

三人の娘と六人の母

—「ステラ・ダラス」と「母の曲」—

「キーワード ①吉屋信子 ②母性 ③翻案 ④映画化」

0 はじめに

吉屋信子が一九三六年三月から『婦人倶楽部』に連載した「母の曲」は、今日までほとんど顧みられることのなかった小説である。朝日新聞社版全集にも収録がない本作は、テクストへのアクセスの困難に加えて、原作ありきの翻案であるという事情も手伝って、現在ではほぼ忘れられた小説となっている。しかし、発表時の一九三六年頃といえ、吉屋は主要な雑誌・新聞に何本もの連載を抱え、対談や取材記事も絶えなかった全盛期ともいべき時代である。吉屋信子という作家への注目度は自ずと高く、誌面からは本作への反響の大きさが伺えるし、これを基にした映画「母の曲」(山本薩夫監督、東宝、一九三七年一月公開)は「富士山よりもヒマラヤよりも高い母の愛」の名キャッチコピーとともに、大ヒットした^{注1}という。

特に、映画「母の曲」は、日本における〈母もの〉と呼ばれ

竹田志保

る〈母性愛〉を主題とした映画群のなかで重要な位置にある。一般に〈母もの〉といえ、戦後、大映が量産した三益愛子主演のシリーズが有名であるが、その系譜は戦前に起源を持ち、アメリカ映画の強い影響のもとに発展していったという。なかでも重要な原型を提供したのがヘンリー・キング監督による一九二五年のアメリカ映画「ステラ・ダラス」である。^{注2}無教養な母が、娘を強く思いながらも、その将来の幸福のために敢えて別れる^{注3}という母の自己犠牲の物語は、日本において最も支持される定型となつて類似の作品を多数生んでいくこととなる。そして吉屋の「母の曲」とは、この「ステラ・ダラス」の原作を翻案したものであり、映画「母の曲」は日本版「ステラ・ダラス」の代表作と目されているのである。

〈母もの〉映画が生まれていく背景には、〈母〉をめぐる意識の変化がある。^{注3}明治二〇年代以降、日本では新しい家族像が説かれ、家庭における妻・母の役割が重視されるようになって

いった。それまで一般的であった母親以外の者（祖母・子守など）が子どもを育てる風潮が批判され始め、誰よりも子どもを愛し、導く存在としての（母）が強調されるようになっていったのである。昭和期には、絶対的で本能的なものとしての（母性）や（母性愛）という考え方も定着した。（母もの）映画は、伝統的な日本固有の産物と見なされることも多いが、近代西洋の価値観を経由して（母）の価値が発見され、求められる理想の（母）像をめぐってさかんな議論のあつた時期だからこそ誕生したものと言えよう。

（母もの）への要求が高まる状況の中で、後に（母性愛）の表現の典型となっていく物語について、吉屋信子はどのように関わっているのか。当然、原作と翻案は、無教養な母が、娘の幸福のために敢えて別れる⁶、という基本的な物語を共有しているが、両者の間には、単純にアメリカから日本に置き換えるという以上の大幅な変更もある。特に、娘・桂子の設定には、かなり吉屋のオリジナリテイが打ち出されているが、それはこの物語の型にどう納められていくのだろうか。さらに、吉屋の翻案に基づいて作られた映画「母の曲」もまた独自の内容を持つている。映画研究の分野では、米版と日本版の比較は散見されるものの、吉屋の翻案との差異はあまり意識されていない⁴。原作、翻案、そして映画版のなかの、母と娘たちは、この物語のなかでそれぞれどのような葛藤をみせているのか。本論では、まずは原作「ステラ・ダラス」と翻案「母の曲」の差異を確認した上で、映画版「母の曲」との比較を行う。これらの連続す

る「ステラ・ダラス」―「母の曲」の三つのバリエーション、三人の娘と六人の母たちの物語を比較してみたとき、その偏差のなかに、吉屋信子の特異性も浮かび上がってくるのではないだろうか。⁵

1 翻案の成立

どのようにして吉屋が「ステラ・ダラス」を翻案するに至ったかは明らかでない。オリブ・ヒギンス・プロティイによる原作は、一九二三年に発表され、一九二八年には日本でも翻訳が発行されている。だが「ステラ・ダラス」については、やはり映画の評価が高く（日本公開は一九二六年五月、同年の『キネマ旬報』ベストテン三位にも選ばれている）、それによって記憶されていただろう。

しかし、吉屋本人は映画については言及せず、『婦人倶楽部』の連載前の予告では、以下のように説明している。

作中の女主人公の母なる人は、けつして良妻でも賢母でもなく、むしろ札付きの悪妻であり恐るべき愚母でした。日本の女子教育の良妻賢母主義からは当然落第する女性でした。（中略）

