

E・A・ポー「落とし穴と振り子」の映画化について

E・A・ポー「落とし穴と振り子」の映画化について

大場 厚 志

はじめに

エドガー・アラン・ポー（一八〇九—一四九）は、「アッシャー家の崩壊」（一八三九年）、「モルグ街の殺人」（一八四一年）、「黒猫」（一八四三年）、「黄金虫」（一八四三年）などで古くから日本でも親しまれている作家である。ポーはゴシック（恐怖小説）、ミステリー、SFなど、さまざまなジャンルの作品を書いた。そしてポーの作品は視覚的表現を誘うものであり、映画化された作品は多い。それらの映画は原作からかけ離れている場合がほとんどと言っているが、それでもポー作品の醸し出す雰囲気を与えていたり、映画制作時の時代性があらわれていたり、監督の作家性が反映されていたりしており、それぞれに興味深いものがある。筆者はすでに「黒猫」と「アッシャー家の崩壊」というポーのゴシック作品の映画化を論じ、変容するゴシックの一端について考察したことがある¹⁾。この小論では、それら二作品と同じくポーのゴシック作品に属する「落とし穴と振り子」（一八四二年）の映画化について論じることとする。

「落とし穴と振り子」は、一九世紀初頭のスペインのトレドで、異端審問で有罪となり死刑を宣告された主人公が、地下の牢獄に監禁され、暗闇のなかの落とし穴や、下部に三日月形で鋼鉄の鋭い刃のつい

た振り子、落とし穴に落とすべく迫りくる高熱の壁などで処刑されるようになるが、危機一髪のところまで逃れるまでを描いたものである。台詞はなく、すべて主人公である一人称の語り手によって語られ、異端審問の残酷さと一方的に処罰を受ける側の恐怖とが、語り手の視点と主観をとおして強烈に伝わってくる作品である。

ただ、絶望的な状況にあっても、すっかり希望を失うのではなく、理性を働かせて暗闇のなかで牢獄の大きさと形状を調べたり、下降速度から振り子の到達時間を推測したり、鼠を使ってロープを切ったりと、恐怖に挑もうとする態度も描かれている。それは「メエルシュトレムへの落下」（一八四一年）に見られた、理性によって恐怖を克服しようとする態度と同質のものである²⁾し、また理性によって謎に挑み真相を究明しようとする、「モルグ街の殺人」（一八四一年）をはじめとするポーの推理小説に通じるものでもある。

ロジャー・コーマン監督の『恐怖の振り子』

——城と犯罪と血のゴシック

B級映画の帝王の異名のあるロジャー・コーマンは、一九六〇年から六四年にかけて、ポーの原作を基にした映画七作品を監督した。その第二作が「落とし穴と振り子」を基にした『恐怖の振り子』（一九六



【図1】ロジャー・コーマン
監督『恐怖の振り子』(1961年)

は、そこへやってきたフランシスを台に縛りつけ、振り子で拷問し殺そうとするが、駆けつけたキャサリンと執事によってフランシスは間一髪で救助される。さるぐつわをはめられたエリザベスは声を立てられず、

E・A・ポー「落とし穴と振り子」の映画化について

一年)【図1】である。この映画は、フランシス・バーナードという青年が、妹のエリザベスの計報を受け、その死因を調べるために妹の嫁ぎ先であるスペインのメディナ家の城へ、はるばるロンドンからやってくるところからはじまる。メディナ家の当主でエリザベスの夫であるニコラスの曖昧な態度により、妹の死因の謎は深まるばかりであったが、バルセロナから駆けつけていたニコラスの妹のキャサリンと、侍医のレオンの話によって、フランシスは当主ニコラスが子どもともに負ったトラウマを知らされる。ニコラスの父親セバスチャンは悪名高い異端審問官であり、姦通の疑いで自分の妻と弟を、城の地下にある拷問部屋で、拷問したうえで殺したのであり、幼いニコラスはそれを目撃したのだった。ニコラスは、残酷で血なまぐさい拷問部屋の悪影響でエリザベスが死んだと思い込んでいたのである。そのうち、誰もいない部屋からハープシコードの演奏が聞こえたり、メイドがエリザベスの声を聞いたり、不思議なことが起こりはじめる。結局、エリザベスは死んでおらず、不倫関係にあったエリザベスとレオン医師の企みだったことが判明する。エリザベスはニコラスの面前で棺から姿をあらわし、ニコラスは驚愕のあまり死んだように見えたが、企みの成功に安堵するエリザベスとレオンの前で息を吹き返す。しかし、ニコラスには父親のセバスチャンが乗り移っており、レオンを倒しエリザベスを拷問のため鉄の乙女に似た形の檻に閉じ込める。ニコラス

