

ポストコロニアル時代における歴史ドラマの文化政治学

—— 韓国歴史ドラマにおける「植民地時代」のイメージ生産とその意味作用 ——

The Politics of Historical drama in the Postcolonial Age

: Image of Colonial Age in the Korean Historical drama and its Social Meaning

李 受美* Soomi LEE

はじめに

歴史ドラマを視聴するとき、われわれがみているのは歴史なのか、ドラマなのか。今までの歴史ドラマに対する殆どの議論はドラマがどのくらい事実に基づいているか、または、どの程度事実に基づくべきなのかという観点から問われてきているが、それは歴史ドラマが史実とフィクションの領域を行き来するジャンルであることに起因する。だが、事実とフィクションに二分化してそれらの弁証法的な構造として説明しようとしたら、上記のような問いには答えられ

なくなる。なぜなら、簡単そうに見えるその問題にはテレビ・メディアと歴史をめぐる多様な社会的意味が分節され作動されているからだ。

そういった問題意識から本稿はまず、歴史ドラマというテレビジャンルがどのような文化社会的な地平の上に位置しているかを検討した上で、日本植民地時代の韓国歴史ドラマが描き出す植民地時代のイメージ生産とその意味作用を考察する。

1. 歴史ドラマの文化政治学

1.1 「史劇」というジャンル：「その時代」に対する「記録」のドラマ

韓国のテレビ¹が「史劇」というドラマジャンルを始めたのは、放送開始から3年が経ち制度的にも技術的にもテレビ・メディアがある程度定着し始めた頃の1964年で²、以降放送三社はその素材を正史と外史から取り入れながら競争的に制作するようになっていく³。

そして論議の展開においてはまず、「史劇」というジャンルの概念を考える必要がある。史劇の国語辞書的意味は「歴史劇の略語で、歴史的事件や人物から題材を借りてきた戯曲、または演劇」〔site.b〕であり、用語辞書には「過去の物語をラジオやテレビドラマに劇化し

*東京大学大学院学際情報学府博士課程

キーワード：歴史ドラマ、ポストコロニアル時代、民族主義、メタの重畳性、他者化、他者性。

た番組のひとつのジャンル。一般的に史劇は現代劇に比べて、劇性が強く、考証の比重が高くて、比喩と象徴が強いところが特徴である」([site.d], 傍点は筆者による)と解説されている。だが、それらの二つの解説には微妙な違いがある。前者では「歴史的イベントや人物」に限定されている史劇の題材が、後者では「過去の世界」に拡大されているのだ。無論、「歴史的イベントや人物の世界＝過去の世界」というわけではないはずだ。

予め明記しておく、史劇の概念に対する本稿の立場は後者に近い。実際、韓国では歴史的イベントと人物に基づいたドラマだけでなく、時間

1.1.1 「過去」の範囲

史劇における「過去」とは果たしていつを意味するのか。無論ここでの過去は単純な時制上の意味ではなく、自国の歴史とみなされる時間と空間を意味している。しかし「現在」という時点がその言葉を口に出して言ったとたん既に過去になるのと同様に、歴史の「過去」に含まれる範囲もまた絶えず変わっていく過程の中にあり、それとともに史劇での過去も拡張されていく。

史劇が日本の時代劇と類似したジャンルであると考えられるならば、次のような例が理解に役立つであろう。例えば、現在における時代劇は「時代劇＝髷物」のように解説⁵しきれなくなっている。日本の代表的な時代劇シリーズであり、戦国時代を中心として日本の歴史を描いてきたNHK大河ドラマの場合も、1980年代に入ってからはその範囲に明治～大正時代(『獅子の時代』1980・『春の波濤』1985)や戦争期

的背景だけを過去の時代から借りた架空の物語のドラマも、史劇と呼ばれているからである。つまり「歴史劇」の略語であるとしても、いつも「歴史劇＝史劇」が成立することではない⁴。

『広辞苑』によれば史劇の「史」という文字の意味は「①時勢の変遷・発達の過程の記録。また、漢籍分類の一部門名。②記録をつかさどる官」であり、その解説のキーとなるのは「記録」という言葉である。しかし、上述のように、史劇には時間的背景だけを過去から借りてきたものも含まれていることを考えると、われわれは史劇の扱う「過去」の範囲と「記録」の概念を再考する必要性に気付く。

(『山河燃ゆ』1984)、戦後(『いのち』1986)までをも取り入れている。同様に、韓国の史劇の範囲も時代とともに変わってきており、過去には日本植民地時代頃のものまでが史劇と言われていたが、今は朝鮮戦争ものに対しても使われるようになっている。

そして、ここでわれわれはテレビが非常に大衆的なメディアであることを想起する必要がある。こうした史劇の範囲の拡張には、われわれが「その時代」と表現するときの、その漠然とした表現が使えるような感覚の共有が要るからだ。ある時点に対する時間的感覚が社会構成員の全般によって同じように認識される瞬間、われわれは「そのとき」という表現を共有することができ、その表現によってその時間は歴史としての公認が得られる。最も大衆的なメディアであるテレビの場合、こうした感覚の共有がより一層重要であることは言うまでもない。つまり、

わたし/われわれはもう属していない「その時代」を「扱う」、または「その時代」に「関する」ドラマが史劇、そして時代劇というジャンルであるのだ。

よって、史劇を理解するためにはその前提と

1.1.2 「記録」の意味

としたら、史劇における「記録」の意味は何であろうか。その意味を把握するために、記録の行われる時点に対して考えてみることにしよう。一般的に「歴史」とかかわる用語としての「記録」を考えれば、頭にすぐ浮かび上がるのは史料のようなものである。そして史料においてその「記録」が行われた時点は過去であり、既に「記録された」ものとして現在のわれわれに残されている。

ところが、史劇の「記録」は過去に対する現在の記録を含む。過去を背景とした架空の人物や事件を扱う物語は言うまでもなく、歴史書に基づいたドラマでさえも、その史実の再構成の

して、過去という範囲に含まれる時間がたえず変化／拡張するということと、ジャンル自体もたえず変化するということを念頭に置かなければならない。

作業が行われるのは現在であるからだ。過去の「その時代」を描写するために現在の時点で「記録される」のである。

過去に対する現在の記録が「史」として認められるかどうかという問題はポストモダニズム以降盛んに行われてきたMicrostora研究やNew Cultural Study研究の延長線でも論じることができるが、史実とフィクションを合わせながら物語を進めていく史劇の場合、「記録」に対する論議はより複雑になる。そしてこのややこしい論議はひいてはマス・メディアと「歴史」との関係を理解するための重要な側面のひとつにもなるのだ。

1.2 弁証的關係から、重疊されたメタ構造へ

1.2.1 史実と虚構との「間」あるいは「絡み合い」

歴史を現在と過去との対話から成り立つひとつの言説だとみなすポストモダニズムの歴史学が登場してから、歴史概念と研究方法においては「言語への転換」という新しい試みがなされてきている。文化と歴史学、社会学、文学、人類学などとの境界に対する関心が高まり、それらの知的接境からの混成的分野に対する研究が試みられた。例えば、「下からの歴史」を主唱するNew Cultural Historyや「小さな世界から歴史を復元」しようとするMicrohistoryな

