

【論文】

トランスナショナル・コリア
——韓国ドラマと配信サービス——Transnational Korea:
The Relationship of Korean Dramas and NETFLIX岡田 章子[†]

1. はじめに

本稿は、配信サービスにより、「第4次」ともいわれる韓流ブームをけん引した人気の韓国ドラマ、『愛の不時着』と『梨泰院クラス』(ともに2020年 NETFLIX 配信)を、記号論的に分析するとともに、配信という視聴形態から捉えようとするものである。

1990年代末、韓国を含め、アジア圏で日本文化が解禁され、日本のマンガやアニメがアジア各国に浸透し、「トランスナショナル」な文化として国のソフトパワー戦略に位置付けることについて様々な議論や批判が展開された(岩淵 2001.2016)。

それから日本で「失われた10年(あるいは20年)」と言われた間に、ドラマや映画、K-POP と韓国のポピュラー文化は類のない躍進を遂げた。これは、後述する韓国の文化戦略にも関係している。今日では、この「トランスナショナル」な文化のありようは、韓国のポピュラー文化、「韓流」の世界的な広がり、より当てはまるのではないか。

90年代後半の経済的苦境は、バブル崩壊の日本だけに限ったものではなかった。特に97年のアジア通貨危機は、韓国においては日本以上の苦境であった。しかし、その危機を背景に、むしろ韓国では文化産業の育成が意識され、1998年以降文化予算を増加させるなどしてきた(金 2013:110)。作品の独創性はもちろんだが、後述する国家や民間の様々な文化戦略の結果、2020年には『パラサイト』が初の外国映画としてアカデミー賞を、また2022年には『イカゲーム』がエミー賞(テレビドラマ対象)の主演男優賞、監督賞を受賞し、さらに作品賞に非英語作品として初めてノミネートされる¹⁾など、韓国の映像文化は、世界的にも高く評価され、さらに「配信」という新しいメディアによって、日本だけでなくアジア各国、アメリカなどでも人気のコンテンツとなっている。

本稿では、まず、配信サービス(特に、NETFLIX)の現状と韓国のコンテンツ・ビジネスの親和的な関係を概観した上で、前述の2作品、『愛の不時着』(以下、『不時着』)と『梨泰院クラス』(以下、『梨泰院』)についてバルトによる記号論を用いた物語構造分析を試み、物語としての特徴を検討したい。そして、韓国の映像文化戦略を見た上で、最終的にそれらがどのように世界的に広がる「有料配信サービス」に接続し、「韓流」ドラマとそれ

[†] 東海大学准教授 akiokada@tokai-u.jp

との関係がどのように捉えうるのか、を考えたい。

なお、2020年 NETFLIX でいちばんよく見られたドラマは、日本では1位『不時着』、2位『梨泰院』であったが、『不時着』が22年に至るまで国内視聴第10位以内にランクインする、文字通りのキラー・コンテンツであるのに対して、『梨泰院』はそれほど爆発的なヒットを生んだわけではない。しかし、2022年7月7日からの夏クール(全13回、テレビ朝日系)でそのリメイク版『六本木クラス』(以下、『六本木』)が放送されたことであらためて話題になった作品である²⁾。もっとも、『六本木』の場合、『梨泰院』の原作者自身が、すでに舞台を六本木に移した原作漫画を書いており、さらにこれを放送したテレビ朝日は、『梨泰院』の放送局 JTBC と提携関係を持ち、「日韓共同プロジェクト」とされていたため、舞台が置き換えられたほかは、台詞やあらすじまで『梨泰院』をかなりなぞった「リメイク」というより「翻訳」ドラマであった。そのため、『梨泰院』とは時間の尺も違うのに「全てまねずとも」³⁾という批判が出たのは当然だった。

ちなみに、『六本木』の放送中盤、8月21日の NETFLIX における日本国内視聴順位は、2位『六本木』、4位『梨泰院』、9位『不時着』であった。原作とオリジナルの見比べを狙って21:00からのオンエア分を同日24:00に配信した NETFLIX の戦略は、ドラマの出来に関わらず、ある程度達成されたようである。また、『六本木』は、9月17日(土)『東京新聞』に発表された地デジのドラマ視聴率(9月5日から11日)としては1位『ちむどんどん』16.4%(NHK 9日放送)、2位『鎌倉殿と13人』11.2%(NHK 11日放送)、3位『六本木』(10話)9.9%(テレビ朝日 8日放送)、となっていた(13回平均視聴率9.3%)。