檻に閉じ込められているのに気づかれぬまま置き去りにされる。

梗概からわかるように、『恐怖の振り子』はミステリー仕立ての映画であるとともに、狂気と拷問をリンクさせて振り子の恐怖をクライマックスに持ってきた恐怖映画である。原作では題名のとおり、落とし穴と振り子がもたらす恐怖が描かれるが、やはり振り子の恐怖こそ読者に強烈な印象を与えるだろう。イタリア・ホラー映画の鬼才ダリオ・アルジェントは、ポーの作品では振り子の恐怖に強く惹かれており、ポーの原作を基に制作した『黒猫』(一九九二年)、『マスターズ・オブ・ホラー 悪夢の狂宴』所収)には振り子による殺人事件を挿入したくらいであるし、江戸川乱歩も『大暗室』(一九三六―三八年)で振り子の恐怖を描いている。『恐怖の振り子』では、三日月型の鋭い刃のついた振り子がしだいに振幅を増しながらじわじわと迫ってくるときの迫力と恐怖は伝わってくる。しかし、理性を働かせて振り子から逃れる場面はなく、振り子が出てくる以外は原作とはまったく異なるストーリーとなっている。したがって原作への忠実度は低い。とはいっても、ポーの作品がいかにかゴシックの想像力を刺激するかという観点からすれば、この映画はじつに興味深い。

ロジャー・コーマンがポーの作品を映画化したものの特徴としては、まずゴシックの雰囲気創造が挙げられる。そして、それらの映画の場合、ジェイン・ランドブラッドによる一二のゴシック小説の要素——文書、城、犯罪、宗教、イタリア人、奇形、幽霊、魔術、自然、甲冑をまとった騎士、芸術作品、血(Tundblad 81-88)——によってゴシック度を測るという誘惑に駆られる。『恐怖の振り子』において顕著なのは「城」である。映画は冒頭の場面を除いて城のなかだけで展開する。城が荒海に突き出た崖の上にあることや、城の玄関前の林や霧は、孤立したイメージを強くする。城の内部は古色蒼然とし、秘密の通路があり、地下には墓所と拷問部屋があり、きわめて陰鬱でゴシック的な雰囲気醸し出している。「自然」もこの映画では大きな役割

を果たしている。冒頭の場面は好天だったものの、ストーリーが展開するにつれて、風雨が激しくなり、海は荒れ狂い、稲妻が走り雷鳴がとどろくようになる。このような自然現象は効果的に緊迫感を高めている。「犯罪」は映画のプロットそのものである。エリザベスとレオンの企みに加えて、セバスチャンの残虐行為と殺人も犯罪である。ゴシック小説で犯罪と結びつくのは冷酷で非道な悪漢としての「イタリヤ人」という要素であるが、スペイン人がその代用となる場合もあり、この映画ではスペイン人の狂気や残虐行為が描かれている。異端審問という点では、この映画には「宗教」もかかわっている。また、ニコラスの部屋には先代の当主である父セバスチャンの肖像画が、エリザベスの部屋には本人の肖像画が掛かっているが、肖像画という「芸術作品」もまたゴシック小説の要素である。

肖像画に描かれたセバスチャンは息子ニコラスと瓜二つである。父子の顔の類似は両者の内面の類似を暗示する。ニコラスは、父セバスチャンが異端審問で行った残虐で血なまぐさい拷問や、城の忌まわしい歴史を、心の底から嫌悪しているだけでなく、子どものころに父が母と叔父を拷問して殺害するのを目撃し、トラウマを負い、いまだに精神を苛まれている。城を継いだことは拷問部屋も継いだことであり、拷問部屋は自分が父親の邪悪な血を受け継いでいると感じさせずにはおかず、自分に流れている血への不安、嫌悪、恐怖を抑えることができない。血の呪縛である。「血」もまたゴシック小説の重要な要素である。そして血の呪縛はニコラスの妄想ではなかった。死んだはずのエリザベスが眼前に突然あらわれたことによる驚愕のため仮死状態になり、息を吹き返したときには、彼はもうニコラスではなく、彼が嫌悪し恐怖していた父セバスチャンだったのだから。肖像画が暗示するように、ニコラスにも父親と同じように邪悪な血が流れていて、普段はそれを抑圧していたにすぎなかったのであり、仮死状態になったことで残虐性が抑圧から解放されたと考えてもいい。これはフロイトの

言う「抑圧されたものの回帰」を想起させる。精神分析学に関心を抱いていたロジャー・コマンらしい演出であろう。また、ポーのゴシックというコンテクストから考えると、セバスチャンが息子ニコラスによみがえったことは、美女再生譚の男性版と捉えることもできよう。「モレラ」(一八三五年)、「リジーア」(一八三八年)、「エレオノール」(一八四二年)など美女再生譚に属する作品ではさまざまな形で美女がよみがえるが、「モレラ」の場合は母親が娘の身体によみがえるのである。