どがそうであり、それらの研究は、結果を出発点として因果の連鎖を構成するということでは、歴史叙述と小説との間に大きな違いがないという認識に基づいている。

そしてそうした観点からみれば、史劇における記録の時点がいつであろうとも、言い換えれば、史劇がどのくらい史実/事実に頼っているのかに関係なく、史劇の歴史叙述の可能性は肯定される。Stone[1979:19]が歴史に対して一貫した科学的説明が不可能だという自覚からナラ

ティヴの歴史の復活を主張したことを考えれば、史劇は事実（実際の事件）と虚構（あり得ること）との中間地帯、あるいは、結合という弁証的な単純構造から解放されて、歴史叙述のひとつの方法としての地位を獲得するのである。

ここで「史劇」から「歴史ドラマ」への用語の転換が可能になる。史実に基づいたドラマだけではなく、民衆の心性や日常生活の描写を通じてその時代の社会文化像が描けるフィクションのナラティヴにもまた歴史ドラマとしての地

1.2.2 メタの重畳性：歴史というレンズ

まず、「歴史のドラマ化」の側面から考えてみよう。歴史ドラマには、抽象的概念である大文字の「歴史」を具現化しようとする欲望が常に働いている。それはドラマのなかで「歴史」が人々の具体的暮らしとして描写されることを通じてなされる。そのこの日常生活の描写は単にドラマに与えられたリアリティというより、「歴史」そのものにかぶせられた人間的な姿と匂いであるのだ。歴史ドラマは歴史的英雄の具体的イメージと彼らの日常化された暮らし方⁶、原因と結果として具現化される「歴史」をテレビ画面上に提示することで、歴史に対する視聴者の感情移入と理解を容易にさせながら、彼らの欲望を満たさせているのだ。

としたら、そもそも大衆はなぜ歴史を欲望するのかという疑問が浮かび上がる。「ドラマの歴史化」の側面を説明するこの歴史への欲望は、実は歴史信仰から発生しており、それに基づく権威⁷に頼っている。ドラマで描かれる歴史たち（histories）は常に近代的歴史概念に基づいているため、連結性と一貫性をもった「意味」

位が与えられ、大文字の歴史を具現するジャンルのひとつとして認められるのだ。

そして「歴史の具現」するジャンルとしての歴史ドラマの中で、「歴史」と「ドラマ」をめぐって作用する「歴史のドラマ化」／「ドラマの歴史化」という欲望の二重構造を見つけることができる。歴史ドラマが事実と虚構の単純な弁証的關係で説明しきれない理由もまたそこにある。

としての歴史像を生産している。

その生産過程とはレトリックの過程であり、そこから作られた歴史像はある象徴となるのだ。それはどのような象徴であるのか。Whiteは、「もし完成された話がすべて一種のアレゴリーであって、モラルを指し示すか、あるいは現実のものであっても架空のものであっても単なる事件の羅列としては持ち得ないような意味を出来事に与えるとするならば、歴史的物語はすべて、密かな、あるいはあからさまな目的として、それが扱っている出来事を教訓的に説明しようという欲求が備わっていることになる」（White[1981a=2001:33-34]）と述べる。即ち、そこで作動しているのは「歴史」と「教訓」のレトリックであり、それによって歴史は「モラルの世界」という社会の象徴体系となるのだ。つまり、ドラマの語られる歴史を通じて「社会」は「認知」され「表現」され「経験」される⁸と同時に、歴史は教訓／モラル／常識⁹として再構成されてわれわれの記憶のなかで再び記録されるのである。歴史ドラマはそうした社会の

象徴体系としての歴史と、それを求める大衆の心性、そして大衆による積極的／消極的な専有（appropriation）行為のなかに位置する。大衆は「モラルの世界」への招待像を手にもってテレビの前に座り、喜んで歴史ドラマの自発的視聴者となって、所属している社会のモラルを確認し、確認されたモラルが作動する世界のなかにいることに安堵するのだ。

歴史ドラマの重畳されたメタ構造は上述のようにその中で作動する欲望の考察からの延長線で確認できる。即ち、その構造の一方にはWhiteの論じたような「比喩としての歴史」があり、もう一方には「比喩としての消費」が動いているのだ。Whiteによれば、すべての歴史叙述は比喩の修辞学・構成的想像力・プロットを動員したナラティブであり、「純粋な歴史」（history proper）ではなく「メタ歴史」（Metahistory）の記述である。したがって「歴史的叙述は、それが扱っている現実の出来事に、話が備えている形式的ー貫性を押し付け、それによって現実を望ましいものにも変え、欲望の対象に変えていく」（White[1981a=2001:46]）のだ¹⁰。このように現実と現実の欲望の再構成であるメタ歴

史としての歴史ドラマから教訓と常識というモラルの徳目を求めて、それらを歴史ドラマの娯楽性と価値だと受け入れるような視聴行為こそが「比喩としての消費」なのである。

歴史ドラマにおいて「歴史」を一種のレンズとみなす観点、歴史ドラマで作動する権力が「歴史」の権威に頼っていることに基づく。言い換えれば、歴史ドラマが虚構であれ事実であれ、または、その二つの範疇の中間地帯であれ、そういったことと関係なく視聴者は史実として歴史ドラマをみていて、結局、歴史ドラマは歴史の権威に寄りかかるジャンルだとなるのだ。そしてその権威は次のような二つのレベルで発揮される。一つは、「真実」としての歴史を扱うという、テキストの場面において、そしてもう一つは、「歴史」はあるモラルと教訓を伝えるという、上述したテキストのcontextualization過程においてである。「歴史」の権威とその権威に対する欲望は一種のレンズのように作動し、そのプロセスによって歴史ドラマは権力の政治性が働く場となり、われわれが歴史ドラマを視聴するとき、われわれは「歴史」というレンズを通して物語をみることになるのだ¹¹。

1.3 「メタの重畳性」で作動する権力の政治性

欲望が生産され作動される場所には権力の働きがある。そしてここで再び「記録」の意味に戻る必要がある。上述のように、歴史ドラマは「過去」を記録することで「現実」を再構成する象徴体系であり、そのために多様なレトリックを使う歴史ドラマでの権力作動にはチョウが述べたような「記録」の政治性が重要なキーになるからだ。例えば、Chowはアタリを引用

しながら、記録とは権力の政治学であることを強調する。

「アタリは「記録」を以下のように定義している。「記録は常に、社会的支配の手段であり、政治の支柱であった。どんな技術が使えようかは関係ない。権力はもはや自己の正統性を規定するだけでは満足しない。権力は、それが支配す

る社会の記録をとり再生産する。記憶を大量に備蓄し、歴史もしくは時間を保持し、スピーチを分配し情報を操作することは、つねに文官および司祭権力のひとつの属性であり、それは律法の板を起源とする」(Chow[1995=1999:145])。

