

(B) 活動・研究助成金 報告論文

パフォーマンスされる女性性

——女性描写から見るエドガー・アラン・ポー作品におけるフェミニズム

渡部 美優貴

Key Words アメリカ文学、エドガー・アラン・ポー、演劇、女優、パフォーマンス

はじめに

本稿は、アメリカを代表する作家、エドガー・アラン・ポー (Edgar Allan Poe) 作品の物語表現における演劇的手法に着目し、その具体的な表現や効果を明確化した上で、作品における女性描写を考察するものである。そのうえで、当該の女性描写を、「女性がパフォーマンスをすること」を通して分析し、この作家におけるフェミニズム思想の解明を目指す。

ポーは、作家であり、詩人、批評家でもあった。『メッセンジャー』(Messenger) をはじめとする雑誌で主筆や編集を務め、多くの作品を発表した。ポーは、ジェンダーが「演技である」ということを認識し、ジェンダーもまた「効果」であり「パフォーマンス」であるがゆえに、男性性と女性性の二項対立は見る人の想像力によって解体されていくという感覚を、持っていたのではないだろうか。

演劇性が備わっていると認められるポー作品には、ジェンダーの時代的通念が投影され、演じるのと類似した効果が散見される。例えば「アッシャー家の崩壊」(“The Fall of the House of Usher” 1839) のマデライン (Madeline)、「眼鏡」

(“The Spectacles” 1835) のラランド夫人 (Madame Lalande)、「ホップフロッグ」(“Hop-Frog” 1849) のトリッベッタ (Trippetta) という3人の女性キャラクターたちが提示する女性像は、通念化した美しい女性性を再現する一方で、男性の領分を侵し、男性を圧倒することで、ジェンダーの仮構性を目に見えるものとなし得ている。構築主義的なジェンダー理論を形成しているパフォーマンスという観点からこの3つの作品を読み解き、彼の作品に潜在するフェミニズム的要素ともいえるべき、ジェンダー表象の創造性を解き明かしたい。

1. ポーと演劇

ポーが作品の中に「演技」を取り入れたことを裏付けるために、まず、ポーと演劇との関係性を述べておかなければならない。ポーの母、エリザベス・アーノルド・ポー (Elizabeth Arnold Poe) は、俳優の家系に生まれ育った著名な女優であり、父のデイヴィッド・ポー・ジュニア (David Poe Jr.) もまた、アマチュア劇団出身の俳優だった。ポーも自身も学生時代に友人たちとアマチュ

ア劇団を設立している。ネイサン・フェギン (Nathan Fagin) はポーを論じた研究書の中で、彼が俳優として活動していたことを証する記述を以下のように述べている。「リッチモンドにあるエドガーの劇団は、即興で舞台を作り、少額の入場料で公演を行い、各公演で40～50人の観客を集めた。劇団員仲間であったクリード・トーマス (Creed Thomas) は、ポーのことを最高の俳優の一人だったと、回想している」(Fagin, 1949: 36)。さらにフェギンは、ポーの養父ジョン・アラン (John Allan) はポーが俳優として活動していたことを快く思っていなかったため、その後、彼が俳優として舞台上に立ったという記録はないことを述べている (Fagin, 1949: 37)。

しかし、ポーは演劇から完全に離れたわけではなかった。彼は1825年に3人の男女関係のもつれから起こった「ケンタッキーの悲劇」(“The Beauchamp - Sharp Tragedy”) と呼ばれる実際の事件を下敷きとした、『ポリシャン』(Politian 1835) という韻文劇の戯曲を手がけている。この戯曲は未完に終わったが、ポーが戯曲を書き始めたのは演劇への関心からであることは間違いないだろう。そして彼は、雑誌に多くの劇評を寄稿している。

ポーの母エリザベスは、ポーがわずか2歳の時に病で亡くなったため、ポーの中に生みの母の記憶はなかったが、常山菜穂子は、ポーが自身の出自に誇りを持っていたことを指摘している。