ポーのゴシックという点では、この映画は生き埋めの恐怖も描いている。ポーの作品において生き埋めの恐怖は、「早すぎた埋葬」(一八四四年)でテーマとなっているほか、「ベレニス」(一八三五年)、「アッシャー家の崩壊」、「黒猫」、「アモンティリヤードの酒樽」(一八四六年)でも扱われている。「恐怖の振り子」では、ニコラスの母イザベラは夫セバスチャンによって拷問されたうえ生きながらに壁のなかに閉じ込められたし、ラストシーンではエリザベスが拷問部屋にある檻に閉じ込められたまま、その部屋が永久に閉ざされることになる。さるぐつわをはめられたエリザベスの大きく見開かれた眼が、生き埋めの恐怖の激しさを物語っていた。また、ニコラスは、レオンの言葉によると早まった埋葬が頭に浮かぶたびに恐怖で発作が起きるのであり、エリザベスの埋葬が早すぎたと思っているのだから、「早すぎた埋葬」の主人公と同質の恐怖を抱いていると言えるうか。

『恐怖の振り子』はミステリー仕立てで、フランシスがさながら探偵のように妹の死の謎を探る。その過程で、ニコラスが奇妙な態度を示したり、誰もいないはずの部屋でハーブシコードが奏でられたり、死んだはずのエリザベスの声が聞こえたり、何者かに部屋が荒らされたりと、次々と謎が提示されていく。謎の提示とその解決はミステリーのパターンであるが、謎あるいは不可思議な出来事の提示はまた、ゴシック小説の常套手段のひとつでもある。ミステリーの元祖はポーの

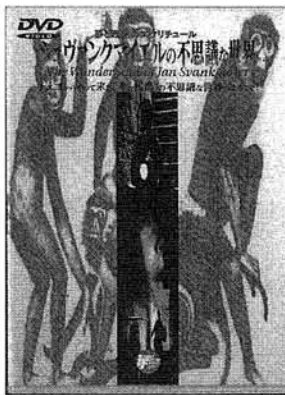
「モルグ街の殺人」であるというのがほぼ定説であり、その意味ではこの映画がミステリー仕立てであるのは首肯できるが、「モルグ街の殺人」からさらにさかのぼれば、ゴシック小説にミステリーの源流を見ることができる。たとえばアン・ラドクリフの『ユドルフォ城の謎』（一七九四年）に顕著に見られるように、謎の提示と解明は、数あるゴシックのパターンのひとつなのである。稲妻、雷鳴、そして風雨にさらされた孤立した城の古色蒼然として陰鬱な雰囲気のほか、血の呪縛やトラウマ、拷問の恐怖などが交錯しながら展開するミステリー——『恐怖の振子』は原作とは異なる意味できわめてゴシック的である。

ヤン・シュヴァンクマイエル監督の「陥し穴と振り子」

——支配と恐怖の表現、一人称の視点

チェコの映像作家でシュールレアリストであるヤン・シュヴァンクマイエルの「陥し穴と振り子」（一九八三年）【図2】は、彼の得意とするアニメーションではなく、一五分程度のモノクロの実写映画である。登場人物の台詞はまったくなく、足音や扉の開閉の音、息づかいや機械の作動する音などが聞こえるのみである。

映画の冒頭、修道士の顔が一瞬クローズアップで映り、蠟燭の火を吹き消し、火が消えると同時に顔も消えて暗闇となる。その後、われ



【図2】ヤン・シュヴァンクマイエル監督『シュヴァンクマイエルの不思議な世界』、「陥し穴と振り子」（1983年）を収録。

われはカメラという眼に誘導されて主人公の置かれた状況を確認していくことになる。地下通路らしきところを松明の灯

りを頼りに、両手をしっかりとつかまれ

た状態でひとつの扉のところまで歩いていく。その扉が開かれたとき、悲鳴が聞こえる。そこで「最後にはっきりときいた言葉は死の宣告であった。異端審問者ののしる声が重なりあい、夢の中で弱々しいうなりになり、回転する水車の音を誘い出した」という、「落とし穴と振り子」のはじめの部分で字幕で引用され、異端審問で死刑宣告を受けた者が地下の牢獄で死を待つという絶望的な状況が、原作を未読の場合でもわかるようになっていく。