歴史ドラマにおける「記録」行為が政権や権力階層によって直接的になされるわけでもないし、いまやテレビがそういったプロパガンダのメディアとして説明されることは殆どない。勿論、韓国の場合、テレビの成長背景に1961年国営テレビを創出した軍事政権とその後を継いだ新軍部政権が1980年代後半まで常に存在していたことは看過されてはならない(チョン・チャン[2000:32])。言論を掌握していた朴正熙軍事政権は、近代化という国家政策の遂行機能を放送に与えていたし、放送が政権によって統制・検閲される状況は新軍部政権においても相変わらず続いていたからである。

しかし、その一方、ドラマの視聴と受容過程で働く大衆の欲望構造が本稿ではより重要な側面として考察される。Hall[1980]は「エンコーディング／デコーディング」概念でオーディエンスの自由な読解能力に対して論じており、それは大衆の欲望が作動する過程を分析するひとつの方法論として依然有効である。そして、本稿は、そのデコーディングを行う大衆の集団的心性とその心性の背景となるものの重要な働きにより注目しているのだ。もし放送とドラマが政権から完全に自由な状態であるとしても、その自由とは検閲からの自由であって、視聴者と制作者との両方を含むその時代の大衆がもつ集団的意識からの自由を意味するのではないから

だ。

大衆の欲望はその時代に幅広く共有された支配的な思考方式に基づくはずであり、よって、大衆の欲望構造に基づいて生産・消費される歴史ドラマにおいて行われる、過去に対する「現在の記録」行為は大衆意識の権力行為にほかならないのだ。即ち、歴史ドラマにおける「記録」の政治学は、その時代の集団的大衆意識の政治学であるともいえるのだ。

「バフチンとヴォロシノフは、それが[言説が]単独の個人使用者から出てくように見える場合ですら、実際には複数の他者の意図が混在する「多声的な」現象であると論じている。同様に「内的発話」も、つねにすでに社会的に構成された言説的現実なのだ…。「内的発話」は、それが単一のモノローグ的な発声だけとして聞かれたとしても、本質においては対話的である」(Chow[1995=1999:179-180])。

つまり、「オーディエンスの自由な読解」とは実は「既に構成された言説的現実」のなかで行われるということであり、だからこそ、歴史ドラマから大衆の集団意識を考察しようとする試みは有効だといえる。

それでは、ここから1980年代の韓国の歴史ドラマに対する論議に入ることになる。1980年代という韓国の「歴史的」時期においてテレビ・ドラマは果たしていかなる欲望と権力の政治学を見せていたのか。そのために、本稿は、まず、1980年代の歴史ドラマが当時の欲望構造にcontextualizationされる過程を論じた上、植民地時代という歴史ドラマの物語構造が韓国の近・

現代においてどのようにde-contextualization

されていくのかを考察する。

2. 他者化される歴史

2.1 二つの歴史ドラマシリーズ

まず1980年代のテレビ・メディアの環境を概観してみよう。1980年の言論統合によってKBS・MBCのみの公営放送体制となったテレビ放送は政府政策の宣伝に重点が置かれた編成が行われる一方、テレビ受像機普及率の成長と広告費の増加に基づいた持続的成長がなされ、産業的基盤が完備された時期であった（チェ・カン[2001:245-269]）。1980年12月にカラー放送が始まり、1981年にはオイルショックで中断されていた朝の放送が再開され、KBS教育放送も発足した。こうした時期に番組は大型娯楽番組と啓発型特別番組を中心として多様化・大型化されていき、ドラマの場合はホームドラマや恋愛ものより「公営放送にふさわしい」健全な内容の大型特別ドラマや単発ドラマの制作傾向が強かった¹²。

特に、歴史ドラマは「歴史意識の鼓吹」と「国民の総和団結」という趣旨で積極的に奨励され、各放送局では代表的な歴史ドラマシリーズが制作されるようになっていた。KBSの大河ドラマシリーズとMBCの朝鮮王朝五百年シリーズがそれである。現在までも続いている大河ドラマシリーズは古代から近代までの韓国の歴史を扱ってきているが、1980年代の歴史ドラマに焦点をおく本稿では1994年から1995年の大河ドラマの空白期を区切りとして、その以前の1980年から1994年までのドラマシリーズを論議の対象とする。1980年から1994年までのシリーズ総

15作品を時代的背景で分類すると、次のようである。①三国時代もの（『三国記』の1作品、6.7%）、②朝鮮時代もの（『破天舞』『大命』『開国』『王道』の4作品、26.7%）、③植民地時代・近代もの（『風雲』『独立門』『夜明け』『鉾脈』『梨花』『土地』『歴史は流れる』『黎明のその日』『風の花は枯れない』『曙』の10作品、66.7%）。大河ドラマが韓国歴史の全般を扱ってきたといっても、分類によれば、植民地時代を背景としたものが66%以上を占めており、本稿ではその植民地時代ものを中心として大河ドラマシリーズを考察する。

一方、朝鮮王朝五百年シリーズ（1983年－1990年）は、以下のように、朝鮮時代の編年体史書である『朝鮮王朝実録』に基づいて高麗時代末から大韓帝国までの歴史を描いた。（第1作『楸洞宮さま』（1983）、第2作『根深い木』（1983）、第3作『雪中梅』（1984）、第4作『風蘭』（1985）、第5作『壬辰倭乱』（1985）、第6作『回天門』（1986）、第7作『南漢山城』（1986）、第8作『仁顯王后』（1988）、第9作『閑中録』（1988）、第10作『破門』（1989）、第11作『大院君』（1990））。

そして、それら二つのドラマシリーズは一般的に当時の政治状況と関連付けられて評価されてきた。

「政府の直・間接的な支援で制作された歴史ド

ラマは…政権の正当性構築に肯定的に寄与しなければならなかった。…ドラマ大型化の傾向は大河ドラマにおいて特に強い。1982年からKBSは毎年『風雲』『開国』『独立門』などの一連の大河ドラマで朝鮮末の開花期、朝鮮開国の歴史、東学革命、庚戌國恥[日韓合併]などにスポットをあて、韓国人の歴史定立と起源探りの作業に努めた。MBCも1983年3月から〈朝鮮王朝500年〉シリーズを放映した。このシリーズは従来の興味本位の史劇から脱皮して広範囲な史料と考証に基づいた正統史劇を目指しつつ、知らなかったことや誤って知られたことにスポットをあてて一般の呼応を得ていた」(キム・ハン[2001:105-107])。

「…歴史ドラマが大衆の爆発的な人気を得始めたのは1980年代初であった。始まりは1983年の韓国放送[KBS]の『開国』と文化放送[MBC]の『朝鮮王朝五百年—楸洞宮さま』である。過去の外史中心ものから正史中心ものになり、男性視聴者を引き入れ始めた。…しかし、あいにく二つのドラマが両方とも太祖李成桂による反転とクーデター、新王朝誕生の必然性を強調したため、第5共和国政権のクーデターによる政権奪取を正当化したという不名誉な批判もあった。このように歴史ドラマはほかの番組に比べて政治・社会的雰囲気により容易に便乗したり左右されたりしてきた」(キム・ジンチョル記者[site.e])。