皮肉なことに、近年では NHK の連続テレビ小説、大河ドラマが中高年に「習慣的に」見られている以上の視聴率を継続的に維持する民放ドラマは少ない。つまり中高年以下の世代はもはや(少なくともオンエアでは)民放ドラマをあまり見ていないと推測できる。

むしろ、若年世代を中心に、国内のどの「テレビ」チャンネルで何を見るか、というよりグローバルに展開されるどの「配信」プラットフォームで何を見るか、という視聴形態に移行している。こうした視聴傾向も踏まえ、まずテレビから配信サービスへの移行について考えたい。

2. 配信サービスでドラマを見るということ

『不時着』がけん引する現在の第4次韓流(ドラマ)ブームの何よりの特徴は、それが既存の放送局によるものではなく、コロナ禍で2020年以降加速した配信サービスによって展開された点である。本作は、ロマンスに加え、北朝鮮の生活について、かなり好意的かつ具体的に描かれていたため、話題をよんだ。

これまで、日本のテレビは、NHK はもちろん、民放も含め「教育型」であり続けた(佐藤 2008,2012)、と佐藤卓己は指摘する。それはどういうことかという、現在に到るまで、日本では「『番組内容の調和』を保つために、放送免許の条件として NHK 総合、民放など一般局は教育番組10パーセント以上、教養番組20パーセント以上で常時編成することが求められている」(佐藤 2012:24-25)、という。つまり、具体的な番組編成は、こうした厳密な「教育」や「教養」に入るか疑わしい場合でも、それらは適当に割り付けられ、エンタメやバラエティ番組が画一的に放送されているということである。

こうした番組編成における「教育」や「教養」の建前は、結局のところ「電波の公共性」を、NHK と新聞社によ

り系列化された「民間放送事業の公共性」と重ね合わせることで、既存のテレビ局体制を温存する根拠になっている。しかし、この「温存」こそは、すでに「放送と通信の融合」が近い将来に予見されていたにもかかわらず、その対応を遅らせた原因であった。

「配信」サービスとは、放送ではなく、ネット回線を使った定額動画配信サービスであり、一般にSVOD(Subscription Video On Demand Platform) と称される(近藤2021a:34)。本節では、『不時着』、『梨泰院』とともに現在まで独占的に配信し続けている NETFLIX を中心に、こうしたサービスに似かなる特徴があるのかを概観したい。

2-1. 日韓におけるテレビと配信

前述の通り既存放送局を守る政策によって、日本の有料放送はアメリカや後述する韓国と異なり、大きく出遅れた。さらに、ネットにおける動画ストリーミングのスピードが上がる中で、若い世代を中心に、テレビから「ニコニコ動画」や「YouTube」といった動画配信サービスに移行する動きがみられるようになった。その動きに拍車をかけたのが、2010年代初頭からのスマホの普及である。

今や「動画配信サービス」は、テレビとは独立した、グローバルでオンデマンドな、様々なコンテンツを提供し、スマホやタブレットのウインドウ表示時間を競っている。アメリカ、韓国ほか先進国では、概ね既存の地上波もネット回線による同時配信を行っている⁴⁾。

そして、その「波」に乗るための前提は、有料放送による多チャンネル化への対応であった。日本の既存放送事業者の「意識」は、建前上、格差のない情報提供、いわゆる「テレビ的教養」(佐藤 2008:5)を守ることだったのかもしれない。しかし、それによって、有料放送は周辺的なものに止まった。そもそも日本は、少なくとも首都圏では民放局が比較的多く、地上デジタル化でも既存局をそのまま維持したため、CM 付きのテレビ番組はタダなのに、それ以外にお金を払ってまでテレビ番組を見るということの意義が見いだされにくかったように思われる。

結局、日本での配信サービスの普及はコロナ禍の20年になって爆発的に広がった(因藤 2020)。日本のテレビ局もNHK オンデマンド(08年)や見逃し配信に加え、「NHK プラス」(20年)を皮切りに慌てて同時配信サービスを用意、同時にあらためて旧作や独自コンテンツを含めた配信サービスが注目されるようになった⁵⁾。