お、それにもか、はらず、神はその正しき審判に於て、此の母に、万人の母にも、まさり輝く母性の冠を彼女に贈り給ふ――と心ある人は泣いて信ぜずには居られなかつたといふ物語こそ、この一篇の家庭小説でございます。

あまり日本の型にはまつた良妻賢母主義に、いさ、か反

感を抱き続けて居る私は、かねて、かうした主題で一度作品を描くつもりで居ました。ところが——お、早くも亜米利加の女流作家ブラウテイ女史が一足お先にかういふ主題の家庭小説を、あちらの大衆雑誌アメリカン・マガジンに発表してしまつたのです。(中略)

だが、さすがにブラウテイさんの、そのお作品は立派なものでした。シャツポを脱いでお辞儀をせずには居られません。あ、かくなる上は致し方なし、いさぎよく、へりくだつて、ブラウテイさんの原作を、私の主観で翻案させて頂き、日本の社会と家庭と、日本女性の感情に依つて描き代へて、これをひろく世に御紹介したいと思ひ立ちました。

〔婦人倶楽部〕一九三六年二月)

これによれば、吉屋があらかじめ持つていた発想と一致した小説に偶然出会つての翻案、という経緯のようであるが、一方、「ステラ・ダラス」の翻訳者であり後の東宝プロデューサーである森岩雄の回想ではやや異なっている。森は、「良人の貞操」の映画化に際して吉屋に初対面し、以来親交を深め、「私が訳した『ステラ・ダラス』を持参して、これを日本の世界に翻案して新しい小説を書いていただき、それを映画化したいとお願ひしたところ、吉屋さんは面倒がらずに引き受けて下さつて、「母の曲」というものにまとめられた。これは英百合子と原節子で映画化し、大成功を納めた。」と述べている。

森の説明はより具体的であり、信頼できそうに思えるが、順序の面でやや疑問がある。「良人の貞操」の連載は、一九三六

年十月六日に始まり、映画は前後篇で一九三七年四月の公開である。しかし「母の曲」連載は一九三六年三月号からであり、「良人の貞操」よりも開始が早いのである。「良人の貞操」の企画が「母の曲」発表の前から進行していたのか、あるいは森に記憶違いがあるのか、定かではない。また、両者の説明を合わせてみたとき、これが吉屋の自発的な企画であるのか、依頼に応えたものであるのか、翻案の動機についても疑問が残る。だが、吉屋の小説と森の翻訳とを比較してみれば、一部の場面においてかなり似た表現もあり、吉屋が森の翻訳を参照して書いたことはほぼ間違いないだろう。

ただし、連載誌面において「Stella Dallasより」のサブタイトルが付されるのは初回のみで、以降は翻案であることには触れられず、純粹に吉屋信子オリジナルの小説として享受したのも少なくないだろう。読者欄でも最後の結末をめぐって読者の声が二分(娘がどちらの母につくべきか)されていた様子があり、原作や映画の内容はそれほど一般には浸透していなかつたと思われる。

2 原作との比較

(1) ステラとお稲

まず、共通するあらすじを確認しておこう。上流階級出身の父(スチイヴン／純爾)と、下層階級出身の母(ステラ／お稲)の間に一人の娘(ロオレル／桂子)が生まれるが、次第に夫婦間のギャップが強まって父とは別居状態になる。その後、父は

過去の恋人（ヘレン／蕙）と再会し、娘もまたその女性に好感を持つ。娘は母のせいで周囲から差別を受け、母はそんな娘の将来を危惧し、別の男（マン／龍作）との再婚を装って娘の元を去る。そして母が娘の結婚式での晴れ姿を遠くから見つめている、というのが最後の場面である。

この物語を支えているのは、強固な階級構造と、その再生産制度としての結婚である。結婚による上流階級の獲得が幸福を保証するという価値観が、差別的構造を維持しつつ、家族制度にもよく合致するものであることは間違いない。そこでの（娘）とは、親の管理下に置かれ、階級維持のために交換される存在に他ならない。そして、それゆえに重視されているのは、娘の（教育者）としての（母）の役割である。

日本においても、明治三〇年代以降、家庭教育において子ども（教育者）としての役割は母親に中心化され、子どもにも最も強く影響を与える存在である母親への教育が問題化されていった。家庭教育には道徳性が求められ、児童心理学から栄養学などの専門的知識に基づいた科学的合理性も必要とされた。小山静子は、こうした家庭教育論が第一次大戦後に広く定着するようになっていったことを指摘しており、この物語の問題設定が、当時の日本においても大きな関心事であったことが推察される。^注

この物語では、最終的に（賢母）としては不適格者である母親が、自己犠牲的なかたちで娘への愛情を示すことで、その（母）としての価値を復権することになる。吉屋がその意図と

して示しているように、これを理想的（母）像についての問題提起として捉えることはできるだろう。

しかし、この基本的なストーリーを踏まえながらも、吉屋は自身の独自性を強く打ち出して、積極的に原作をアレンジしている。細やかな舞台設定やプロット構成だけでなく、特に人物造形に関して大幅に施された変更は、この物語を全く別なものとしてしまう可能性に至っている。