十九世紀に入ってからも、享楽を諷めるピューリタンの教えは弱まりこそすれ絶えはしなかった。このような演劇批判に対して、ポーは己の血筋を堂々と肯定してみせた。「この記事の著者は自身も女優の息子であり、それを常に自慢としてきた。良家に生まれながら、短くも才能に溢れ美しさに満ちた人生を演劇に進んで捧げた女性の血統であることを、伯爵がその身分を誇る以上に、誇らしく思っている」(『ブロードウェイ・ジャーナル』一八四五年七月一九日号)。(常山, 2009:

120)¹

母の血を意識していたポーが、作品にパフォーマンスをする女性のモチーフが取り入れたことは、実母からの影響が作品に反映されているとも考えられる。また、ポーの母、エリザベスの伝記を書いた、ゲデス・スミス (Geddeth Smith) は、ポーの朗読の才能は、母親から受け継いだものであることを周囲が認めていたことを述べている。

エリザ [ベス] の最も才能に恵まれた息子エドガーは、かつて「自分の知性や心のすべてに優れた才能は母親のおかげだ」と信じていたことを述べており、実際に彼の名声の絶頂期には、彼の詩の朗読、特に「大鴉」は、観客に大きな感動を与え、この詩人が俳優の息子であることを示したのであった。(Smith, 1988: 132)

このように、ポーと演劇とは深い繋がりがあり、彼の作品への演劇的影響は必然であると考えられる。そして、母の職業であった「女優」という存在は、ポーの創作意欲を掻き立てるものであったのではないだろうか。

2. 「アッシャー家の崩壊」におけるマデラインのパフォーマンス

ポーの代表的な短編「アッシャー家の崩壊」は、演劇的な作品である²。タイトルのアッシャー (Usher) には「劇場の案内人」という意味が包含され、同様に、ハウス (house) は劇場や芝居小屋を含む公共の娯楽のための場所を指し示している。そしてフォール・オブ・ザ・カーテン (fall of the curtain) という舞台の幕切れを意味する言葉があるようにフォール (fall) は舞台の終演後に幕が落ちる様子を連想させる。このように、「アッシャー家の崩壊」は、タイトルにしてす

に、演劇にちなんだ語彙で構成されていることがわかる。

アッシャーの館に住むロデリック (Roderick) とマデラインという双子の兄妹の物語は、名のない語り手によって語られる。精神が錯乱した状態である親友ロデリックから手紙を受け取った語り手は、ロデリックと話しをすべく、アッシャー家の屋敷を訪れる。彼はマデラインに死の影が間近に迫るとともに、ロデリックも死の恐怖に怯えていることを知る。

語り手はロデリックについては多くを物語るが、生きたマデラインについて触れるのは作品中ただ一度である。「ロデリックが語るかたわらを、まさにその妹、通称マデライン姫が、同じ部屋の中でもわれわれからはずいぶん離れた片隅をゆっくりと通り過ぎ、こちらに気づくことなく消えていった (disappeared)」(Poe, 1839: 54)。ロデリックと語り手のホモソーシャルな関係が明確に描かれているのは対照的に、マデラインは、その存在が今にも消え入りそうに描かれている。しかし、物語の終盤で彼女は権力を得たかのようにその存在感をあらわにする。

それはまさしく突風の成せる業であった——しかしまさにそのとき、扉の外に立ちつくしていたのは、アッシャー家のマデライン姫が崇高なる経帷子に身を包んだすがたにほかならない。その純白の衣装は血にまみれ、その衰弱した身体のいたるところに生き埋めから逃れようとした苦闘の跡が認められた。しばらくのあいだ、マデラインは入口のところでぶるぶる震えながらよるめいていたが、やがて低いうなり声をあげると、実の兄の身体にのしかかり、その暴力的にして断末魔の苦悩のうちに、とうとう彼自身を床に押し倒して命を奪う。(Poe, 1839: 65)³