一方、韓国がアメリカの配信大手に対し、新作、旧作問わず様々な人気コンテンツを提供できているのは、ケーブル等有料テレビが早く浸透したことで、多チャンネル化に対応し、配信以前から輸出の需要を満たす豊富な番組が作られていたからと考えられる。

韓国の地上波放送事業者として、公共放送 KBS(Korea Broadcasting System)、教育テレビ EBS(Educational Broadcasting System)、MBC(Munhwa Broadcasting Corporation)、SBS(Seoul Broadcasting System)が挙げられるが、それらを含め、「10か所の地域民放送事業者など32か所」の放送局がある。「またその他の事業者も全部合わせると(中略)495の事業者が存在している」(金 2013:31-32 放送委員会2006『2006年放送産業実態報告書』)。そして、「その他の事業者」のうち、もっ

とも多いのがケーブルテレビ事業者だという(ibid: 33)。

韓国では、いわゆる地上波だけをアンテナのみで受信している世帯は少ない。なぜなら、現在、これらはネットでも同時配信されているためである。さらに、有料放送サービスへの加入は9割を超えている。韓国では、なぜ日本と比べ、より早く地上波からネットの同時配信への移行が出来たのか。金によれば、「テレビ番組の著作権を放送局が持っていたことと、韓国でブロードバンドが早期に普及したことがその背景にある」(ibid: 36)という。放送局による著作権所有は、制作会社との関係では、不公正を生むとの批判もある。しかし、とりあえず、こうしたメディア環境、つまり、テレビのネット化と有料放送を含む多チャンネル化への対応が、配信サービスの参入をスムーズにしたと考えられるが、その政策の詳細については6節であらためて検討する。

2-2. NETFLIX を中心とする配信サービスの現状

以上を踏まえて、以下では配信事業者、特に日本と韓国における NETFLIX の現状について概観したい。現在、日本で視聴されている3大プラットフォームは、NETFLIX (日本でのサービス開始は2015年)、Amazon Prime Video(2016年)、ディズニー+ (2020年)であろう。言うまでもなく、アメリカ企業の寡占状態である⁶⁾。

Amazon Prime Video は、当初郵送無料ほか様々な特典が受けられる、いわゆる Prime 会員向けサービスのひとつとして始まり、ディズニー+は、20年からディズニー、ピクサー、マーベル等のブランド力のあるエンターテインメント作品を集約、配信している。

そして現在、配信サービス業界のリーディング・カンパニーとされるのが、世界190か国、2億人の契約者を獲得している NETFLIX である。NETFLIX の最大の強みは、各国テレビ局からオリジナル・シリーズとして独占配信するコンテンツのほかに、オリジナル・コンテンツを自ら制作している点である(長谷川 2021:39)。日本のオリジナル・コンテンツとして海外にも知られるのは、『全裸監督』⁷⁾(2019)(ibid: 79-86)だという。アジア全域およびアメリカでも評価が高く、「物語は日本の80年代のアダルトビデオ業界が舞台」(ibid: 79)だが、テーマは「エロ」にとどまらず、「バブルの時代に欲と金にまみれて崩壊していくアダルト業界ビジネスドラマ」(ibid: 81)としてもよくできているという。

ここで、長谷川が目しているのは、極めて日本特有の業界事情、時代状況を描くドラマが、世界にも通用するはずだという NETFLIX の「ローカル AND グローバル」(ibid: 85)という姿勢である。つまり、グローバル化した現代では、もはやローカライズしたりメイクを国ごとに合わせて作るより、むしろローカルで作られたものをそのまま世界に出すほうが、かえって異文化への好奇心を含め視聴者の心を掴む、という考え方である。そして、そうしたコンテンツの供給力を握っているとみなされているのは、日本よりも韓国である。NETFLIX は「アジアだけで200本のオリジナル作品に投資し、そのうち4分の1にあたる約50本は韓国発」(ibid: 90)であるという。最近では、NETFLIX に限らず、韓国での放送と配信会社の独占配信がほぼ同時になされ、旧作の一気見に対して、新作では韓国での放送と平行して毎週最新話を見る、ということも可能になっている。

NETFLIX を猛追する2社は、オリジナル作品を揃えることにしのぎを削り⁸⁾、同時にシビアナ価格競争を展開している。Amazon Prime Video は配信視聴者向けに月額500円、ディズニー+は990円(2022年11