まず母の人物像の違いは注目すべきだろう。どちらも趣味や教養が低いということは共通しているが、ステラには積極的な階級上昇の野心が明確である。ステラは昔から出身の村の友人たちとは「全然違った種類の者になる」ことを目指し、そのために流行のファッションをいち早く取り入れ、また上流階級の男性との出会いを求めて「師範学校」にも進学している。スチイヴンとの結婚後も、上流階級の趣味を取り入れようと研究にも余念がない（ただし常にその限界が示されるのであるが）。

彼女の野心の背景には、醜く恥ずかしく思っていた自らの母のようにはなるまいという意識がある。娘だけでなく、ステラの世代においても、既に結婚による階級上昇が図られているのであり、ステラの娘への想いは、自身の結婚⇨階級上昇の失敗を踏まえた、自己投影の側面があることは見逃せないだろう。

一方お稲は、夫のような上流階級へは進んで参入しようとはしない。翻案版での上流階級性は、ホテル（雲仙や軽井沢への避暑旅行）やピアノ、洋食などのような、西洋文化によって体现されているが、お稲はこれらに対して「異人さんのたくさん

行くホテルなんか、恐ろしくつて真平だよ、洋食は大嫌ひだしね」(一九三六年五月)などと、苦手意識を露わにしている。ただし、娘にだけは上流の暮らしを積極的に勧めており、娘に必要な限りでは、自分もそれらしく振る舞おうとする様子が伺える。

また原作では、ステラとスチイヴンの間には一時期ははつきりとした恋愛感情があったことが描かれているが、翻案では、実家の破産と父の自殺に絶望した純爾が、「この九州の片隅の村に百姓して一生世の中から逃れて暮らしたい」(一九三六年五月)との思いから、旅先で自分を看病したお稲との結婚を決めている。そこでお稲の側の心情はほとんど説明されておらず、純爾とお稲の感情的つながりは弱い。また、原作ではステラの性的放胆が問題になっているが、翻案ではその要素も薄い。つまり、お稲の意識はただ娘のことだけに集中して示されており、自分自身についての理想や志向はかなり希薄なのである。

そのため、原作の語りが多くステラに焦点化して進行するのに対し、お稲は物語を推進する存在とはならない。そのかわりに、吉屋翻案において大きな比重を占めているのは、娘・桂子の存在である。

(2) 桂子の突出

お稲と違って、桂子は知的で、美しい娘として造形されている。原作のステラが娘・ロオレルの身なりや行動に関して主導権をもち、幼時のロオレルからは「自分のそばかすだらけの顔、

ごつ／＼して、柔味のない、日に焼けた頸と手、無恰好な黒い髪、それらのものと、母親の桃色や純白の姿とが、自づと対照されて、母親は天使のやうな美しさに思はれました」などと、一定の憧れすら示されているのに対して、桂子がお稲の影響を受けることはない。むしろ桂子は、「お母さん低級だから、いやだわ」、「もう少し趣味を向上させて頂戴よ」(一九三六年三月)などと、お稲を批判し、指導する立場を担っている。

原作では、ステラは「金持の娘さん」を模範としてロオレルを管理している。しかしどれほど努力しても上流を理解しえないステラが、ロオレルの成長に及ばず悪影響が心配され、ステラとロオレルを別れさせる必要が生じている。

しかし翻案では、桂子の趣味や知識は、お稲とは無関係に、おそらく父や学校教育を中心として確立されている。この桂子の設定が、原作の問題設定を崩しかねないバランスにまでなっていることは極めて重要である。すでに確固たる趣味や知識を保持し、むしろ母を啓蒙する立場にある桂子には、母による教育以前に、その悪影響すら及ぶ余地がない。つまり、良くも悪くも娘の〈教育者〉としての母の実質的な役割は損なわれているのであり、このことによつてお稲と桂子を別れさせることの必然性が弱められるばかりか、そもそもこの桂子にとつて〈母〉など不要なのではないかという疑いを生じさせるのである。

また、別の点からも桂子の存在は突出している。父と薫の密会場面を桂子が目撃してしまうのは翻案オリジナルの展開である。これによつて桂子は父と母、父と薫との関係の全てを一人

で把握する立場になる。原作でも、ロオレルは両親たちに気を遣う娘としての苦惱は見せているが、桂子の負担の過剰には及ばないだろう。ロオレルが両親たちに対して従属的な位置にあり、語りが彼女の心情にまで詳しく立ち入ることは少ないのに対して、桂子はお稲以上に悩み、彼女を中心に物語は進行するのである。

