉と色とが形象と共に歌って、夢幻的で神秘的な雰囲気を作り出している。

Whereto answering, the sea,
Delaying not, hurrying not,
Whisper'd me through the night, and very plainly before day-
break,
Lisp'd to me the low and delicious word death,
And again death, death, death, death,
Hissing melodious, neither like the bird nor like my arous'd child's
heart,
But edging near as privately for me rustling at my feet,
Creeping thence steadily up to my ears and laving me softly all
over,
Death, death, death, death, death. (165-73)

無限に続く波の音は、海の "old mother" が低音で囁く "death" という声に変わり、時は、漆黒の闇から夜明けの時間へと移り行く。このとき、詩人は死から生へと移り行く再生の兆しを感じ取ったのであろう。詩人の感覚の中で言葉と音楽が一つに溶け合い(超感覚)、超自然的な世界を把握する。外部の波の音と、詩人の内的世界が同次元でとらえられ、その感覚は詩人の肉体をおおいつくす。「足元からサラサラと音をたて耳元まで包み込み、やさしくわたしをおおいつくすのだった」("edging near as privately for me rustling at my feet,/ Creeping thence steadily up to my ears and laving me softly all over")

(171-172)) ここにおいて、海と詩人は合一し、幻想的な音楽のうねりの中で、ゆっくりとした波のリズムと、優しい水に包まれる感覚が一体化し、エクスタシーの極致に至る。この陶酔感は、現世的なものから逃れようとした詩人の死への憧憬だったのかもしれない。この詩行には詩人が死を超越した審美的(aesthetic)な感覚がうかがえる。詩人は詩人としての使命を自覚することにより、現実世界と直面し、人間として過酷な現実を生き抜く力を得た。

この感覚、この詩行のたゆたいながら少しずつ迫ってくる陶酔感が、不思議なことに、イタリアオペラというよりは、Wagner の『トリスタンとイゾルデ』の旋律、特に前奏曲の主題の旋律に近いような印象を受ける。『トリスタンとイゾルデ』の繰り返し繰り返し流れる同じリズムの抑揚が、“Out of the Cradle”の波の音に重なるのである。Leo Spitzer は、Wagner の『トリスタンとイゾルデ』の製作が 1857 年で、“Out of the Cradle”の原版が 1859 年であることの偶然性と、両者の「死と愛」の官能性に対する感覚の共通性を指摘している。⁷ これは、愛の究極の成就(perfection of love)が、死にあることを両者の作品が示唆しているからであろう。“Out of the Cradle”の無限に続く波のリズムや月の下降と上昇、鳥の声の高低などの垂直的アナロジーが、Wagner の音楽の旋律、上昇しては下降する官能的なメロディーを想起させるのかもしれない。その点は Edwin Miller も指摘しているので、⁸ Whitman が無意識にせよ Wagner との類似性を示したという点は興味深い。なお、同時代のフランスの詩人、Baudelaire は Wagner の『タンホイザー』を聴き、絶賛したという。Edgar Allan Poe から影響を受けた海の向こうの Baudelaire と Wagner が、線で結ばれる一方で、Whitman が Poe の詩に、「不健康な響きがある」⁹として不快感を示しつつも、Baudelaire や Wagner との感覚の類似を共有している点は不思議である。次の研究課題としたい。

一方、Faner は他の作品のみならず、“Out of the Cradle”もイタリアオペラに準じていると述べているが、Whitman の詩の中に常に “sexual imagery”がつきまとうことを挙げて、それは「声(voice)に対する Whitman の強い反応が、ある点において、性的な反応を示すのであろう」と言及している。¹⁰ この点については、Whitman の鋭敏な五感が、とりわけ触覚(a sense of touch)が鋭敏であることに起因するのであろう。特に海を歌った詩を読めば明らかにその触覚の敏感さが理解できる。これは先天的な資質であるが、音楽や色彩との類推を伴ったときに、一段と鋭くなる。

Allen は、「Whitman はイタリア語が理解できたわけではないが、エクスタシーのぎりぎりの点までオペラの歌を楽しんだ」と述べている。¹¹ つまりはオペラ歌手の歌の意味よりは、声や音楽が身体をとる快感が彼にインスピレーションをもたらしたのである。Song of Myself の 26 番では、音が身体を貫く快感 (“mad-sweet pangs”)を率直に語っている。

I hear the violoncello, ('tis the young man's heart's complaint,)
I hear the key'd cornet, it glides quickly in through my ears,
It shakes mad-sweet pangs through my belly and breast.

I hear the chorus, it is a grand opera,
Ah this indeed is music--this suits me.