このクライマックスは、最後に残ったアッシャー一族が館ごと崩壊するシーンとなる。生きたまま埋葬されてしまったマデラインは、土の中

から這い上がり、突如としてロデリックに覆いかぶさると同時に、その命を奪う。

歴史学者のフェイ・E・ダッテン (Faye E. Dudden) は、かつてイギリスの舞台俳優であったトーマス・ハンブリン (Thomas Hamblin) が1830年にニューヨークのパワリー劇場を引き継ぐと、アメリカ演劇は、観客の聴覚に働きかける手法から視覚に働きかける手法に変化したことを指摘した。そして、ハンブリンは、著名な俳優と利益を分けるよりも大道具係、背景画家、衣装係、エキストラたちに賃金を払うことを好み、さほど価値はないが、見た目が魅力的なスペクタクル劇に専念することで、30,000ドルの借金を返済したことを述べている (Dudden, 1994: 62-63)。ハンブリンによって、スペクタクル劇という新たな演劇ジャンルが確立されたのである。「アッシャー家の崩壊」のクライマックスは、マデラインがロデリックに覆い被さることによって、二人の表情が見えることはなく、アッシャーの館は崩れ落ちていく。キャラクターの死よりも館の崩壊が派手に描かれるこのシーンは、スペクタクル劇の様相を呈している。ポーは俳優よりも舞台セットに重きを置いたスペクタクル劇の持つ迫力や臨場感を、自分が描く死の場面に取り入れようとしたのではないだろうか。マデラインはこの一瞬で、これまでのロデリックの存在を消去し、この物語の中心人物と成り代わるのである。

ポー作品には「死から甦る美女」というモチーフがよく描かれる。しかし、マデラインの描写は、ポーが描く他の女性描写とは異なる。マデラインは強硬症だったため、仮死状態にあり、誤って埋葬されてしまう。そして、このエピソードは『ベレニス』(“Berenice” 1835)でも使われている。女性が生き埋めにされるというシチュエーションは、さまざまな制限を強いられた女性のメタファーとして見ることができる。ベレニスは自身で墓から出てくることはなかったが、マデラインは自身で土の中から這い上がり、ロデリックのもとにやってくる。当時のアメリカでは、女性は「家庭」という閉ざされた領域の中においた。マデ

ラインがロデリックに覆い被さるパフォーマンスは、閉鎖的な領域から飛び出し、男性の領域に入り込む女性を表したものであると考えられる。当時よりポーは、女性を高く評価していた。リーランド・S・パーソン (Leland S. Person) は以下のように述べる。

ポーは女性と、プライベートや職業的に多くの関わりを持っていた。彼は多くの女性作家を奨励し、推進し、批評した。1845年にブロードウェイ・ジャーナルのページに掲載されたフランシス (ファニー)・オスグッドとポーの詩「情事」(“affair” 1845) は、ニューヨークの知識階級者たちを魅了した。アナ・ルイス (Anna Lewis)、リディア・シガーニー (Lydia Sigourney)、エリザベス・オックス・スミス (Elizabeth Oakes Smith) の作品を批評した。(Person, 2001: 132)

ポーは、女性の作品を辛辣に評価することはあったが、彼女たちの能力や才能を認め、彼女たちは男性以上の能力を持っていると考えていた。ポーの女性への評価がマデラインのパフォーマンスに表象されているといえるだろう。

3. 見られる男性——「眼鏡」におけるラランド夫人の視線

短編「眼鏡」は青年が友人と観劇をするために劇場を訪れ、ある美しい女性を目にするところから物語が展開していく。この作品の演劇性は、この物語が佳境に入ったところに現れる。

彼女は魔法にかけられた人さながらに、椅子から飛び上がり、物凄い響と共に床に転げ落ちた。すぐに立ち上がるや否や、歯ぐきを食いしばり、両腕を振り廻し、袖をまくり上げ、私の顔に向かって拳をつきつけた。さて

最後には、頭から帽子を引きむしり、それと一緒に、甚だ高価、かつ美しい黒髪のかつらをむしり取って、両方を喚声もろとも床に叩きつけ、これを踏みつけながら、猛りに猛り狂ってファンダンゴ調で踊り廻るのだった。(Poe, 1844: 913)⁴

男性のイメージの中で、絶世の美女が老婆に変わるという変身のモチーフや、男女のロマンティックな物語が急激にコメディへと移り変わる様子は、「アッシャー家の崩壊」のクライマックスと同様に、スペクタクル劇の様相を示している。そして、スペクタクル劇の「スペクタクル (Spectacle)」は、この物語のタイトル「眼鏡」(“The Spectacles”)にも包含されている。そして、Poeはこの派手な逆転劇を描くと同時に、男女の通念の逆転を巧みに描き出している。