また桂子は、ステラが有していた積極性や自己主張を、お稲の代わりに担っているところがある。弁護士から離婚の話が持ち込まれる場面では、原作ではステラ本人が「妾は戦ひます。妾の採るべき道はそれより他にあるのですか。根性曲りの人達が妾を陥れようとしたことに、妾が罪があるかないか、はつきりそれを見せてやります。」として、これを退けているが、翻案では桂子その間に入り、おろおろするばかりのお稲に代わって、「もし、どうしても父がそんな残酷な仕打ちを母に致しませんが、私は戸籍の上などは、どうでも——たゞ母に付いて一緒に父の許を出て参ります。」（一九三六年九月）と述べて、弁護士を追い返す役割を果たしている。

自己卑下的なお稲に代わって、お稲を擁護するのはいつも桂子である。母の欠点を誰よりも意識しながらも、桂子は何とか母を肯定しようとする。そうしたとき、桂子が母を肯定する根拠は、彼女が〈母〉であるという一点に懸かっている。

〔翻案〕さういふ無智な母を、でも桂子はいましくは出来なかつた。良人は妻に愛想をつかし、心離る、心理が起きて、子供は母を諦めたたり、心を離したりは出来

なかつた。男女の間柄は離れさだまらずとも、血と肉の絆もつ母と子の関係は男女の愛より、もつと切実なものだつたから——
（一九三六年三月）

父には、仕事や名譽がある、薫には芸術がある、しかも父の愛を、心では薫は得てゐるに相違ない、なのに、母のお稲には、何があるだらう、父の心も、既に去つて冷たくなつてゐるとしたら、後には、只、桂子一人があるだけではないか！ あ、その桂子さへも、薫の魅力を感じてゐるとは——

何といふ、母は不幸な女！ さう思ふと、桂子は、薫を慕ふことさへも、母への裏切りのやうな気がするのだつた。
（一九三六年一二月）

〈教育者〉としての役割を満たせず、仕事や芸術などの付加価値も見出されないお稲と、桂子をつなく必然性はただ〈血縁〉関係のみに還元されていく。自分以外にはなにもない母、しかし自分にとってかけがえない〈母〉であることが、お稲の絶対的な価値なのである。

ここには、当時の家族国家観の影響が濃厚である。家族国家観とは、日本全体をひとつの〈血縁〉に結ばれた家族とするものである。そこで、個別の家族から天皇にまで繋がるものとしての〈血縁〉は、重大な意味を持って守られるものとなる。また、牟田和恵は、家族国家観の基本にある家族主義について、祖先崇拜や儒教的な孝の精神だけでなく、そこに「情緒的結合」を強調した新しい家族イメージが利用されていることを重視し

ている。^{注9}なかでも、〈血縁〉によつて結びついた母子の情愛関係は、特権化されて長く近代日本を支配する心性であったらう。

しかし、この〈血縁〉だけによつて〈母〉の価値を確保するということは、〈母〉の価値を単に〈産んだ〉ということにまで削減してしまうことと表裏一体のことである。肯定できる要素が皆無でありながら、しかし〈血縁〉によつて結ばれた生みの母であるという一点において守られるお稲から、この家族国家観的な〈血縁〉信仰を取り去ってしまえば、むしろ〈母〉の価値の無根拠性が浮かび上がってくる。そしてまたしても、やはり桂子にとつて〈母〉は不要なのではないかという疑いにたどり着くのである。

(3) 桂子の無力化

こうした桂子の存在は、この物語を破壊してしまいかねないものである。翻案独自の要素として盛り込まれた桂子の確固たる意思表示や、ピアノの才能は、〈母〉の存在価値を無効にするばかりでなく、さらには桂子がこのまま結婚をせずに職業をもち、無力なお稲を守つて生きて行くような可能性すら感じさせるものになっている。そこでは、この物語の前提であった階級の再生産制度としての結婚や、ひいては家族制度までもが否定されてしまう恐れがある。

しかし、桂子が〈娘〉の位置を逸脱することはやはり許されないのである。翻案後半では、桂子の恋愛が描かれ、その過程

で桂子のそれまでの主張はゆらいでいく。恋愛―結婚という家族制度の順路に置かれた桂子は、徐々に物語の型に回収されていつてしまう。

桂子が健五と出会う軽井沢のホテルの場面では、「下品」なお稲の失態がことさら強調され、桂子は、自分の好きになった青年の前で、「愛してゐる生みの母を、何故こんなに、此の青年の前に恥ぢるのだらう」（一九三七年一月）と、初めてお稲を否認することになる。お稲を桂子の結婚の障害として位置づけることで、お稲の〈悪影響〉を浮上させ、お稲が身を退くべき理由とするのである。