既存の言説のなかでそれらの歴史ドラマは「公営放送」時代の「歴史意識鼓吹」のためのドラマ、政権の影響から自由ではないドラマ、

というように要約されている。

そして、二つのシリーズが扱っていた主な素材—「朝鮮時代もの」と「植民地時代もの」—とそれらのナラティヴに関しては次のような説明が付けられてきた。まず、朝鮮時代ものの場合を、当時の朝鮮王朝五百年シリーズの演出を担当していたイの回顧録から見てみよう。

「周知のように『朝鮮王朝』はわが歴史のなかでもっとも柔弱でもっとも消極的な国際関係をもった王朝であり、外敵からの侵略も数多く受けてきた受難の連続であった。…柔弱で文弱に流れた朝鮮王朝が、周りの強大国と違って長く存続できた原因は何であったのか。それは『ゾンビ¹³精神』だと学者たちに言われてもいる。為政斥邪、正義を守り不義を排撃して言論の道を開くために死を覚悟する批判意識と正義感！高麗朝の遺産から大韓帝国末の勉庵崔益鉉までに滔々と流れる朝鮮朝のゾンビ精神！それは8年間にわたる〈朝鮮王朝500年〉制作期間中、絶えず胸を打っていた感動的な教訓だった。私はそのゾンビ精神をドラマに込め視聴者に伝えようと試みたが、…」(イ・ビョンフン[1994:182-185])。

そして、そのシリーズ全編の脚本を担当していたシンもまた「朝鮮王朝は綱常と倫気に基づいた道徳政治を為政の理念にしており…」、「朝鮮王朝は貧しかったものの知恵のある国だった。歴史の前で襟を正せるような敬畏が身について、正しくないことを遠ざけられるゾンビたちが住む国だった」、「朝鮮王朝五百余年の間単一王朝を維持するために…苦難の瀬戸際に立つ

たびに偉大な指導者が存在してくれて、…また殺身成仁の精神で国の未来に貢献した知識人たちの浩然の気、そのものが‘朝鮮の心’ではなからうか…」(シン[site.c])と述べており、そこにおいて朝鮮時代ものは道徳と倫理に基づいた「ソンビ精神」に収斂されている。

その一方、大河ドラマシリーズの植民地時代ものに対しては、苦難の集合的記憶に基づいた「対抗民族主義」論が主な説明であった。

「わが大河ドラマの15の作品の中、約65%に該当する10の作品の時代背景が日本支配期であることは特記すべきことである。いわゆる“民族の大叙事詩”と呼ばれる大河ドラマが日本帝国に対する抵抗と闘争のなかで民族史観の定立のひとつの形態としてあらわれたことは…指摘されるべき問題だ。…無論ここから抽出された記号論的意味は独立、自尊民族、抵抗、光復に繋がる相対的概念だ」(オ[1994:241-246])。

ドラマのナラティブ文法の違いは、ドラマで働く欲望と表現の違いに起因する。ところが、上述のような解釈は二つの歴史ドラマシリーズで作動した欲望を十分に説明していると言えるのだろうか。例えば、朝鮮時代ものを「ソンビ精神」に収斂してしまうような言説は、うわべにあらわれた外面だけを読んでいるのではないだろうか。つまり、その裏に隠蔽された欲望の構図は確認できていないということである。

そういった点では、朝鮮時代ものの秘められ

た文法を男性パワーエリート主義としての「純潔至上主義」という観点から説明したコンの分析がそのような確認作業のひとつとして評価できる。コン[2001]は、善／悪の対立構造によって悲劇的主人公の純潔な理念性が現実の不均衡な位階関係を胚胎するという歴史小説のメロドラマの二分法を歴史ドラマがそのまま継承していると論じる。特に、朝鮮時代ものに対しては「朝鮮民族の劣等な資質と属性の反対側におかれた李舜臣と死六臣の忠義こそが朝鮮の絶対的な民族の魂であり、引き継がれるべき、唯一の精神的価値として独占され」としていると分析した(コン[2005])。言い換えれば、上述のような「ソンビ精神」で代表される「忠義」、その「純潔の精神」を強調するために、朝鮮五百年の歴史は党争と空論・空想の歴史として断罪されるのである。しかし、コンの論議の展開においてはドラマというメディア的特性が考慮されないまま、歴史ドラマが歴史小説と同一の位置に置かれているため、ナラティブのもったイデオロギーが単に権力階層とエリート層に還元されてしまい、その結果、ドラマのイデオロギーの社会的意味作用における大衆の欲望と役割が看過されている限界が指摘できる。

ここで、そういった先行研究を参考しつつ、植民地時代ものの論議に入っていこう。果たして植民地時代ものの歴史ドラマにおいては、現実と歴史をめぐる大衆の欲望とその権力がどのような地形を描きながら作動していたのか。

2.2 苦難の集合的記憶のアイデンティティの政治学を超えて

植民地時代ものの歴史ドラマは、日本を敵として想定し「苦難の記憶」を形象化して国家的

団結を図るという対抗民族主義的論理と、そこで誘発される抗日・克己精神によって国家発展イデオロギーに自発的に参加する国民の動機付与機制論で解釈されていた。つまり、Renanが「国家の記憶に関するところでは、悲しみは勝利より意義深い。なぜなら悲しみは義務を負わせ、共同の努力を要請するものだからだ」(Renan[1990:19])と論じた視点からの理解である。ところが、実際に植民地時代ものは「われわれの」苦難に満ちた集団的記憶という論理で説明しきれぬものであろうか。

ここで一旦、歴史ドラマの前面において敵として想定された日本という叙述を放棄してみる必要がある。そうすると、そこではナラティブの背景として存在する「植民地時代」自体が問題として浮かび上がってくるのが分かるからだ。それは極めて重要なところである。即ち、日本が前景化された論理において他者は日本であるが、後景化された「植民地時代」に焦点を合わせば実際に他者化されたのは植民地時代そのものとなるのだ。ここでわれわれは歴史ドラマをより歴史的に考察する必要に気付く。つまり、当時の歴史ドラマを単に1980年代という限定された時代状況のなかで論じるのではなく、韓国の近・現代というより幅広い流れのなかで考察する必要性である。

としたら、植民地の朝鮮時代がもつ時代的含蓄意味はむしろ「韓国」の「他者性」として理解されるべきであり、つまり、過去の記憶を他者化することと「他者化された歴史」を記憶することで、それを記憶する現在のアイデンティティを確立させるということとなる。そこで確認されるのは「近代化されたわれわれ」にほか

ならない。

「…KBSの大河ドラマだった。名前通り受難の歴史のなかで民族の矜持を覚醒させてくれた先代の指導者を大河のような大きなスケールで描き出した大型ドラマであり…」(チョン・チャン[2000:211])。