主人公シンプソン (Simpson) は22歳の青年で、10人中9人が美男子と認める容姿を持つが、視力は不便を感じる程度に弱い。若く、容姿もすぐれたシンプソンは眼鏡を嫌い、眼鏡の着用を拒んできた。そんな彼は、劇場の特等席に座る年長の女性、ラランド夫人の姿に釘付けとなる。

女性の美しい姿態の魅力 (The magic of lovely form in woman) ——女性的な優雅さの魔力 (the necromancy of female gracefulness) は、私としてつねに抵抗不可能な力であったが、この際には、優雅さの体現、化身そのものであり、私の途方もない、熱狂的な幻想の思い描く理想美そのものであった。特等席の構造から、彼女の姿のほほすべてを見ることが出来たが、背丈は平均よりやや高めで、威圧感はなく、しかも悠揚たる趣きがあった。その完璧な肢体のゆたかさには、甘美さがただよっていた (tournure were delicious)。(Poe, 1844: 889)

ラランド夫人のこの女性的な姿態のイメージは、観客の視線に晒されることによって消費される、

女優と同様の役割を果たす。ダッデンは19世紀の舞台上に立った女優たちが、性的に不道德なものと結びつけて考えられてきたことを指摘する。当時の劇場の3階席には売春婦たちが詰めかけ、女優たちは不快なことに、売春婦たちとごく近くで働いていたことになる (Dudden, 1994: 21)。ダッデンが述べるように、身体を使い、観客に演技を見せることを生業とする女優と、身体を使い、性を売る売春婦が関係づけられてしまったことについて、女優たちは自身にとって不運なことであると考えていた。

シンプソンは舞台を蔑ろにしてラランド夫人に視線を注ぎ続けると、彼女を見るシンプソンの燃えるような視線と、彼女の黒い瞳がぶつかる瞬間が訪れる。その時、ラランド夫人は双眼鏡を取り出し、双眼鏡越しにシンプソンを見つめるといった行動を起こす。シンプソンはラランド夫人の取った行動に対し、以下のように述べる。「たとえ雷が足元に落ちてきても、これほど驚きはしなかったろう——もっとも、ただ驚いただけで不快感 (offended) や嫌悪感 (disgusted) は少しも覚えなかった。ほかの女性がこれ程大胆な振る舞いに出れば、当然不快 (disgust) に感じたはずだ」 (Poe, 1844: 893)。このシンプソンの言葉からは、「女性が男性を見る」という行為は、当時の常識においては礼儀を欠いた行為であると考えられていたことが示唆されている。

美術批評家のジョン・バージャー (John Berger) は、男性が女性を見る行為について、以下のように述べている。

男は女をまず観察する。結果的に彼女が男性にどのように見えるかは、彼女の処遇を決定するのだ。そしてこうしたプロセスを自覚した女性はやがてこの手順を自らのなかに取りこんでしまうようになる。女性の観察者の部分は、被観察者の部分を、自分の自我の全体をどのように他人に扱ってもらいたいのかを示すようにする。この彼女自身による彼女の模範的な取り扱いが彼女の社会的存在を決定

するのである。(バージャー, 2013: 68-69)

このバージャーの論によれば、ラランド夫人は観察者の部分と被観察者の部分を持ち合わせているが、彼女の被観察者の部分は「男性を見る」といった奇矯な行動を取っている。女性像のステレオタイプは、この被観察者の部分で女性性をアピールし、男性にどのように扱ってもらいたいのかを表すのだろう。しかし、シンプソンはラランド夫人が「自分を見ている」ことに惑わされ、彼女の扱いをどうすべきかを見失う。この時点で、女性の処遇を決めるはずの男性の目は、女性の処遇を決めることができなくなっている。これはラランド夫人が、彼を当惑させるために取った行動であるといえるだろう。