月20日現在)、こうした動向を受けて NETFLIX は、11月4日から「広告つきベーシック」というプランを設け、広告を入れることで790円(広告なしのベーシックは990円)になるプランを用意したという⁹⁾。

2-3. 新しいメディアとしての NETFLIX

以上、日韓における NETFLIX の配信サービスの現状を概観してきたが、当然、配信サービスが先行しているアメリカでは、すでに「新しいメディア」としての NETFLIX をはじめとする配信サービスに関する先行研究がある。そのひとつひとつを上げることは本稿の主旨ではないが、近藤和都(2021a)による、アクセスという問題意識からのレビュー論文に依拠して本稿にとって重要と思われる論点を提示しておきたい。

まず、有料視聴というのだから、そもそもアクセスできるかどうかの、「情報環境格差」が問題になることは自明である。近藤は、NETFLIX は190カ国のグローバル配信を喧伝するが、実は「市場価値が高い地域や米軍基地などが立地する場所を中心にサーバーを配置しているため、それ以外の地域では不十分なアクセス性しかもたらされていないのだ」という Lobato¹⁰⁾の指摘を引用している。これは、グローバルな地政学における文化的な格差からみた場合、確かに配信そのものが「資本と政治の力に貫かれながら不均衡に配分されている」(近藤2021a: 35)。しかし、それは配信以前に、デジタル化によってもたらされた格差の一つであり、コロナ禍以降の世界では、より根本的な教育機会も含め平等なデジタル化をどう進めるか、という問題を解決することが急務だろう。

次に、配信で提示される「選択肢と選択」の問題である。NETFLIX 配信では、本稿のようにドラマについて語られることが多いが、実はドキュメンタリーもあれば、料理番組、あるいはアメリカのスタンド・アップショーもある¹¹⁾。また、ドラマのジャンルだけを見ても、新作が出てくれば、それと入れ替えになくなる番組もあるが、視聴者はその全容を見ることはできない。結果、視聴者は、NETFLIX にアクセスするたび、個人個人の「視聴行動履歴」を収集、蓄積される。そして、その情報はアルゴリズムによって、それぞれに「最適」作品をインターフェースで推奨するシステム(レコメンデーション・システム)に反映され、視聴者はそれに依存せざるを得なくなる(ibid: 37)。そこには、当然のように「好みの分類」が持ち込まれるわけだが、これが実質的には「分類の政治」(ibid: 36)であり、本来的には多様に広がるはずの映像経験が、それを豊かにすると喧伝する、当のプラットフォームによって妨げられる事態を帰結する。これは SVOD に限らず、事実上、各種の企業(特にアメリカ)に大きく依存するネット・カルチャー全体について指摘されてきた問題であるが、これについては、本稿の最後で振り返ってみたい。

3. 物語構造分析の意味と目的

本節では、『不時着』、『梨泰院』の2作を分析するにあたり、物語構造分析についてその意味と目的を確認したい。ここでいう「物語構造分析」とは、よく知られるようにバルトが主に「物語」を「コード」(簡単に言えば、「物語」を「物語」たらしめている種々の「約束事」)に分解したうえで、そこから作品のイデオロギーを暴こうとするものである。その具体例が、バルザックの作品について分析した『S/Z』(Barthes, R, 1970=1973)であるが、こうした「分析」は、ある一つの解釈にすぎない、という批判にも晒されてきた。

しかし、コードによる分析は、決して恣意的に分析者が取り上げて解釈しているだけのものばかりではない。ある「物語」を作る時、またそれを読む・視聴する時、ほとんど議論の余地なく誰でも読み取れるものも少なくない。そうでなければ、どんな物語も理解可能なものにはならないだろう。そして、その「コード」とは、物語の外部の現実社会に埋め込まれているものをそのまま取り入れ物語をわかりやすくしたり、あるいはわざとそれをずらしたりすることで新味や面白さを出したりするために成立している。ここで取り上げるのは、バルトがあげる「二項対立のコード」(Barthes 1985=1999:65~66)と「メタ言語的コード」(ibid:173)である。なぜなら、前者は大抵、どんな物語にも内在するプロットの基本であり、そこからわかることは、「解釈」というより「明示化」されるだけで制作者・視聴者も納得しやすい。また、後者は、「ある言語活動が他の言語活動について語るときに発生する」(ibid:173)、つまり、引用やパロディなのだが、韓国ドラマは、こうした引用や言及が非常に多いのが特徴だからである。以下では、人気の高さとともに、政治や社会問題に切り込んだ2作『不時着』と『梨泰院』、それぞれの作品ごとに、「二項対立のコード」と「メタ言語的コード」を検討する。