「この時期、大型ドラマの代表的な例としては<土地>があげられる。わが国に風雲が立ちこめた日清戦争、日露戦争のときから6・25[朝鮮戦争]に至るまで民族が受けさせられた苦難と迫害、その貧困と危機をわれわれの先祖がどのように克服し対応していたかを実感がわくようにみせた、ソンウ・フィ原作の<ノダジ>[豊富な鉱脈]と…、<梨花>に続く民族大叙事詩の<土地>が大型番組として…」(キム・ハン[2001:107])。

何度も歴史ドラマとして再生産されているが、「受難の歴史」「苦難と迫害」「貧困と危機」の時代として他者化された植民地時代は、韓国の歴史のなかで断絶された時間であり、現在の韓国の国民は自らを植民地時代の朝鮮民衆の延長線には置かない。また、植民地時代を語る歴史ドラマの語り口も「われわれ」の範疇からその時代の人々を排除している。「われわれ」の範疇に属されるのは少数の「民族の先覚者、指導者」に限定され、大多数の民衆はその範疇に入れないまま疎外されてしまうのだ。

そして、民族の先覚者・指導者である主人公のエリート的思考とリーダーシップのうしろに存在する「植民地時代」と民衆の暮らしは、主

人公の英雄的行跡が強調されればされるほど、より愚かで悲惨なものになる。このように、前景に浮彫にされた主人公を中心としたストーリーの「向こうに」焦点をあわせることを通じて、現在における植民地時代の意味作用を読み取ることができるのだ。

Chowによれば「イメージの生産」は「関係の生産」である。「イメージの生産は物の生産ではなく、関係の生産であり、あるひとつの文化の生産ではなく、複数の文化間の価値の生産である」(Chow[1995=1999:97])。つまり、植民地時代の歴史ドラマは、歴史の叙述であると同時に歴史という過去に対するイメージの生産にもなるのだ。そうしたイメージの生産は「近代化されたわが韓国」と「前近代的な朝鮮植民地」という関係の生産であり、「近代化のできない時代／国／民衆」・「植民地支配される被支配者／被抑圧者としての朝鮮人」と「近代化された時代／国／国民」・「発展した進歩の韓国国民」という関係のなかで現在のアイデンティティを確立させていく。

ここで、植民地ものの大河ドラマである『ノダジ』¹²に対する評価から、他者化された植民地時代がどのように描写されていたかを読み取ってみよう。

「＜ノダジ＞は故ソンウ・フィ先生が…膨大な分量の大河小説である。長い歴史のなかで抑圧され疎外された北西地方の商民が大韓帝国末と日本帝国時代をどのように消極的に、そして野性的に生きていて、歴史の桎梏から解放された世代がどのように積極的に、そして意志的に生きてきたか、その苦難の現場の再現を、親子二

代を通じて描いた作品だ。小説全編を通して一貫した基調はわが歴史の主体は誰であったのかという疑問、言い換えれば、わが歴史の主体をわれわれ自身が担うことができなかった、という悔恨の疑問と疑惑である。…開港から6・25戦争、休戦までの約100余年間、わが民族の近世受難史をどのようにして画面にうつすべきかという不安もあった」「配役に関しても助言をいとななかった故ソンウ・フィ先生の言葉が思い浮かぶ。“ノダジの配役は人気と知名度に関係なく、最も韓国的で土俗的な匂いがふんとする人たちで構成されてほしい”という…」(イ・ジョンズ [1994:247-249] 傍点は筆者による)。

「近世受難史」である植民地時代とその時代を「消極的」「野生的に」生きていた大多数の民衆は「最も韓国的で土俗的な匂いがふんとする」人々であるにもかかわらず、言い換えれば、むしろ「最も韓国的で土俗的」な「前近代的なかれら」として描かれるためにこそ、その人々は「われわれ」の範疇のなかから「かれら」の形態で排除されて他者化されるのだ。「われわれ」の属性としてもはや許せなくなったものが「かれら」の属性として描写されつつ、植民地時代の朝鮮人は「他者」となる。

その他者化過程において植民地時代をリプリゼンテーションする属性はどのようなものなのか。ここではそのなかで最も代表的な三つを取り上げてみたい。それは、「迷信」と「疫病」、そして「女性」であるが、これらの表象は近代と前近代という二分法の論理のなかで、前近代的属性として専有される。例えば、迷信は「無知・無識」を表象しており、迷信に従う民衆は

無知で啓蒙されていない前近代的民衆としてうつされる。「非衛生・不潔」を意味する疫病は「清潔・科学（医学）」の反対側に置かれ、植民地時代は原始的状态に転落される。そして最も頻繁に登場する重要な表象である「女性」は、家父長制に従属された女性や従軍慰安婦など、社会的に疎外された階層として描写されることが多い。そのとき「女性」は、植民地時代の換喩的表象であると同時に「他者の他者」として理解することができる。即ち、他者化された植民地時代、そのなかでもう一度なされる他者化であるのだ。つまり、植民地時代ものの女性はそのほかの表象記号のなかでも最もポストコロニアル的状况のなかにおかれているともいえる。

その他者化された「他者」に対する感覚は例えば、遊園地に置かれた凹面鏡や凸面鏡に自分の姿をうつしてみてその歪曲された姿を楽し

むという感覚と似ている。鏡にうつされた姿は自分自身でありながらも、「明らかに」屈折されて歪曲されたことでは自分ではない。自分であると同時に自分ではないことが明確に認識できるからこそ、われわれは鏡にうつされたその「可笑な」姿に笑いをふき出すことができるのだ¹⁵。歴史ドラマのなかの植民地時代は凹レンズと凸レンズに屈折された姿にほかならず、その屈折過程を通じて生産された植民地時代のイメージは過去と現在の関係を「前近代－近代」の形で構築していく。近代化が完成されたと自負する現在の「われわれ」は、前近代としての植民地時代状況のなかの「かれら」を他者として眺めているのである。そして歴史ドラマのメタの重畳性に支えられているその眼差しは、歴史というレンズがもつ権威によって正当化される。

3. むすびにかえて：ポストコロニアル時代の民族主義と歴史ドラマ

歴史ドラマがナショナリズムの範疇で論じられるのは歴史ドラマの歴史言説がいつもナショナル・ヒストリーの枠のなかで形成されるからであるが、ドラマのなかで描かれるナショナル・ヒストリーがいつも同一のナラティブ方式をとっているわけではないことも明確である。それは歴史として欲望される対象と歴史を欲望する方式が「いま・ここ」という現実に基づ盤するからだ¹⁶。このように現在において書き直され、記録される歴史ドラマの文化政治学は、「歴史」の権威と「いま・ここ」の現実感覚に支えながら歴史を日常化させると同時に日常を歴史化させているのだ。歴史ドラマを通じて日常と歴史

を往復する大衆の集団心性と欲望を把握しようとする本稿のような試みが有効である理由もそこにあり、そういった作業はその社会に対する歴史的な考察を伴わなければならない。ということで、韓国の歴史ドラマの考察に必要なのはドラマ放送当時の社会状況だけではなく、それを含む韓国のポストコロニアルな状況に対する認識と理解であるのだ。