そこで、桂子に相応しい、もう一人の〈母〉となるのが薫である。この〈代母〉のモチーフは、安妮が論じているように一九三〇～四〇年代の映画にもよく描かれていたものである。^{注10}何らかの事情によつて養育困難となった実母に代わつて、さまざまな女性が母親の役割を引き継ぐことについて、安妮は「不運な女性であれ幸運な女性であれ、職業女性であれ、家庭主婦であれ、すべての女性に母親のイメージが投影されており、既成の家族制度に異議を唱えた擬似的母親像も含め、結果として家族制度の土台を補強することになっている」と指摘し、こうした映画は女性全体を〈母〉として国家に動員していくことに貢献したと述べている。

しかもこの〈代母〉への継承が、お稲と桂子の〈血縁〉の重要性を否定することなく可能になっているのだとすれば、ここにもまた日本人全体を〈血縁〉で結ばれたひとつの家族である

と捉える家族国家観の論理が機能しているといえよう。

そして、ここで薫に〈母〉としての実質があてがわれていくことで、〈母〉の価値の無根拠性が隠蔽され、家族制度への疑義に至る危険は回避される。桂子がピアノニストであることは翻案オリジナルの要素であるが、同じくピアノニストであるという点において、薫は桂子にとって必然性のある人物となる。上品で洗練された薫は、桂子の憧れと尊敬の対象であり、確かに桂子の〈母〉として相応しい実質を備えているのである。

さらに、それにもなつて、桂子はむしろ普通の〈娘〉に退行していく。後半、お稲が龍作のもとに去り、桂子を捨てるという出来事を境に、小説上では桂子への焦点化が極端に消えていく。桂子がここで茫然自失の状態に陥っているのは、単に母に捨てられたショックを示すのではない。桂子が中心になって擁護してきたお稲を否定することは、これまでの桂子自身を否定することでもある。このとき桂子は、それまで保持していた全てを把握する聡明さも、強い自己主張も失つて、無力化される。お稲の真意を理解することもできず、ただ薫に頼るほかないと嘆く桂子は、物語が要請する〈娘〉の位置に戻されていくのである。

翻案後半部の描写や台詞は、原作の表現とかなり近い部分が多いが、微細に変更が加えられており、その差異にはより重要な意味が認められるだろう。まず、原作では悲しむロオレルの前に、ヘレンはステラの決心の尊さを感じている。

〔原作〕口惜しくて、口惜しくて、ロオレルは、自分の手に傷

がつくまで、その若々しい歯で噛みしめました。

「母の愛ほど、偉大な愛が又とあらうか。」かう、ヘレンはその時呟きました。

ロオレルにはそんなことは聞えませんが。「奥様、妾はほんたうに不仕合せです。」と、物憂げに言ひました。
(中略)

「奥様！ 奥様！」抱きしめられると、耐へ切れなくなつたロオレルは急に泣き出しました。突然の暴風のやうに烈しいものがありました。併し、ヘレンの手は固く彼女を押へ、しつかりと抱きしめて、「それがいい、お泣きなさい。心持がよくくなります。お泣きになつて了つた方がよくつてよ」

ここでヘレンは「母の愛」の前に感嘆しているのであり、その認識の上では、あくまでロオレルの〈母〉の位置はステラの側に維持されている。対して、翻案の薫の台詞は以下のように変えられている。

〔翻案〕桂子は、無念さうに唇を噛みしめた、そして寢台の端に崩れるやうに泣き沈んで身をもみながら、とぎれとぎれの声で、

「私……私は、ほんとうに不幸な娘です。」(中略)
桂子はいきなり、その薫の手に縋つて烈しく泣き出した。

薫は赤ん坊を抱きしめる様にしつかりと抱きしめて、
「い、の、お泣きなさい、私は今日からあなたのお母

様の代りよ……」 (一九三七年五月)

翻案では薫は自分が「お母様の代り」であることをはっきり宣言し、桂子はその「赤ん坊」となっている。この後、薫は桂子に対して、常に彼女以上のことを把握し、教え導く存在として、母娘の適切な上下関係を維持していく。代りの母に頼り、お稲を忘却することで、葛藤することもなくなつた桂子は良家の子女として、望ましい家族形態へ再編されていくのである。

(4) お稲の価値

一方、お稲は最終的にどう位置づけられるのであろうか。桂子が後退すると同時に、お稲を擁護する役割は薫に移つていくが、それまでお稲が薫に対する批判をあらわしていたことを考えると、両者の相互理解はかなり唐突な印象も与える。あらゆる面で落差の大きい二人の共感を決定するのは、やはり〈母〉であることである。薫からお稲にかけられる言葉には、原作にはない「あなたのその尊いお母様のお心が」(一九三七年三月)などの、〈母〉としての評価の強調が見受けられる。

また、原作においては、ステラとロオレルが文通するなどの提案がなされ、その別れが決して絶対的なものとされてはいないのに対して、お稲はかたくなに桂子との関係の断絶を誓っている。お稲は自己を消去することによって、逆に桂子への影響力を示すことができるのであり、それでこそようやく〈母〉としての資格を得るのである。