そのあとは牢獄のなかの様子が映し出されていく。傷だらけの手がクローズアップされ、拷問の苛烈さを想像させる。壁には骸骨の不気味な絵が描いてあり、カメラはその絵を細部にいたるまで執拗になぞっていく。骸骨の絵を細部まで執拗になぞるのは、このさきに待ち受ける死を強烈に意識させる。いくつもの滑車や歯車が不気味な音をたてながらぎくしゃくと動き、床には穴が開き、ロープが滑車と歯車を伝って上方へとつながっている。天井には振り子が小さく見え、床には袋がある。機械仕掛けで袋に棘が刺さって中身がこぼれ、袋は軽くなるにつれて上昇し、そのぶん振り子が下降する。原作では天井に描かれている「時の翁」のところからであったが、映画では振り子は骸骨の絵の口のなかから吊り下げられて一層不気味に見える、その下部にある刃もはつきり見えてくる。穴から鼠が出てきて主人公の食べ物の皿をあさる。彼は横になった状態で縛りつけられ、振り子は振幅を増しながら下降してくる。それはショットのたびに大きく映され、どんどん迫力を増してくる。鼠が一匹振り子の刃で切断され、緊迫感を増す。主人公は食べ物でロープになすりつけ、鼠がロープを噛み切り、間一髪のところまで危機を脱する。振り子は床に激突する。殺人装置としての振り子の不気味さや残酷さがよくあらわされていて、ぎくしゃくした機械の動きが不気味さをさらに増している。

危機を逃れたと思ったらすぐに、壁が部分的に明るくなり、奇怪な怪物の絵が浮かびあがる。怪物の眼や口のなかから炎がたち、壁の向

E・A・ポー「落とし穴と振り子」の映画化について

こう側では火が燃え盛っているのがわかる。壁の怪物は金属製で、炎を吹き出しながら主人公に迫ってきて、彼を穴へ落とそうとする。牢獄そのものが殺人機械だったのである。彼が穴へ落ちかけたところで、壁を誘導するレールに食べ物の皿を挟むと、壁の動きが止まり後退していく。ここでも間一髪のところまで危機を脱する。機械仕掛けの振り子と壁の表現には、アニメーション作家としてのシュヴァンクマイエルの技術が生かされている。

そのあと主人公は手で扉を開いて通路へ出る。通りかかった修道士二人をやりすこし、進んでいくと、牢獄のなかにほかの囚人の縛られた足が見える。主人公は駆け足で通路を進む。息づかいが激しくなっていく。行く先が明るくなり、瓦礫をよじ登ると外に出る。ようやく解放された、と思った瞬間、眼の前に修道士が立っており、両手をこちらに差し出しながら歩み寄ってくる。修道士の顔を隠している頭巾の陰が不気味さを強くする。頭巾のなかには底知れぬ暗黒のようであり、それは主人公の逃れることのできない絶望を感じさせる。原作の結末とは異なり、解放が囚われに、希望が絶望に、光が闇に、一瞬のうちに反転するのである。

これは映画作家シュヴァンクマイエルが、完全に支配され一方的に与えられる恐怖や苦痛から逃れられない絶望的な状況が、最後のほんの数行で唐突に逆転するという機械仕掛けの神のごときものは、許容できなかったということだろう。シュヴァンクマイエルは、原作の結末における救いの向こうに、絶望を見ていたのではないか。皮肉にもこの映画では、機械仕掛けのものは救いにくる神ではなく、殺しにくる振り子であり壁なのである。映画は異端審問官の修道士ではじまり、外で待ち受ける修道士で終わる。冒頭で蠟燭の火が吹き消されて暗闇が訪れたことは、希望が消え命の火が消えるという絶望を示すので、冒頭の場面と最終場面とがきわめて効果的につながっていると言える。映画は絶望ではじまり絶望で終わるのである。

この映画は原作における振り子と壁の不気味さや恐怖をかなりうまく表現しているが、それ以上に評価したいのは、主人公の視点の表現である。原作は一人称の語りである。小説における一人称の語りの場合、当然のことながら読者は、語り手の視点のみから、語り手の主観をとおして、小説の描く世界を眺め、考えることになる。それを映像で表現するのは難しいと思われる。語り手の見るもの以外を映した瞬間、映像は主観的なものではなくなるであろう。「落とし穴と振り子」では、カメラが主人公の眼となり、彼の眼に見えるもののみを映し出していく。それによって、主人公の側と映画を見る側の視点が共有され、視野に入るものが掻き立てる不安と恐怖も共有される。シュヴァンクマイエルはそうように見る側が主人公に同化しやすくなることによって、原作における一人称の語りによる主観的な物語世界を視覚的に再現した。ヴォイスオーバーで語り手のモノローグを入れることはできたであろうが、映像にのみ主人公の不安と恐怖を語らせ、そのほかは機械音や悲鳴や息づかいなどだけにするほうが、臨場感が増すのではないだろうか。一人称の視覚表現、効果音、モノクロであることが相まって、完全に支配された状態のなかで死の恐怖が次々と迫ってくる原作の雰囲気をもよく伝えていえると言えよう。