4. 『不時着』におけるロマンスに織り込まれた政治

4-1. 『不時着』における二項対立のコード

前述のようにドラマを含め、「物語」は「二項対立」を基本として成り立っているが、その「二項対立」は一つとは限らない。むしろ、いくつかの「二項対立」が組み合わせられて物語が成立する場合のほうが多い。『不時着』は、物語の構造としては、愛し合う男女が、何らかの障害によって引き裂かれるという古今東西共通の『ロミオとジュリエット』や『織姫と彦星』のようなオーソドックスなロマンスである(治部 2021:43)。実際、作中のヒロイン、ユン・セリ(以下、セリ)は、別の婚約者の登場に驚く北朝鮮の村の女性たちに、自らの恋愛をそれになぞらえている(5話)。しかし、セリと北の軍人リ・ジョンヒョク(以下、ジョンヒョク)の間の本質的な障害は、むしろ婚約者ではなく南北朝鮮の分断である。

4-1-1. 38度線という境界と南北朝鮮の分断

このドラマは、主軸の二項対立、つまり「男女」と「北朝鮮」を組み込んで物語が進む。ここで、ヒョンビン演じるヒーロー、ジョンヒョクを北朝鮮の軍人、としたことに大きな意義がある。南のエリートと言えば財閥の御曹司と相場が決まっている役を、ヒョンビンはこれまで何度も演じ、ヒットを飛ばした¹²⁾。そこでこのドラマでは、南にソン・イエジン演じるヒロイン、セリを実業家にして財閥の後継者、というかつて女性主人公にはない位置づけを与えた。まず、この今までなかった二項対立がこのドラマの肝である。そして、この二人の障害としてクローズ・アップされるのが、南北の軍事境界線、北緯38度線である。「物語はこの『境界』を何度も弄び、侵犯する」(Barthes 1970=1973: 32-33)。『不時着』では、その越えてはならない境界、38度線を図らずもパラグライダーで侵犯してしまった当のセリによって、何度もジョークのネタになる。

例えば、「(すぐに帰ると言いながら、婚約者のソ・ダン(以下、ダン)を平壤に送るついでに、実家に寄り総政治局局長の父に頼んでセリを南に帰す算段をしたため、翌朝帰ってきたジョンヒョクに腹を立て、セリは一晩中待ちながら飲み干したビール缶をずらりと並べ)そこが38度線だと思ってちょうだい、(中略)その線を越えたら戦

争が起きるわ」(5話)、また「(自分を守るために撃たれたジョンヒョクを看病するため、病室の床に寝ていたセリを気遣ってベッドを譲ろうとする彼に、一緒にベッドに寝ようと提案し)お互い線を越えなければ戦争が起きることはない」(7話)。

その挙げ句に、最終話(16話)でこの政治的境界線は、二人の愛を引き裂く境界として厳然と現れる。ここでは、ジョンヒョクが、病後にもかかわらず、手錠をかけられる自分を見て泣き叫び、走って来るセリの身を案じて境界を侵犯し、抱きとめる。ジョンヒョクは、9話でセリを南に帰す時も、別れのキスをするために「一歩くらいは」と言って早朝の無人の森に印された軍事境界線を踏み出してしまう。しかし最終話では、北にいる人質交換を条件とする送還なので、ジョンヒョクが「線」を越えるや即座に南北の情報員と軍人が銃を構えあう。その物々しい空気が、セリの「もう会えないの？一生？」という言葉をいっそう、切実なものにしている。同じ境界線の侵犯でも、重みの違いを見せる演出が光る。

『不時着』は、ほぼ全編にわたってジョンヒョクを理想の男性として描く。ゆえに、このドラマでは、南北の二項対立を安易に善悪に置き換えることができない。つまり、このドラマの最も特異な点は、北朝鮮での人々の暮らしを、貧困でありつつも、一つの「生活世界」として丁寧に描いた点にある。