そして、この物語は最後にトリックが用意されている。シンプソンの求婚を受け入れたラランド夫人は、結婚をすることを条件にある願いを告げる。

どうか私のために、この気取りを克服して頂きたいの——ご自身も認めていらっしゃるように、気取りからの視力の弱さを知らぬふりで、また暗々裡に否認なさっているのですから。一体、眼の弱さを助ける普通の手段をお使いにならぬというのは、我と自分の弱点を否認なさっているのも同然でしょう。ですから、つまり、眼鏡をおかけになって頂きたいの—— (Poe, 1844: 907)

このラランド夫人の言葉の中には、男性につつましく自分の願いを述べる女性を描き出すと同時に、「気取り屋」の男性への痛烈な批判が込められている。結婚を取り決めたシンプソンは、ラランド夫人の願いを聞き入れ、眼鏡をかける。すると目の前の美女は、瞬時に82歳の老婆となり変わる。結果的に、ラランド夫人はシンプソンの曾祖母であり、彼を跡取りにするためにアメリカに渡ってきたことが明らかとなる。そして彼女は、シンプソンが己の容姿を気にするあまりに

眼鏡をかけず、真実を見落とした愚かさを指摘する。

女性であるラランド夫人は、男性であるシンプソンに見られていたのではなく、彼女がシンプソンを観察していたのである。そしてラランド夫人の視点から見たシンプソンの見え方によって、彼の処遇は彼女によって決定されている。つまり、「見る男性と見られる女性」という男女の通念が逆転して描かれているのである。それと同時に、シンプソンが最後に「絶対に眼鏡を手放さぬ所存である」(Poe, 1844: 916)と語ることから、女性の知恵によって、学ばされた男性の姿が浮かび上がる。

4. 「ホップ・フロッグ」における トリッペッタのパフォーマティヴィ ティ

不具の小人が、自分を笑い者にした国王を毘にかけ、見世物にしたうえに焼き殺すという筋書きを取った「ホップフロッグ」は、フリーク・ショーの要素を持つ。ポーが作家として活躍した同時代に、アメリカの大衆文化に君臨した興行師フィニアス・テイラー・バーナム (Phineas Taylor Barnum) は、不具者や人種的他者を見世物にし、フリーク・ショーをアメリカで展開させた。文芸批評家、レスリー・フィードラー (Leslie Fiedler) は、小人を出演させたバーナムの有名な興行である「親指トム将軍」について、このように述べている。

ヴィクトリア朝時代中期でも、バーナムは親指トム将軍を怪物ではなく役者として人前に出したものであった。それどころか、一八五七年の英国への凱旋帰国ツアーの時、バーナムはこの近代世界で最も有名な小人をふたりの著名な女優と一緒に舞台に立たせた

のである。(Fiedler, 1993: 64)⁵

演劇とフリーク・ショーは、一見異なったジャンルのものであるとみなされるが、バーナムのこの興行のように、小人に「将軍」というプロットを与え、彼を役者として扱ったという点では、このフリーク・ショーも演劇的であるといえるだろう。また、文学研究者のポール・ギルモア (Paul Gilmore) は「小人の道化師、その友人、王様とその大臣たちが登場する“ホップフロッグ”は、1840年代のアメリカからはかけ離れているように見えるかもしれないが、これらのキャラクターは、人気を博した親指トム将軍のような興行を観に来た観客にとっては、よく知られたものであったらう」と述べ、(Gilmore, 2001: 99)「ホップフロッグ」と「親指トム将軍」の類似性を指摘している。

タイトルの「ホップフロッグ」とは、とある国の国王に雇われた道化で、不具の小人の名前である。彼の両脚は歪んでおり、そのおかしな歩き方は国王に楽しさと癒しを与えていた。同様に国王に雇われた小人の娘トリッペッタ (Trippetta) は、ホップフロッグとは対照的であり、姿態の麗しさと内面の美しさによって、誰からも愛され、影響力のある踊り子として描かれている。この物語の中のトリッペッタの描写を追うと、彼女の女性性は彼女のパフォーマンスによって構築されていくことがわかる。