シュヴァンクマイエルはポーの作品としては「落とし穴と振り子」のほかに、「アッシャー家の崩壊」(一九八〇年)を実写とアニメーションを交えて制作しているし、二〇〇〇年代に入ってからには、「タール博士とフェザー教授の療法」(一八四五年)等を基にした「ルナシー」(二〇〇五年)を制作している。興味深いことに、ゴシック・小説の嚆矢となったホレス・ウォルポールの『オトラント城』(一七六四年)を基に、実写とアニメーションを交えて、短編映画「オトラントの城」(一九七三—七九年)も制作している。

ステュアート・ゴードン監督の『ペンデュラム——悪魔の

ふりこ——異端審問、支配の構造、サドマゾヒズム

『ROMBIO／死霊のしたたり』（一九八五年）や『フロム・ビヨンド』（一九八六年）等のホラー映画で知られるステュアート・ゴードン監督の『ペンデュラム——悪魔のふりこ』（一九九一年）【図3】は、舞台を一九九二年のスペインのトレドに設定し、当時の大審問官であったトルケマダという実在の人物を主人公とし、異端審問を受けるマリアという女性をヒロインに据えた作品である。

トルケマダは魔女裁判で残酷な拷問をし、囚人たちを次々と火刑にしている。パン屋のアントニオと妻のマリアは、火刑を見ようと集まる人たちにパンを売るために処刑場付近へやってくるが、マリアは処刑される側に同情を示したために捕らえられる。神の情けを請うマリアの手に触れたトルケマダはひどく衝撃を受ける。そこからトルケマダの宗教心と情欲の相克を軸にして、異端審問の拷問の場面やアントニオのマリア救出の行動が描かれていく。アントニオはたったひとりで衛兵たちとの勝ち目のない戦いを強いられるが、大活劇の末にマリアの救出の成功し、囚人たちもみな解放される。



【図3】ステュアート・ゴードン監督『ペンデュラム』（一九九一年）

異端審問は一三世紀にインノケンティウス三世が教皇だったときにはじまり、とくにスペインでその嵐が吹き荒れた。スペインの異端審問は一四八〇年に制度が確立され、一八三四年に廃止されるまで長く続いた。「落とし穴と振り子」の原作の舞台となっている一九世紀初頭には、制度は残っているものの異端審問はすでに勢いを失

っていたので、映画で舞台が一五世紀末近くに移されているのは、ひとつには、異端審問がその勢いを増していく状況のなか、二〇〇人以上の人を異端として処刑台に送ったとされるトルケマダを中心に置くことで、猟奇的、煽情的な映像表現を自在にするためだったのは容易に想像できる。原作では異端審問を受ける側の視点からのみ描かれたプロットが、映画ではトルケマダを主人公に据えたために、異端審問をする側の中心人物のそれへと大きく変わり、原作の語り手が味わわれるさまざまな恐怖は、映画では、火刑のおぞましい様子や、鉄の乙女、さらし台、審問椅子など種々の拷問道具の置かれた拷問部屋の陰鬱で怪奇的な雰囲気と、マリアや白い魔女エスメラルダ、アントニオらに対する拷問などに置き換えられることになる。

映画のはじめのほうで伯爵夫人が火刑に処される場面が描かれる。火刑は絞首刑とともによく処刑に使われたが、生きながらの火あぶりは絞首刑その他の刑に比べて死刑囚の苦しみが長く続くという意味では、もっとも残酷な刑のひとつである。実際、火あぶりにされる前に殺してくれるよう願う者も多くいたようであるし、絞首刑にしてから火刑にするという判決が下されたこともあるようだ。映画のなかでも、火あぶりの恐怖に耐えかねた伯爵夫人が処刑人に火刑の前に絞殺してもらおうという様子が描かれる。生きながら火あぶりにされるのは白い魔女のエスメラルダである。彼女は火あぶりになる直前に火薬を呑み込み、お決まりの呪い言を叫び、火薬の爆発によって処刑人たちに報復するのであるが、彼女が悶え苦しみながら焼けていくさまは陰惨である。エスメラルダにはまた、火刑の前に、大量の水を呑まされる水責めの拷問が課されている。マリアは全裸にされて魔女のしるしを探られたあと、張りつけ台に拘束され、関節がはずればかりに手足を引き延ばされる拷問を受ける。

映画では生き埋めの恐怖も表現されている。ローマ教皇の使者の枢機卿は、アモンテリヤードにつられて地下へと誘導され、壁のなか

E・A・ポー「落とし穴と振り子」の映画化について

に生き埋めにされる。「アモンティリヤードの酒樽」のパロディである。マリアはトルケマダに舌を切り取られ仮死状態になり、生きながらに棺のなかに入れられてしまう。棺のなかで息を吹き返し、必死に棺の蓋を押し開けようとするものの開けることができず、悲鳴をあげながら恐怖に苛まれるのである。