愚母であつても娘を思う〈母性〉によつてお稲を復権するこ

とは、一面的には従来の〈賢母〉観に対する批判としても読めるが、これもまたどのような女性であつても〈母〉へと収斂していくこととする国家の女性動員に対応しているといえるだろう。しかし一方で〈母〉の無根拠性がほのめかされるこの翻案において、〈母〉以外の価値を認められないお稲を肯定することには最後まで困難がうかがえる。娘の晴れ姿を遠くで見つめる母という有名な最後の場面は、一見同じ構図のようだが、原作と翻案の母には大きな違いがある。

〔原作〕

依然として、顔を赤らめたま、ロオレルは花束を置くところを探し求めてゐましたが、窓際にそれを置かうとして、ステラの立つてゐる方へ、ツカ／＼と二三歩、近づいて来ました。そして花を下に置きました。まるでステラの肩の上に置いたやうにも見えるのでした。そして、立止つて、眼を上げました。窓硝子一枚で親娘の者が向き合つてゐるのです。ロオレルは長い間窓硝子に向つて立つてゐました。外が暗く、内が明るいので、その硝子は恰度ロオレルには鏡のやうな役を務めることが出来たのです。一間ばかり離れて、ステラはまぢくとロオレルを見ることが出来たのです。こんなに美しい、眼が眩むやうなものを、ステラは生れて一度だつて見たことはありませんでした。それはもうステラのものではありません。誰のものでもありません。きらめく星です。光る天国です。この世の人間の如何ともすることの出来ない美しさです。

実は原作ではこの場面は結婚式ではなく、社交界デビューのパーティなのであるが、ここではロオレルを見る窓ガラスが、ステラにとっては鏡のような役割を果たし、ロオレルの上流階級への参入が、ステラの自己実現と重ねられているのである。それに対して翻案では、お稲も同じく桂子の姿に喜びを感じているものの、そこではお稲の悲壮さが際立っている。

〔翻案〕

お稲は胸がどきりと鳴った。傘を横ざまにぱざりと倒して彼女はその車の後を追ふやうに駆け出した。直ぐその後が続いた三四台の車が、途中を横切る彼女の姿に、警笛を激しく鳴らした。

その間に花嫁を乗せた車は、東京会館の玄関に着いた、お稲は、警笛を耳にしながら、殆んど生命懸けで、自動車の間をくぐって、玄関に近づいた。そこには空色の服に、金釦のボーイが三人待ち受けている。(中略)

そして、もう一度、あの灯の明るい会館の玄関の方を、濡れた眼で振り返った、その時、一台の自動車が彼女の姿の前に急停車したのが、間に合はないで、斜かひに、彼女の袂をかすめて、『こらッ』と焦ら立つた運転手の叫び声と一緒に、お稲はぱつたりと舗道に横に倒された。傘はひしやげて、車の下にべしやんこになつた。

あちこちに人の声があった、警官の剣が、雨の中に濡れて光つて見えた。お稲ははつとして、飛び上らうと

した、腰も脚も随分痛かつた。(一九三七年六月)

ステラも警官に咎められるもの、お稲は二度にわたって車に轢かれそうになり、これは一瞬死を思わせる描写ですらある。このお稲への虐待描写は、ただ悲劇的効果を強調する以上に、お稲を強力に排除しようとする痕跡であるように思われる。彼女を(母)として立派な存在に見せるためには、その被虐性を強調することが必要となっている。この場面には、そのまましなければお稲のような人物の価値を認められないという、吉屋の政治的無意識が露呈しているのではないか。お稲の「下品」さを捉え直すような観点は、最後まであらわれることはいないのである。

3 映画版との比較

最後に、映画版との差異を確認していこう。

映画広告においても「吉屋信子原作」であることが大きく謳われ、「ステラ・ダラス」との関わりを示すものは見当たらない。映画誌の批評の中には「ステラ・ダラス」に言及するものもあるが、多くの観衆には「吉屋信子原作」映画として受け止められただろう。当時の吉屋のネームバリューを考えれば、名作の翻案であることをアピールするよりも、あくまで日本独自の、吉屋信子作品として宣伝することに利があったことが伺える。

映画版は、基本的には吉屋翻案のプロットを踏襲している。それでもちろんここにも、階級構造と、結婚による再生産の物語が通底していることは変わりがない。

しかし、それぞれの登場人物の描き方には大きな改変がある。まず、お稲は下層階級出身で教養が低いという設定は共通であるものの、お稲は周囲の差別を受けて、それを克服すべくさまざまな努力をする人物となっている。お稲は、語学や、生け花などの勉強に励み、またそのことによって桂子に認められているだけでなく、父・純爾からも愛情と理解を示されている。さらに、英百合子の演技と、周囲の母親たちの露悪的描写のせいもあって、お稲の「下品」さはやや希薄である。また、お稲はひかえめで、つねに周囲に対して萎縮してはいるものの、離婚の申し出の場面（これも純爾でなく、純爾の上司の依頼でなされたものになっている）では、自分ではつきりとそれを断るような芯の強さ、自己決定能力を持った人物となっている。