北朝鮮版「貧困の文化」というべき生活世界は、確かに貧困の再生産と権威主義的国家体制に服することを強いられている。それでも、その中で生きている人々は、抑圧に泣き暮らすばかりの人々ではない。電気がなくとも夜の帳、家々に灯る「ろうそく」の温もりがあり(本橋 2021:23)、貧しいからこそ、夫の職分を越えた女性同士の助け合い(シスター・フッド)が欠かせない。果たして、ドラマで描かれた北朝鮮の生活が現実とどれほど近いものなのか、を視聴者が判断することは難しい。それでも、映像からそうした生活が「あり得る」と視聴者に受け取られることが重要である。この物語は、パラグライダーで「北」に不時着した「南」の会社経営者で財閥の娘セリが、「北」の軍人ジョンヒョクに命がけで助けられ、セリもまた、彼女を襲おうと南に向かう敵(チョ・ Cholgan、以下、Cholgan)を追って韓国に来た彼を、同じように助けるという物語である。ゆえに、ヒーロー＝北朝鮮を「悪」とは断罪できない構図を「自然に」視聴者が受け止められるように作られている。

他方で、韓国もまた、必ずしも「自由社会」として単純に描かれているわけではない。セリの家族は、財閥ゆえに後継をめぐる確執が絶えず、財閥の暮らしぶりからは、格差・競争社会の問題が垣間見える。また、監視カメラの普及やネットによってやはり韓国もある種の監視社会であることが、セリの口からも漏れる(11話)。

4-1-2. ジェンダー視点から見たジョンヒョクという理想像

二項対立から見えるもう一つの「政治」がジェンダーの問題である。

前述のように、ジョンヒョクは、女性のあらゆる理想を詰め込んだ男性として描かれている。彼は強くたくましく銃の扱いにも長けているが、人を殺したり傷つけたりすることは好まない(7話でCholganの部下いわく、「(急所を外したのが)意図的なら相手は相当な射撃の名手です」)。ピアニストを目指していただけに、繊細で芸術を愛する心を持っている。料理がうまく、生活の隅々までセリを気遣い、世話をし、命がけで守る。そして、彼女の人格、仕事を最大限尊重する。ここでは、そうしたなかでも特に、昨今注目される、コミュニケーション上のジェンダー問題に着目してみたい。それは、後述するようにこのドラマの特徴であるドラマ内の「参照」、「引

用」の多さにも関連するからである。

ジョンヒョクは口数が少ない。しかしそれは単に「東洋の男らしさ」の理想だけを示しているわけではない。彼は単に無口なのではなく、女性を一人の人間として尊重し、話を聞く姿勢に徹しているからこそ、口数が少ないように見えるのである。これは、もう一組のサブ・カップル(これもまた二項対立の一要素。南から来たク・スンジュンと北のソ・ダン、それぞれセリとジョンヒョクの元婚約者という設定)の男性として登場するク・スンジュン(以下、スンジュン)の物言いと比較するとよく分かる。南でセリの次兄に詐欺を働いたことがばれて北に逃げてくる彼は、一見人当たりがよく、会話もスムーズで気が置けない。しかし、彼が女性に話す言葉は、物腰こそ柔らかいが脅しや説教めいた物言いで、しばしば「上からものを言う男(マンスプレイング)」(Solnit 2014=2018)と化す。

例えば、自分をかばうために被弾し入院したジョンヒョクを追って軍隊を率いて病院にやってきたチョルガンを避け、スンジュンの住む「招待所」に避難したセリに、言うセリフ。「撃たれたんだぞ。軍も押しかけてきた。銃と軍の次は何が来るか分からないのに、かまわない?(中略)万が一でも好きなら消えてやれ」、「彼に何ができるんだ。失敗続きだったろ」(8話)。セリは「彼は最善を尽くしたわ。悪く言わないで」と返すのだが、その言葉は、入院中にもかかわらず、彼女を心配し迎えに来たジョンヒョクにそのままぶつけられる。「私、帰国したいの」、「僕が方法を・・・」、「失敗続きだったじゃないの。スンジュンとなら帰れる」。セリは傷が癒えないにもかかわらず、雪の中を歩いて迎えに来たジョンヒョクに驚き、心配のあまりそう告げるが、言葉とはうらはらに涙が溢れる。