原作でもっとも強烈な印象を与える振り子は、映画ではクライマックスで、トルケマダがアントニオを処刑する手段として登場する。原作と同様に、三日月形の鋼鉄の鋭い刃のついた振り子が、不気味な音をたててゆっくりと揺動を反復しながら着実に下降してくるのである。振り子はショットごとに大きく映され、アントニオに迫りくる恐怖を増大し、それらの合間に棺のなかで苦悶するマリアのショットが挟まれる。つまりクライマックスでは、アントニオを苛む振り子の恐怖とマリアを苛む生き埋めの恐怖とが交互に映し出され、互いに恐怖を増幅させているのである。落とし穴はアントニオが拘束されていたベッドの脇にあり、その開閉する蓋には鋭い刃がついていて、ネズミを利用して振り子から逃れたアントニオが危うく落ちそうになるという設定だった。

『ペンデュラム』では、トルケマダの歪んだ信仰心と抑圧された情欲の相克が軸となつてプロットが展開していく。トルケマダは狂信的な異端審問官である。彼は「我々の教会こそが唯一の教会であり、それ以外はすべて邪教だ。邪教を信ずる者は罰せられる」と言い、異端審問において囚人たちに残酷な拷問をするよう命じている。プロローグの異端審問においては骸骨に有罪を宣言し、鞭打ちの刑に処する姿において、早々に彼が残酷で暴力的な偏執狂であることが示される。彼は独善的でもあり、狂信的な信者であるはずなのにローマ教皇に従おうとせず、教皇の使者としてトレドにやってきた枢機卿がもたらした教皇の親書を焼き捨て、枢機卿を殺害する。彼はトレドという彼自身の世界の絶対的支配者として君臨している。

トルケマダの支配は覗き窓と拷問部屋の関係性に顕著である。原作に一貫している圧倒的に支配されるという感覚は、映画ではトルケマダによる支配に置き換えられており、それを顕著に示すのが覗き窓である。覗き窓はトルケマダの私室の隠し扉から秘密の通路を降りたところであり、眼と類似した形をしている。窓からは下にある拷問部屋を一望することができるが、拷問部屋から窓のなかを見ることはできない。窓からの一方的な視線があるだけであり、これは支配の構造を端的に示している。眼による支配である。ポーとゴシック文学の研究で著名な八木敏雄はポーの文学の特徴を「眼のゴシック」と呼んだ（八木 一三七―五二）。ポーの作品にはたしかに眼Vを意識させるものが多い。「落とし穴と振り子」原作では、主人公は自分の側からは見えない眼に支配されている。映画では、覗き窓からの監視という形で支配の構造があらわされていると言っている。

映画は支配者トルケマダの権威の失墜の物語となっていく。原作では、支配の構造は短い最終段落で唐突に消失する。映画では、それはクライマックスから大団円にかけて逆転し、トルケマダの権威の失墜と死、そして囚人の解放に取って代わられる。そもそも権威の失墜には皮肉にもトルケマダ自身も関わっていた。マリアを覗き窓へと導き、マリアがそこからアントニオに「逃げて」と叫んだ声が拷問部屋に聞こえるのであるが、それは支配の構造の虚構性を暴露し、その構造を揺るがしているのである。マリアにたいするアンビヴァレントな感情ゆえに、皮肉にもトルケマダ自身がそのきっかけをつくってしまったのだ。また、マリアがトルケマダに舌を切り取られて仮死状態になったとき、教会の医者として僕は「もしまた死者を出したら、その責任者を教会の敵とみなし拷問にかけろ」というトルケマダの言葉を引き合いに出し、言った本人が殺したと言って大笑いするのである。これは恐怖による支配の脆弱さを示している。医者はトルケマダの権力に迎合していたにすぎないし、下僕はかつてトルケマダに拷問され、虚偽

の刷り込みをされてトルケマダに従っていたのだった。下僕はクライマックスでは、虚偽の刷り込みから目覚めて反逆することになる。

審問官については、原作ではその酷薄さや残酷さが簡潔に語られているにすぎないが、映画では大審問官トルケマダについて、これまで述べたこと以外にも興味深いことが描かれている。サディスティックなトルケマダではあるが、彼自身も自らを苛む責め道具を装着し、下僕に鞭打ちをさせたりしている。それはキリスト教における「penance」（苦行、贖罪）であるが、彼のマゾヒスティックな性癖もあらわしている。彼にサドマゾヒズムを見てとることは容易である。トルケマダのサドマゾヒズムや、信仰と背徳の相克、すなわち禁欲と情欲の相克は、マリアとの関係性に見てとることができる。彼はマリアに触れた瞬間から彼女に惹かれる。しかし当然、マリアに愛を感じ情欲を抱くことは、狂信的な彼の信仰心と抵触することであり、彼女にたいする愛と憎が葛藤する。彼はマリアにアンビヴァレントな態度でしか接することができず、マリアを酷い拷問にかけると命まで奪おうとはしない。とうとう愛と情欲に抗することができずに欲望と満たそうとするが、マリアに性的不能を見破られ、「あなたは人を愛せないのよ」と言われる。彼女の言葉は、トルケマダが性的のみならず精神的にも不能であり、聖職者としての資格がないことを示す。トルケマダの意識のなかでマリアが聖母マリアに見えることがあり、そのマリアに情欲を抱いたり拷問したりすること自体、彼の背徳性を示すことになる。そしてこれは、教会内部の墮落した様子と相まって、異端審問への批判のみならず、宗教や聖職者のありようにたいする懐疑のあらわれでもあるだろう。