A tenor large and fresh as the creation fills me,
The orbic flex of his mouth is pouring and filling me full. (596-602)

外界の物たちの発する無限の音楽的なものが、詩人の鋭敏な感覚を通じて歓喜を呼び起こし、詩人の内部世界で音楽が生まれる。Whitman は、その音楽や声を、オペラの手法を用いて“translate”することで、独特の神秘的な美の世界を探り得たのである。

結論

“Out of the Cradle”は、Whitman の作品の中では異色の悲劇的ストーリーである。

Whitman は都市の片隅に生きる人々に光を当て、生きる素晴らしさを語る一方で、死の影をいつも意識し、死の向こう側を見つめていた。個体としての人間の肉体が朽ちてしまったとしても、意志の力で、魂の再生、芸術の力を信じようとした。彼の詩は時を超え、空間を超え、自己と他者は同一化し、我々読者の心にメッセージをおくる。それは共感を地盤とした、Whitman の願い、愛なのである。そのような彼の想い、哲学、愛を詩で語るとき、音と色の類推は必要不可欠であった。この音、音楽は超自然的なものであり、人を陶酔に誘う力がなければならない。それは Whitman にとってはオペラのアナロジーが最適であった。なぜなら、人間の声、自然の奏でる声、黙して語る物たちの声、つまりボイス(voice) でなければならなかった。それらあまたの声を詩作で“translate”することこそ Whitman が使命と感じていたことなのである。彼の内的世界で音と色彩と彼の鋭敏な触覚が融合して、暗示的な美の世界を構築し、読者の想像力に訴える。触覚を刺激し、美を喚起する場合、その詩は当然エロチックであり官能的にならざるをえない。そのために彼は水のイメージを自由自在に扱い、その流れるイメージとオペラ歌手の豊かで伸びやかな声を重ね合わせ独自の詩的宇宙を創った。オペラの「言葉と音楽の融合」を自作で試み、自然と人の調和、自己と他者の同一化、魂と肉体の合一の世界を作り上げたのである。

註

本稿における Walt Whitman の詩は、*Leaves of Grass and Other Writings*. (Ed. Michael Moon. A Norton Critical Edition. New York and London: W.W. Norton & Company, 2002.) からの引用である。引用末尾の括弧内に行数を示した。

¹ Gay Wilson Allen. *The Solitary Singer*, 114.

² Walt Whitman. *Leaves of Grass and Selected Prose*, 571

³ Marietta Alboni(1823-1894), an Italian contralto and pupil of Rossini. She toured the US in 1852-53, and came to New York, in September of 1852.

⁴ Gay Wilson Allen. *The Solitary Singer*, 114.

⁵ "The mode to which he conceived his own poems to belong is made unmistakable by the fact that he did not use the word 'write' in connection with them, but described his activity variously as 'singing,' 'warbling,' 'caroling,' 'trilling,' and 'chanting.'" (F.O. Matthiessen, 559)

⁶ "Whitman also became peculiarly responsive to nature, but the force which alone was sufficiently inspirational to elevate him to genuine mystical heights was operatic music." (Robert D. Faner, 230-31)

⁷ "The same feeling for the voluptuousness of death and the deathlike quality of love we find not only in Wagner's *Tristan und Isolde* (1857), in which we hear the same words applied to the love-scene and to the death-scene, *unbewusst—hochste (Liebes-) Lust*." (Leo Spitzer, 283)

⁸ "The moon, introduced in the eleventh line, moves across the heaven, rising and falling according to its erotic rhythm, and, like Wagner's restless and orgiastic musical patterns, reflects the motional tensions, of the participants: "From under that yellow half-moon, late-risen, and swollen as if with tears." (Edwin Haviland Miller, 180)

⁹ Walt Whitman, *Leaves of Grass and Selected Prose*, 715.

¹⁰ "At any rate the sexual imagery is always present. Perhaps the easiest explanation is that his response to the voice, so peculiarly strong, was in some special way a sexual one." (Robert D. Faner, 231)

¹¹ "The fact that he could not understand the language in which the operas were sung, but yet enjoyed the singing to the point of ecstasy, accounts in part for his literary ambition to convey more than the meanings of the words themselves;" (Gay W. Allen, 115)

参考文献

Allen, Gay Wilson. *The Solitary Singer: A Critical Biography of Walt Whitman*. New York: Macmillan, 1955.

Allen, Gay Wilson, and Davis Charles T. ed. *Walt Whitman's Poems*. New York: New York University Press, 1955.

Faner, Robert D. *Walt Whitman and Opera*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1951.

-
- Matthiessen, F. O. *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*. New York: Oxford University Press, 1941.
- Miller, Edwin Haviland. *Walt Whitman's Poetry: A Psychological Journey*. New York: New York University Press, 1968.
- Spitzer, Leo. 'Explication de Texte Applied to Walt Whitman's Poem "Out of the Cradle Endlessly Rocking (1949)."' *A Century of Whitman Criticism*. Ed. Edwin Haviland Miller. Bloomington: Indiana University Press, 1969.
- Whitman, Walt. *Leaves of Grass and Other Writings*. Ed. Michael Moon. A Norton Critical Edition. New York and London: W.W. Norton & Company, 2002.
- , *Leaves of Grass and Selected Prose*. Ed. John Kouwenhoven. New York: Random House, 1950.

*本稿は、2007年11月10日に開催された学習院大学英文学会研究発表での口頭原稿に加筆修正を施したものである。