それにもなつて、桂子はやや従属的な存在となっている。いくつかの場面で、母に指導を与えることも描かれているが、龍作と親しくするお稲に対して「お母様には桂子しかないのよ」などと非難して、母に頼る傾向が見受けられる。

映画版においては、桂子の友人の母親グループの存在が強調されているのが最大の特徴だろう。「女工上がり」であるお稲への、母親たちからの差別意識は、桂子と友人との関係にもそのまま反映され、お稲と桂子の世間からの孤立が強調して描かれている。

薫もまた世間との関係において位置づけられる。映画版では、軽井沢のホテルの場面が大きくアレンジされ、母親グループや薫もそこに滞在する設定になっている。その中で、母親グルー

プが、有名ピアニストである薫に表面上では媚びながらも、「藤波先生が波多野博士の若い時の恋人だったと申すことでございますよ」、「あんな奥様をお持ちじゃ今だつてどんなご関係だかわかつたもんじゃございませぬよ」と共に批判の対象になっている。そこでは疎外された者同士の友情のかたちで、お稲と薫の関係が成立することになる。

また最後の結婚式の場面では、純爾や弁護士・井出などによって、お稲の心がけが褒められており、彼女が敢えて身を引いたことが、薫以外の人たちにも一定の共通認識となつており、薫だけがお稲の心を理解していた翻案とは大きく異なっている。薫からの「桂子さん、今日のあなたの幸福はきつとお母様に通じているわ。一生忘れることの出来ない深いご恩よ」という言葉に対して、桂子も「ええ」と頷き返しており、桂子もまたお稲の真意を理解しているように描かれている。

つまり、映画版では家族（及びその近親の者）と、世間との対立が中心となつている。特に、揶揄的に描かれる上流階級への批判が濃厚であり、周囲の母親たちの卑劣さに対して、お稲のひたむきで抑制的な（母）の美德が称揚されるかたちになっているのである。ここではお稲の（母）としての価値は、家族にゆるぎなく共有されており、翻案に垣間見えたような（母）や家族制度への懐疑があらわれる余地はない。

ただし、この上流階級批判は映画版の特徴的な要素ではあるが、階級構造の再生産を前提とする物語全体の方向性を変えるものではない。翻案にもないオリジナルの場面として、母娘が

別れた後、桂子のピアノ演奏がラジオで流れ、それをお稲が街角のラジオで聞くという場面がある。お稲はそこで演奏に陶醉し、冷やかす酔っぱらいを「お前たちにわかつてたまるもんか」と撥ねつけている。ここでは、世間からは認められないが、下世話なだけの母親たちとは区別されるような、真の上流の存在が確保されている。そして、やはり娘は上流階級に送り出されていくのであり、映画版には上流に対する批判と憧れのアンビバレンツがあるといえるだろう。

4 おわりに

以上見てきたように、類型として語られてきた「ステラ・ダラス」―「母の曲」の間には、さまざまな差異がある。原作は、階級上昇の過剰な欲望を持った女性が、その欲望のゆえに排除され、しかし娘に仮託して自己実現を遂げるといふ物語であった。映画版では、こうした葛藤を生み出す階級構造を批判しつつも、上流への憧れを温存し、また家族や結婚、〈母〉の価値を強調して称揚する姿勢が見られた。

「ステラ・ダラス」―「母の曲」が示すのは、母と娘という二世代にわたる結婚と階級移動の問題である。いずれにとつても結婚が重要な契機となっており、階級の再生産であると同時に、その転換のチャンスでもある。どの母も自らの不幸が娘の世代に繰り返されないことを望んでいる。しかし母と娘の関係にはさまざまな分断線が引かれ、両者は引き裂かれていくのである。無学な生みの母と、教養のある代母のどちらが〈母〉と

してふさわしいかといった問題以前に、結婚というかたちでしか〈娘〉の幸福が獲得できないということにこそ、この物語の最大の困難がある。

それを吉屋信子は、〈娘〉の側の苦悩として描こうとしたのである。翻案で吉屋が示した桂子の突出には、適用範囲を拡大されていく〈母性〉賛美の裏で、結婚と家族制度そのものへの疑義にたどり着く可能性を見せていた。桂子には、結婚が保証する幸福という物語の呪縛を絶ち切り得る強さが垣間見えたが、しかしそれはいまだ実現することのできない可能性であったのだろう。多くを負った桂子は、最後にはお稲を肯定することができずに、上流の安定を得ながら無力な〈娘〉に後退したのである。

その後、この物語は日本で定番化し、戦後にも児童読み物のかたちで書き換えられたものが流布している。また、「母のもの」ブームのなか、一九五五年に小石栄一監督で、主演に三益愛子を迎えてリメイクもされている。この物語が求められる背景には、結婚によって決定される〈娘〉の幸福という問題の継続がうかがえよう。別の時代の別の「ステラ・ダラス」―「母の曲」がどのように変奏されていったのか、さらに検討していく必要があるだろう。