この映画は、ゴシック小説のひとつのパターンと一致する。トルケマダはゴシック小説における悪漢に該当し、マリアは迫害される乙女、アントニオは善玉ヒーローに該当する。ゴシック小説においては悪漢こそが主人公（悪漢ヒーロー）であり、善玉は悪漢の圧倒的な存在感

E・A・ポー「落とし穴と振り子」の映画化について

の前では影が薄い場合が思いのほか多い。そして悪漢は何らかの形で清純な娘を迫害するのである。ホレス・ウォルポールの『オトラント城』、アン・ラドクリフの『エドルフォ城の謎』、マシュー・グレゴリー・ルイスの『マンク』（一七九六年）（マンクは修道士の意）などのゴシック小説の代表作は、概ねこのパターンを有している。ロジャー・コーマンの『恐怖の振り子』の場合と同様、ステュアート・ゴードンの『ペンデュラム』は、原作とはまったく異なる形できわめてゴシック的である。

ヒュー・ホワイサル監督の「陥穽と振り子」

——現実の恐怖、幻想の恐怖

テレビの「エドガー・アラン・ポー 怪奇と幻想の物語」というポー・シリーズの一作である「陥穽と振り子」（一九九五年）【図4】は、現実と幻想の交錯した作品である。舞台は戦場であり、主人公は激しい戦いのなか砲弾の炸裂で気を失う。意識をとり戻すと、暗がりのなかで椅子に縛られており、眼前にいる三人の修道士が主人公に陥穽の刑を宣告し、「かつてない苦痛を味わえ」と言う。ふと気づくと彼は暗い牢獄にいて、そのなかを手探りするが、また気づくと今度は両手を広げた状態で縛りつけられている。壁からは炎が噴き出し、上方から鋭い刃のついた振り子が迫ってくる。主人公は食べ物をロープになすりつけ、体の上に群がってくる鼠にロープをかじらせ、間一髪のところまで危機を逃れる。三人の修道士が映る。ふと気づくと不気味な図像のような



【図4】ヒュー・ホワイサル監督「陥穽と振り子」（1995年）

の修道士が映る。ふと気づくと不気味な図像のような

E・A・ポー「落とし穴と振り子」の映画化について

ものが彫ってある高熱の壁が迫ってくるが、ここも間一髪のところでは兵士に救助され、主人公は自分の身に起きたことは現実だったと思う。その直後にまた三人の修道士が映る。ここでテレビ版ポー・シリーズの案内役であり、吸血鬼ドラキュラ役などで有名なクリストファー・リーがあらわれ、「ポーは救済の中にも苦痛を見ていました。つまり救済は新たな幻想の始まりに過ぎないのです。救われた瞬間、それが残酷なワナだと悟ります。次の恐怖が始まるのです」と言う。その直後、主人公が意識をとり戻すと、そこは元の戦場で、激しい戦闘のなか次々と兵士が死んでいく。そこでまたクリストファー・リーがあらわれ、「救済、解放、人生の苦痛からの逃避。ポーがひそかに求めていたものです。『陥穽と振り子』からそれが分かります。物語では最終的に主人公は救われます。しかしポーの人生には幸運は訪れなかったのです」と言う。そのあと底知れぬ暗闇の奈落へと、ポーとおぼしい人物が落下していく。

シュヴァンクマイエルの「陥し穴と振り子」と同様、この作品も結末で救いを与えていない。現実も幻想も同じように苦しみに満ちている。救済は新たな苦しみのはじまりなのであり、クリストファー・リーの言うように、それはポーの人生とパラレルになっている。そして、救済から苦しみへの反転は、前線の兵士にもあてはまるだけではなく、敷衍すればわれわれ見る側にもあてはまるのではないか、と感じさせるところが不快な印象を残す。

おわりに

ポーの作品を基にしてこれまでじつに多くの映画が制作されてきた。それはポーの作品が映像化を誘惑することの証左となるが、それに反してポーの原作を忠実に映像化することはきわめて難しい。したがって、ポーの原作にインスパイアされるという形で映像を制作するのが