本稿では、韓国の歴史ドラマのなかでも特に1980年代ものを対象として植民地時代とその時代の民衆を他者化していく過程を探り、そのなかに隠蔽された欲望の構造を明確にしようとした。植民地時代を「前近代的」イメージとして

再構成することで生産されるのは植民地時代と現在を「前近代－近代」に位置させる関係性であった。つまり「苦難の集合的記憶」と集約されてきた歴史ドラマのナラティブに隠蔽された欲望は植民地時代を前近代として専有して他者化することであり、その欲望の眼差しに再現されたのは「西欧の／日本の」帝国主義的な視線にはかならない。その眼差しは単に植民地時代だけではなく、その後においても「近代化」というイデオロギーを通じて絶えず訓練され規律化されてきたのだ。

軍事クーデターで政権を握った朴正熙が推進した「祖国近代化」プロジェクトと経済発展イデオロギーは朴正熙政権の強圧的な軍事統治を正当化させており、経済発展の具体的成果がその立地を強化させる役割を果たしていた分、近代化に対する熱望は1961年から1979年までのあいだ、朴正熙政権下の韓国の中心イデオロギーとして機能することができた。このような側面からの議論は今まで比較的になされてきており、さほど新しいわけでもないが、ここでより重要なのは、そこで考慮されず欠落されてきた側面、つまり近代化のイデオロギーが韓国の血統的・抵抗的民族主義と結合する過程において作動した大衆の欲望である。

ところが、最近になっては、韓国の近・現代史における「大衆の近代化」に自発的に参加していた国民の同意過程に関する主張と議論が提起されるようになっており¹⁷、本稿はその欲望の作動を歴史ドラマのなかから確認しようと試みたのである。その欲望は、歴史ドラマを「わが民族の優越性、民族の矜持、民族の主体性を描き出す」ジャンルとしてみなして歴史ドラマ

の義務を「この時代が要求する人物像、渴望する英雄の真の姿を探る」（イ・ジェガブ[1994]）ことであると信じている制作側の思考のなかにも、そしてそのイデオロギーを自発的に視聴し受容する大衆の集団心性のなかにも存在するのだ¹⁸。そしてその欲望の政治学は、植民地時代以降から現在に至るまでの「祖国近代化」過程とポスト近代における、内面化された帝国主義的視線と結合される韓国の民族主義の流れのなかで考察されるべきである。

韓国のポスト近代において、民族主義と結合された帝国主義への羨望はもはやもうひとつの帝国として君臨しようとする欲望に転換している（イム[2005]）。「近代化の完成」に対する認識を社会構成員の全般が共有するようになった1990年代以降¹⁹、植民地時代のナラティブは歴史ドラマにおいてももう扱われなくなり²⁰、その場を強力な帝国のナラティブが占めてくるようになったのだ。韓国のナショナル・ヒストリーのなかで帝国の歴史としてみなされている高麗時代が『太祖王建』（2000-2002）、『帝国の朝』（2002-2003）、『武人時代』（2003-2004）などが大河ドラマとして登場するのはそういった脈絡から理解することができる。

一方、大衆は「祖国」が帝国となることを欲望すると同時に「祖国」を帝国に導いてくれる「強力な指導者」を呼び出すようになった。朴正熙記念館の建立推進と『韓国国民に告ぐ』『やればできる！轟かして決起しよう』『国が危急のとき、命を惜しまない』などの書籍出版（朴[2005a], [2005b], [2005c]）から見られる追慕ブームと朴正熙シンドロームや李舜臣²¹の再召喚がその現象である。2000年代に李舜臣は

ブラウン管（大河ドラマ『不滅の李舜臣』2004-2005）と、スクリーン（『天軍』2005）に再登場しており、『剣のうた』『不滅の李舜臣』などの数多くの書籍のなかで語られている（キム・フン[2003]、キム・タクファン[2004]）。

そして今、2006年度の現在において歴史ドラマで描かれるナショナル・ヒストリーは、高麗時代と統一新羅時代（『海神』KBS, 2004-2005）と三国時代（『薯童謡』SBS, 2005-2006）を経て紀元前までにその範疇を拡張している。「BC 37年、最初の民族国家の高句麗の誕生」を描く『朱蒙』（MBC, 2006.5-2007.3）をはじめとして、『淵蓋蘇文』（SBS, 2007.7-）、『太王四神紀』（MBC, 2007放送予定）の高句麗ものがその後を続いていく。無論、それには中国の東北工程プロジェクトにかかわる歴史／国史紛争もひとつの背景として作動しているといえる。しかし、そこでより重要なのは、歴史ドラマに呼び出される過去とは過去に対する回顧であると同時に未来に対する想像である、ということだ。Chowが映画の民族誌としての可能性に対して次のように論じたのは歴史ドラマにも当てはまるのである。

「映画の映写という前方に向かって投げ出す効果—スクリーンにイメージを投げ出すこと—は回顧して後方を見ることが、逆説的に、未来へと前方に投げ出すことでもあることを意味する。…二つの異なった時間—過去懐旧と未来志

向、懐古趣味と理想主義—が合体するのは一見不可能とも思えるのだが、映画イメージは、その二つの時間の合体にもっとも適切な場となる。映像は過去の回顧であると同時に、未来の予告でもあり、過去を総括するものであると同時に未来を夢見るものなのだ」（Chow[1995=1999: 72-73]）。

テレビを凝視することは、ブラウン管を眺めることであると同時に未来を向かう視線を決めることでもあり、テレビの歴史ドラマを通じて過去と現在、そして約束された理想的な未来がナショナル・ヒストリーという形態として一堂に存在するようになるのだ。

そして、現在韓国の歴史ドラマから読み取れるような欲望の進行は単に韓国に限られた現象ではないであろう。現在、日本と韓国の間・韓国と中国の間で起きている歴史論争、「歴史」が熱く論じられ、叫ばれている現象をみていると、東アジアにおいて幅広く広げられている「帝国」への熱い欲望と闘争の意志が読み取れる。「歴史」が大衆の集団意識のなかに定着され、「歴史」に対する言説が大衆の日常生活のなかで日常的に行われるこのような状況は、単なる国家の権力言説だけでは解体できない。歴史ドラマにおいて作動する、大衆意識という権力の政治性を問わなければならない重要な理由がそこにあるのだ。

註

- 1 韓国のテレビ放送は1961年に国営放送KBS-TVの開局によって開始され、1964年にD-TV（1966年にTBCに改称）、1969年にMBC-TVの民営放送の開局によってテレビ競争時代の幕をあけることになった。
- 2 三国時代の好童王子と楽浪公主の説話をドラマ化した『国土万里』（1964, KBS, 16回連続史劇）である。
- 3 韓国のテレビ史劇の流れは以下のように概略できる。