注

1 たとえば、『婦人倶楽部』連載に併設された読者欄には以下のような声が寄せられている。「母の曲」は家内中

での愛読小説でございます。祖母も父も母も妹も、毎月婦俱での待遠しいもの、一つです。発売日の晩女学校二年の妹と私が、朗読して聞かせることになつて居ります。厳格な父も「これはよい小説だ」と喜んで居ります。」

(一九三六年一〇月)、「私の隣近所も『母の曲』が評判です。書店から十月号が届いた日も、近所の人々から『桂子はどうなりました。』『お稲は別れましたか。』と聞かれる程でした。吉屋先生のお作はみんなみんな大好きです。」(一九三六年一月)。また、映画の盛況については、監督・山本薩夫が以下のように回想している。「『母の曲』は、日劇で上映され、予想外にヒットした。(中略)見ているうちに観客が日劇を取り巻きはじめ、その輪が三重になつていった。あの情景には、さすがに私も驚いてしまったものである。この映画のヒットだけが原因ではないだろうが、これを契機に日劇は東宝のものとなつていった。この映画は、総計すれば一千万ぐらいの観客を動員しているのではなからうか。」(山本薩夫『私の映画人生』、一九八四年二月二八日、新日本出版社)

2 山本喜久男『日本映画における外国映画の影響』(一九八三年三月二五日、早稲田大学出版部)、坂本佳鶴恵『家族』イメージの誕生』(一九九七年一月二〇日、新曜社)などを参照。

3 沢山美果子「近代的母親像の形成についての一考察」(一九八七年三月一〇日、『歴史評論』四四三号)などを参照。

4 水口紀勢子『映画の母性―三益愛子を巡る母親像の日本比較(改訂増補版)』(二〇〇九年四月二〇日、彩流社)、前掲、坂本『家族』イメージの誕生』などを参照。

5 本来ならば、一九二五年の米映画版の影響も考慮すべきであるが、この映画は現在確認することが難しい。また、一九三七年の映画「母の曲」についても、本来は前後篇で公開されていたが、これも現在では総集篇のかたちで編集されたものしか見ることができない(『日本映画傑作全集 母の曲』二〇〇三年、東宝。なお、二〇一一年三月のフィルムセンター特集でも取り上げられたが、総集篇での上映だった)。映画「母の曲」は、一九四六年にも上映記録があり、おそらく総集篇はそのときに作られたものと思われる。これらの事情により、比較は不充分なものとならざるをえないが、いくつかの観点に絞って考察していきたい。また、「ステラ・ダラス」は一九三七年にキング・ヴィダー監督によつてリメイクされているが、日本での公開は翌年一二月であるので、本論ではこれもさしあたり比較の対象としない。なお、一九九〇年にも再々映画化されている。

6 森岩雄訳『ステラ・ダラス／ラ・ボエム』が、世界大衆文学全集、第二〇巻として改造社から発行されている。

7 森岩雄『私の芸界遍歴』(一九七五年二月二七日、青蛙房)

8 小山静子『良妻賢母という規範』(一九九一年一〇月一

五日、勁草書房)

9 牟田和恵『戦略としての家族―近代日本の国民国家形成と女性』(一九九六年七月三〇日、新曜社)

10 安妮「母である女、父である母 戦時中の日本映画における母親像」(『日本映画史叢書⑥ 映画と身体／性』二〇〇六年一〇月二〇日、森話社)

11 たとえば、大庭さち子著『世界名作文庫 母の悲曲…ステラ・ダラス』(一九五四年、偕成社)、村岡花子著『世界名作全集 母の曲』(一九五五年 講談社)、城夏子著

「ステラ・ダラス」(『ジュニアそれいゆ』一九五六年、九号) 山本藤枝編著『世界少女名作全集 母のいのり』(一九五九年、偕成社)、宮内寒弥訳『少女世界文学全集 母の曲』(一九六一年、偕成社) などがこの系譜にある。

12 一九五五年版では、より母の愚かさや失敗が露骨に描かれている。また、桂子と別れてからの職業放浪や、周囲からの虐待描写などが加えられて、よりマゾヒスティックな母親像になっており、〈母〉をめぐる意識の変化が伺える。

「ステラ・ダラス」本文引用は、森岩雄訳世界大衆文学全集第二〇巻『ステラ・ダラス／ラ・ボエーム』(一九二八年一月、改造社)、吉屋信子「母の曲」本文引用は、初出『婦人倶楽部』(一九三六年三月～一九三七年六月)に拠る。旧漢字は適宜新字に変更し、ルビは省略した。

(たけだ・しほ 二〇一〇年度博士後期課程満期退学)