ほとんどであり、そこに作家性や時代性などが反映することになった。それはまた、ポー作品のゴシック性をさまざまに変容させることにもなったと思われる。

「落とし穴と振り子」の場合、ロジャー・コーマンの『恐怖の振り子』ではゴシックのいくつもの常套手段が重層的にゴシック度を高め、シュヴァンクマイエルの「陥し穴と振り子」は支配・恐怖の表現と一人称視点の表現を特徴的に示し、ステュアート・ゴードンの『ペンデュラム』は支配される側の恐怖を支配する側の問題性に置き換えてゴシックを表現し、ヒュー・ホワイサルスの「陥穽と振り子」は戦場での恐怖を幻想のなかの異端審問の恐怖に託してあらわしていた。シュヴァンクマイエルとホワイサルスの作品は、原作の結末を絶望的なものに改変している。われわれは、それらの映画の結末における恐怖の状況に、現在の社会を生きていることのゴシック性という不快な真実の暗示を見ることが出来るだろう。

注

* ポーのテキストはトマス・マボット編集のハーヴァード・ベルクナツプ版全集が定番になっている。『The Pit and the Pendulum』の翻訳には以下のものがある。田中西二郎訳「陥穽と振り子」、『ポオ小説全集3』（創元推理文庫）所収、八木敏雄訳「陥穽と振り子」、『黄金虫・アッシャー家の崩壊 他九篇』（岩波文庫）所収、巽孝之訳「落とし穴と振り子」、『黒猫・アッシャー家の崩壊——ポー短編集1 ゴシック編——』（新潮文庫）所収、河合祥一郎訳「落とし穴と振り子」、『ポー傑作選1 ゴシックホラー編 黒猫』（角川文庫）所収など。

(1) 「E・A・ポー「黒猫」とその映像化について」『東海学園大学言語・文学・文化』第一六号（二〇一七年）、二七三—二八頁、「E・A・ポー「アッシャー家の崩壊」の映画化について」武田

悠一編著『ゴシックの享楽——文化・アダプテーション・文学』
彩流社、二〇二二年、一六七—一九二頁。

(2) 「落とし穴と振り子」と「メエルシュトレームへの落下」の類似点については、Frank and Magistrate 277、リンズ二〇二二頁参照。

(3) スペインにおける異端審問についてはステュアート・ゴードン監督作品の個所で述べる。

(4) 風間賢二はその著書の最初の章を「ゴシックこそがミステリーの源流」と題してゴシックを論じている（風間 一二—二三頁）。

(5) たとえば画家のオディロン・ルドンはポーの作品に眼を連想し、「エドガー・ポーに」と題した連作のなかの眼（眼球）を主題にした作品はよく知られている。

引用文献

Frank, Frederick S. and Anthony Magistrate. *The Poe Encyclopedia*. Greenwood Press, 1997.

Lundblad, Jane. *Nathaniel Hawthorne and European Literary Tradition*. New York: Russel, 1965.

風間賢二『怪奇猟奇ミステリー全史』新潮選書、二〇二二年。

八木敏雄『アメリカン・ゴシックの水脈』研究社出版、一九九二年。

リンズ、ドナルド・A『アメリカ・ゴシック小説——19世紀小説における想像力と理性』古宮照雄、谷岡朗、小澤健志、小泉和弘訳、松柏社、二〇〇五年。

映像資料

「陥し穴と振り子」『夢と残酷のエクリチュール シュヴァンクマイエルの不思議な世界』ヤン・シュヴァンクマイエル監督（"KYVADLO, JAMA A NADEJE" *The Wonderland of Jan Svankmajer*, dir.

E・A・ポー「落とし穴と振り子」の映画化について

Jan Svankmajer, 1983) ダゲレオ出版 (DVD)。

「陥穽と振り子」『エドガー・アラン・ポー 怪奇と幻想の物語』（テレビ版）ヒュー・ホワイサル監督（"The Pit and the Pendulum," dir. Hugh Whysall, 1995）エフコネット (DVD)。

『恐怖の振り子』ロジャー・コーマン監督（*The Pit and the Pendulum*, dir. Roger Cornan, 1961）' エスビーオー (DVD)。

『ペンデュラム——悪魔のふりこ』ステュアート・ゴードン監督（*The Pit and the Pendulum*, dir. Stuart Gordon, 1991）発売元：クリエティブアクトサ、販売元：マクザム (DVD)。

プロフィール

東海学園大学人文学部教授 アメリカ文学専攻。共著に『ゴシックの享楽』（彩流社、二〇二二年）、デヴェンドラ・ヴァーマ『ゴシックの炎 イギリスにおけるゴシック小説の歴史 その起源、開花、崩壊と影響の残滓』（共訳、松柏社、二〇一八年）などがある。