【表1】 韓国のテレビ史劇の流れ

1	テレビ史劇の草創期	1964年～1968年	初の史劇の誕生、KBS・TBCの史劇制作時期
2	テレビ史劇の発展期	1969年～1975年	KBS・TBC・MBCの放送3社によるテレビ史劇競争時期
3	テレビ史劇の転換期	1976年～1980年	政府の編成統制による政策史劇の制作時期（国難克服史劇の氾濫期）
4	テレビ史劇の全盛期	1981年～1990年	本格的な史劇シリーズものの登場と競争時期MBC「朝鮮王朝五百年シリーズ」KBS「大河ドラマシリーズ」
5	テレビ史劇の沈滞期	1991年～1994年	史劇の退潮・沈滞時期
6	テレビ史劇の復興期	1995年～2003年	史劇に対する新たな関心高潮の時期
7	テレビ史劇の熱風期	2004年～現在	素材の拡張期（高句麗時代もの・渤海時代ものなど）

- 4 ジャンルの概念と範疇は常に変化するものであり、最初に「史劇」が「歴史劇」の略語であったとしても、現在、二つは異なるジャンルとなってきたことである。歴史劇は歴史的事件や人物を扱うドラマに限られるため、史劇は日本の「時代劇」に近い。
- 5 広辞苑は「時代劇」を「時代物の劇映画。時代劇映画。嚢物。また演劇・テレビの時代物をいう。1923年（大正12）頃より旧劇に代えて使用される。↔現代劇」と解説している。
- 6 Stone[1979]はナラティヴを「一貫性をもつ単一のすじ」に歴史的出来事を配列して「状況よりは人物」に焦点をあわせることだと定義する。これは「歴史を扱う」という歴史ドラマがなぜ歴史的出来事やその状況ではなくて、歴史的人物を中心とする一代記になりがちであるのかを説明してくれる。ドラマの中心はナラティヴであるのだ。
- 7 例えばChartierからの次のような引用から歴史信仰の言説を覗くことができる。「歴史は多くの形態の物語のなかのひとつであるが、それが真実と特別な関係を維持する点からは唯一である。しかも、その物語の構成は実際に起きた過去を再構成することを目指す。歴史の準拠とする実在性は歴史的テキスト以前に存在していたものであり、また、それはそのテキストの向こうの状況である。ここで歴史的テキストは知的な説明を生産する機能を果たす。このような歴史の事実準拠性が歴史を構成する本質であり、歴史を童話やフィクションと区別できるようにする」（Iggers[1997:12]傍点は筆者による）。歴史に厳格な指針を設定し、歴史ナラティヴを理想化するような言説は「歴史」という名の権威を与えるのだ。
- 8 社会のモラルを象徴し強調すると意味で歴史ドラマはBurkeのいう「祭式」でもある。象徴と祭式の関係は次のように記述できよう。「秩序の拒否はそれから結果する罪への償いの必要を意味しているのだ。祭式や演劇の意味がここにある。社会階層がつくられてゆく過程で動員される象徴を目に見えるかたちで表現すると同時に、秩序を拒否する者への懲らしめによる償いを表現するのが祭式演劇なのだ」（Burke[1989=1994:60]）。モラル・常識とも表現できる、社会を維持するための社会原理が歴史ドラマのなかで表現・確保されて、経験されていく。歴史ドラマがそういった世界に視聴者を呼び出す機能を果たす祭式であるならば、歴史ドラマのナラティヴ構造はその機能を効果的にさせる式次のようなものである。こうした意味で歴史ドラマのナラティヴ構造に対する精密な分析は今後の重要な課題でもある。
- 9 Whiteは「モラル」を「常識（的観念）」（一文化の平均的成員が共有する信念からなる平凡な命題の集まり）として説明し、物語と常識の関係を次のように述べる。「常識の慰めの一つは、「善意の人々」が同意してくれるだろうという予想の形で、その妥当性が知られるということである。常識のよさの一つは、実際そこに籠められている確信なのである。常識の語るところに同意するのは、善意の証そのものなのだ。現実の出来事の物語化についても同じである。この確信は、すべて確信というものがそうであるように、道徳的なもの以外ではありえない」

- (White[1981b=2001:95-98])。
- 10 そして正統歴史 (history proper) とメタ歴史 (metahistory) が同一の延長線上にあることへの実証的検証が『Metahistory』だ (White [1973])。
 - 11 歴史ドラマにおいてナラティヴの進行に割り込むナレーションや歴史的人物の名前・事件の年度などを説明するテロップの挿入などは歴史叙述においては脚注のような役割をしながら、そのレンズの機能を強化させる。それによって、ひとつのドラマ・ジャンルから歴史学のひとつの分科への転換がなされるのだ。NHK大河ドラマをその例として考えてみれば分かりやすい。大河ドラマのナレーションは主にニュース・アナウンサーによって行われてきた。その職業の本来の役割を考えると、それはドラマのナラティヴにリアリティを与える装置であり、ドラマ・ジャンルから歴史叙述への転換を強化させるように機能していると言える。
 - 12 本稿ではページに限られたため、韓国の放送環境や時代状況に対するより詳しい説明ができない。以下の論文を参考にしたい。(李受美 (2004) 「大河ドラマにおけるナショナル・ナラティヴ分析とその社会的意味の作動力学」東京大学大学院人文社会系研究科修士論文)。
 - 13 ①むかし、学識はあるが官職につかない人、②学徳をそなえた人に対する古風な敬称、③礼儀正しく温厚な人をたとえて言う言葉 ([site.a])。
 - 14 1987年第14回韓国放送大賞受賞作である。受賞部門は優秀作品賞 (国務総理賞)、テレビ脚本賞、テレビ女優演技賞 (ハン・ヘスク)。
 - 15 こうして考えてみれば、「歴史」がよく「鏡」に比喻されることや「鏡物」という歴史書があることはとても興味深い。
 - 16 歴史ドラマが歴史小説ともまた異なる位置にあるのは、テレビ・メディアの日常性と現場性に起因する。テレビの日常性によって、日常のイメージで具現化された歴史 (歴史の日常化) と、そのなかからモラルと教訓を探し出して視聴者自らの日常を歴史の一部として (再) 構成していく過程 (日常の歴史化) が行われるのであり、また行われることができるのだ。そして、テレビのオーディオ・ヴィジュアル的再現は視聴者を現場に位置させることで事実の効果を強化させる。「…テレビの場合は記号の成立と、指示の現在とが完全に一致した指標記号という特徴をもっている。指標としてのテレビの記号の特徴とは、現在において対象を指さすということにあるのです。そのようにしてテレビ記号は、「いま・ここ」における「これ」を次々に指さしつつ、刻々と映しだされる現実の経験と視聴者を結びつけていくのです。そして、テレビ画面による「あなた／私」のコミュニケーションを通じて、視聴者は画像の「いま・ここ・私たち」の中に引き込まれていきます。テレビ画像は、こうして「いま・ここ・私たち」のシフターとして機能するのです」(石田[2003:289])。
 - 17 近代独裁の重層的で複合的な現実を「大衆独裁」の概念から把握しようとする漢陽大学教比較歴史文化研究所の一連の研究とそこの所長でもあるイムの研究が代表的である (イム[2004]、[2005])。本稿の「大衆の国民化」という表現はイムが『敵対的共犯者たち』のなかでMosseの著書名*The Nationalization of the Masses*から借りて用いたのをまた借りた用語である (イム[2005:140])。
 - 18 そういった欲望の表現を直接確認したければ、インターネットを利用するのも良い。放送局の歴史ドラマのホームページの掲示板には視聴者の感想が夥しい数で書き込みされており、ネット空間を占有する一般大衆によるラディカルな民族主義的な発言がそこにあって、それに対する多数の共感と賛同の返信がまた書き込まれている。
 - 19 特に1988年度ソウルオリンピック開催をきっかけとして韓国の大衆は韓国が先進国の隊列に入ってしまったという実感を得ていた。それにかかわって興味深いことは、当時、外国 (人) / 西欧 (人) に韓国の「後進国的／前近代的」な姿を見せないようにするために行われた政府の一連の措置と国民の積極的な協力であった。例えば、町の整備、秩序運動、補身湯[犬肉]食べない運動、などである。
 - 20 日本植民地時代のナラティヴを主に語ってきたKBS大河ドラマシリーズは1994年4月から1995年10月までの空白期をもって、そのナラティヴに大きな変化をみせるようになり、植民地時代ものはもう描かれなくなる。そしてそういった傾向はKBSだけではなく、テレビ・ドラマの全般にみられる。
 - 21 豊臣秀吉の朝鮮出兵の際、決定的な海戦を勝利に導いた朝鮮水軍提督。