彼女 [トリッペッタ] はといえば、小人であるにもかかわらず (although a dwarf) 優雅 (grace) でこの世のものとは思われぬ程の美しさ (exquisite beauty) をたたえていたため、広く褒めそやされ愛されたものだった。かくして彼女は絶大な影響力を手にした。そして彼女は可能な限りその力をホップフロッグのために行使した。(Poe, 1849: 311)⁶

トリッペッタはホップフロッグと同種の小人であるが、彼女のキャラクターの中には、美しさ、優

雅さ、影響力が包摂されている。さらにトリッペッタの行動には、過剰なパフォーマンスが加えられていく。「トリッペッタは、死人のごとく顔面蒼白となり、君主の座へと歩み寄ってひざまずくと、どうか親友を勸弁してやってはいただけないかと懇願した」(Poe, 1849: 313)。美しい小人の少女が友人を助けるためにひざまずき、国王に慈悲を乞うという、この悲哀に満ちた少女の姿は、彼女の女性性をさらに押し上げる役割を果たす。そのトリッペッタの行動に対し、さらに国王は冷酷な行動を取る。「とうとう、一音節も発することのないまま、国王は彼女を強引に押し退け、あふれんばかりの盃の中身をその顔におちまけた」(Poe, 1849: 313)。この国王の嗜虐的行為は、トリッペッタの女性性を強調させると同時に、ホップフロッグの怒りを増幅させることとなる。「哀れな娘は力をふりしぼって立ち上がり、ため息をつきもせず、テーブルの脚のところで元通りの姿勢におさまった」(Poe, 1849: 313)。友人を庇ったがために、立ち上がることも困難な嗜虐的行為の的となった「可哀想な少女の構図」は、女性的な儂さがキャラクターに加えられ、トリッペッタの女性性はさらに積み重ねられていく。

トリッペッタが国王に虐げられたことは、弱者であったホップフロッグに、国王への復讐を決断する精神力とそれを仕掛ける知恵を与えるひとつのきっかけとなり、彼はついにその復讐を完遂する。トリッペッタのデフォルメされた女性性はホップフロッグの情動に作用し、力の転覆を起こしたものと解釈できる。

この作用は、ジュディス・バトラー (Judith Butler) が『ジェンダー・トラブル』(Gender Trouble 1990) において提示した概念、ジェンダー・パフォーマンス性 (gender performativity) の前提を傍証するような形になっているといえるだろう。バトラーは以下のように述べる。

ジェンダーは名詞ではないが、自由に浮遊する一組の属性というのでもない。なぜなら、ジェンダーの実態的效果は、ジェンダー

の首尾一貫性を求める規制的な実践によってパフォーマンスに生み出され、強要されるものであるからだ。したがってこれまで受け継がれてきた実体の形而上学の言説のなかでは、ジェンダーは結局、パフォーマンス性なものである。つまり、そういう風に語られたアイデンティティを構築していくものである。(バトラー、1999: 58)

トリッペッタのジェンダーは、女性を美しく描く言葉によって読者の頭に叩き込まれ、女性らしさが包含されるパフォーマンスが反復されることによって作り上げられている。つまり、トリッペッタの構築されたジェンダーはポーが仕組んだパフォーマンスとして劇化されるということである。ポーが描いたトリッペッタの女性像は、むしろジェンダーのステレオタイプを利用し、物語に転覆を与えたひとつの要因となったのである。

おわりに

本論で考察したポー作品における、彼のジェンダー表象には、パフォーマンスをする女性という点から演劇性を認めることができる。ポーは、マデラインに「スペクタクル劇」の形象をもたせ、男女の位置の転覆を図らせた。また、ラランド夫人には、彼女の持つ視線を利用することによって男女の通念を逆転させた。そして、トリッペッタには女性性を故意にパフォーマンスさせることにより、ホップフロッグの復讐を援護させた。ポーは、ジェンダーが「演技である」ということを認識していたからこそ、このようなキャラクターを描くことができたのではないだろうか。変幻自在のジェンダーを利用したポーの表現戦略が、これらの作品に表れているのである。

注

- 1 常山によると、揺るがないピューリタン文化のため、アメリカでは植民地時代から演劇に携わるものを蔑視

する風潮が根強かったという。1706年にニューヨークで演劇禁止令が制定されると、ヴァージニアとメリーランドを除くすべての植民地で舞台は禁止となった(常山, 2009: 120)