参考文献

- 石田英敬 (2003) 『記号の知/メディアの知：日常生活批判のためのレッスン』 東京大学出版社.
- イ・ジェガブ (1994) 「よく知られた作品のドラマ化」『テレビジョンドラマ社会学』ソウル: ナナム出版 188-192.
- イ・ゾンス (1994) 「男性ドラマとして制作－〈ノダジ〉」『テレビジョンドラマ社会学』ソウル: ナナム出版 247-249.
- イ・ビョンフン (1994) 「538編のドラマに込めた朝鮮王朝518年－〈朝鮮王朝500年〉」『テレビジョンドラマ社会学』ソウル: ナナム出版 182-185.
- イム・ジヒョン、キム・ヨンウ (編) (2004) 『大衆独裁』ソウル: チェクセサン.
- イム・ジヒョン (2005) 『敵対的共犯者たち』ソウル: ソナム.
- オ・ミョンファン (1994) 『テレビジョンドラマ社会学』ソウル: ナナム出版.
- キム・スンヒョン、ハン・ジンマン (2001) 『韓国社会とテレビジョン・ドラマ』ソウル: ハンウルアカデミー.
- キム・タクファン (2004) 『不滅の李舜臣^{センガク}』ソウル: 黄金枝.
- キム・フン (2003) 『剣のうた』ソウル: 思考の木.
- コン・イムスン (2001) 「歴史-ドラマのメロドラマ的構図と民族主義の二律背反性」『放送文化研究』(韓国放送公社) 13:197-222.
- (2005) 『植民地の嫡子たち：朝鮮のものと韓国近代史の屈折された裏面』ソウル: プルン歴史.
- チョン・スンイル、チャン・ハンソン (2000) 『韓国TV40年の足跡』ソウル: ハンウルアカデミー.
- 朴正熙 (2005a) 『韓国国民に告ぐ』ソウル: ドンソ文化社.
- (2005b) 『国が危急のとき、命を惜しまない』ソウル: ドンソ文化社.
- (2005c) 『やればできる！轟かして決起しよう』ソウル: ドンソ文化社.
- Burke, Kenneth (1989) *On Symbols and Society*, Joseph R. Gusfield (ed.), Chicago, London: The University of California Press. = (1994) 森常治 (訳) 『象徴と社会』法政大学出版局.
- Chow, Ray (1995) *Primitive passions: visibility, sexuality, ethnography, and contemporary Chinese cinema*, New York Chichester, West Sussex: Columbia University Press. = (1999) 本橋哲也・吉原ゆかり (訳) 『プリミティヴの情熱：中国・女性・映画』青土社.
- Hall, Stuart (1980) "Encoding/decoding," *Culture, Media, Language*, S. Hall (ed.), London: Routledge.
- Iggers, Georg G. (1997) *Historiography in the Twentieth Century: From Scientific Objectivity to the Postmodern Challenge*, Hanover and London: Wesleyan University Press.
- Renan, Ernest (1990) "What Is a Nation?," in *Nation and Narration*, Homi K. Bhabha (ed.), New York: Routledge.
- Stone, Lawrence (1979) "The Revival of Narrative: Reflections on a New Old History," *Past and Present*, 85.
- White, Hayden (1973) *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- (1981a) "The Value of Narrativity in the Representation of Reality," in William J. Mitchell (ed.), *On Narrative*, Chicago: The University of Chicago Press:1-24. = (2001) 海老根宏・原田大介 (訳) 『物語と歴史』《リキエスタ》の会:9-55.
- (1981b) "The Narrativization of Real Events," in William J. Mitchell (ed.), *On Narrative*, Chicago: The University of Chicago Press:249-254. = (2001) 海老根宏・原田大介 (訳) 『物語と歴史』《リキエスタ》の会:89-99.

Website

- a. <http://jpdic.naver.com/jpdic.naver?where=brow&docid=1550759&query=%BC%B1%BA%F1>
- b. <http://krdic.naver.com/krdic.php?docid=89302>
- c. <http://shinb33.pe.kr/>
- d. <http://terms.naver.com/item.php?dlid=6&docid=5439>
- e. http://www.cine21.com/Culture/culture_view.php?mm=003001001&mag_id=35807



李 受 美 (い す み)

1972年5月26日生まれ。東京大学大学院人文社会系研究科社会情報学修士号取得

〔専攻領域〕 メディア史

〔所属〕 東京大学大学院学際情報学府学際情報学専攻博士課程

〔所属学会〕 日本マス・コミュニケーション学会

The Politics of Historical drama in the Postcolonial Age : Image of Colonial Age in the Korean Historical drama and its Social Meaning

Soomi LEE*

Why television historical dramas are discussed in nationalism discourse is the historical discourse of those dramas has been formed within the framework of the national history. And also it is clear that the narratives of those dramas do not always have the same way. It is the object of the desire as *history* and the process of the desire stands on the basis of the reality of *now/here*. Depending on the authority and the sense of now/here, the politics of historical drama re-written and re-recorded in the present makes us consume *history* as everyday affairs in our everyday life. In this paper, I consider the mentalities and the desire of the people to make a journey forward and backward through historical drama.

When we consider Korean historical drama, we need to have a correct understanding not only the social situation of the time but also Korean postcolonial situation. In this aspect, I examine the formula of othering in the Korean historical drama of 80s and attempt to clarify structure of the hidden desire in the process of othering.

*The Doctoral Course of Graduate School of Interdisciplinary Information Studies, The University of Tokyo.

Key Words : Historical drama, Postcolonial Age, Nationalism, Metahistory, Othering, Alterity.