- 2 「アッシャー家の崩壊」は、フランスの作曲家クロード・ドビュッシーによってオペラとして、舞台化されている。しかし、このオペラもポーの戯曲、『ポリシャン』と同様に、未完に終わっている。この著名な作曲家も、この作品に演劇性を見出したからこそ、オペラというジャンルに取り入れたのではないだろうか。また、この物語が過去9回に渡り映画化されている事実は決して偶然などではなく、多くのプロデューサーたちが、この作品に演劇性を見出した証拠であると考えられる。
- 3 “The Fall of the House of Usher”の邦訳は、巽孝之訳「アッシャー家の崩壊」を引用した。
- 4 “The Spectacles”の邦訳は佐伯彰一訳「眼鏡」を引用した。
- 5 “Hop-Frog”の邦訳は、巽孝之訳「ホップフロッグ」を引用した。
- 6 Leslie Fiedlerの*Freaks*の邦訳は伊藤俊治訳『フリークス：秘められた神話と自己のイメージ』を引用した。

参考文献

- Dudden, Faye E. 1994, *Women in the American Theatre*. Yale UP.
- Fagin, N. Bryllion. 1949, *The Histrionic Mr. Poe*. Johns Hopkins UP.
- Fiedler, Leslie. *Freaks: Myths and Images of the Secret Self*. Simon and Schuster P, 1978.
- Gilmore, Paul. 2001, “A ‘Rara Avis in Terris’: Poe’s ‘Hop-Frog’ and Race in the Antebellum Freak Show.” *The Genuine Article: Race, Mass Culture, and American Literary Manhood*, Duke UP, pp. 98-124.
- Person, Leland S. 2001, “Poe and Nineteenth-Century Gender Constructions.” *A Historical Guide to Edgar Allan Poe*, edited by J. Gerald Kennedy, Oxford UP, pp. 129-65.
- Poe, Edgar Allan. 2008, “Berenice.” *Edgar Allan Poe Selected Tales*, edited by David Van Leer, Oxford UP, pp. 13-20.
- . 2008, “Hop-Frog.” *Edgar Allan Poe Selected Tales*, edited by David Van Leer, Oxford UP, pp. 310-18.
- . 2008, “The Fall of the House of Usher.” *Edgar Allan Poe Selected Tales*, edited by David Van Leer, Oxford UP, pp. 49-65.
- . 2000, “The Spectacles.” *Tales & Sketches: 1843-1849*, edited by Thomas Ollive Mabbott, vol.2, U of Illinois P, pp. 883-919.
- Quinn, Arthur Hobson. 1997, *Edgar Allan Poe: A Critical Biography*. Johns Hopkins UP.
- Smith, Geddeh. 1988, *The Brief Career of Eliza Poe*. Associated

UP.

- Sova, Dawn B. 2001, *Edgar Allan Poe A to Z*. Checkmark Books.
- 常山菜穂子, 2009, 「演劇人ポー」、『エドガー・アラン・ポーの世紀』八木敏雄、巽孝之編、研究社、116-27頁。
- バージャー、ジョン、2013, 『イメージ 視覚とメディア』伊藤俊治訳、筑摩書房。
- バトラー、ジュディス、1999, 『ジェンダー・トラブル フェミニズムとアイデンティティの攪乱』竹村和子訳、青土社。
- フィードラー、レスリー 『フリークス：秘められた神話と自己のイメージ』伊藤俊治、旦敬介、大場正明訳、青土社、1999年。
- ポー、エドガー・アラン、2009, 「アッシャー家の崩壊」巽孝之訳、『黒猫・アッシャー家の崩壊—ポー短編集Ⅰゴシック編—』新潮社、153-91頁。
- . 2009, 「ホップフロッグ」巽孝之訳、『モルグ街の殺人・黄金虫—ポー短編集Ⅱミステリ編—』新潮社、167-188頁。
- . 1991, 「眼鏡」佐伯彰一訳、『ポオ全集2』東京創元社、277-304頁。