また、ジョンヒョクは、会話の主導権を常にセリに委ねるが、それに導かれながらも本当に伝えたい言葉をきちんと届ける。例えば、11話でセリがジョンヒョクを自宅に匿うために連れてきて、帰国後は家族ともうまくやっている、と彼に心配をかけまいとした矢先、次兄夫婦がやってきて、後継者の地位を譲らないと北にいたことをばらすと脅す場面。ジョンヒョクは物陰に隠れてそれを聞くはめになる。

次兄夫婦が帰った後、気まずさから「何も言わないで」というセリを「何も言わない」と抱きしめるジョンヒョク。ややあってセリが「癒やされる。静かだし、温かい。何だか怒りが収まる」というと、初めて「僕は腹が立つ。立場も忘れて飛び出したくなった」と彼女への共感を示す。しかし、次兄へのセリの憎しみに満ちた「人生では忘れてはならない三人がいる。窮地を救ってくれた人、窮地に置き去りにした人、そして私を窮地に追い込んだ人」という激しい言葉に、やんわりと反論する。「だが、覚えててくれ。忘れてはならない人は憎い人じゃなくて好きな人だ。人を憎み続けると、気持ちが荒れて自分が傷つく。君が損するぞ。損するのは人一倍イヤだろ?」。 「ええ、事業家だから損をするのは真っ平だわ」、「好きな人だけ思って生きるんだ」と彼女が受け入れやすい形で「珠玉の言葉」(本橋 2021:114)を届ける。

この彼の「傾聴」の態度は、しばしば、男性は女性の話をよく聞かず、自分の主張ばかりしがちだということへの批判になっている。セリは、ジョンヒョクの大切さをこう表現する。「私の話を聞いてくれて、一緒に食事をして笑ってくれる、そんな人はいなかった」(7話)。今まで女性が演じることがきわめて少なかった、成功した実業家にこう言わせることで、今までありがちだった孤独な財閥御曹司が普通の女性と恋をして癒される、という典型的な男女の二項対立のパターンが『不時着』では完全に逆転している。

4-2. 『不時着』における「メタ言語的コード」

4-2-1. ドラマがドラマを引用する

前述のように、韓国ドラマは他のドラマ作品やポピュラー・カルチャーの引用が多いことに特徴がある。『不時着』でも北朝鮮の少女が BTS の隠れアーミー(BTS のファンのこと)だったり(7話)、セリの「お付き」の北朝鮮兵士(ジョンヒョクの部下)の一人、ジュモクは韓国ドラマが好きで、チェ・ジウの大ファンということになっている。南に行ったジョンヒョクを連れ戻せ、という彼の父からの命令で、仲間とともに南に送り込まれたジュモクは、セリの計らいで本物のチェ・ジウと対面する(13話)。そこでジュモクは、チェ・ジウの出演ドラマ『天国の階段』のセリフ、「愛する人たちは、再会できる。どんなに、遠くにいても」と切り出し、チェ・ジウがそれに「最後には戻ってくる」と応える。このセリフが『不時着』のセリとジョンヒョクを暗示していることは言うまでもない。

さらに、これは「物語の引用」というより、もっと広義の「文化的コード」に含まれる外部の現実そのものの「引用」であるが、ドラマの中では、しばしば食事の場面で「SUBWAY」や「bb.q(ビービーキュー)オリーブチキンカフェ」といった現実のフランチャイズ飲食店が出てくる。これはプロダクト・プレイスメントと呼ばれる宣伝手法の一つである。言う間でもないことながら、ここにはクライアントからの収入がある。ビジネスとして考えると番組の途中に広告を入れにくい有料放送には有効な手法なのかもしれないが、他方では「広告」として明示されないステルス・マーケティングとして批判される場合もある。

4-2-2. ドラマ内の「引用」、「参照」コード

『不時着』に見られる大きな特徴は、別のドラマのパロディだけではなく、まさにドラマ内での「引用」や「参照」のコードが非常に多い点である。つまり、同じセリフが発言者を変えてしばしば登場する、あるいは、同じ場面が幾度も違った人物の視点から登場する。こうしたドラマ内の「引用」や「参照」自体は、あらゆるドラマに使われる手法であるが、『不時着』では、とりわけ前者の例が多い。そのひとつの要因は、セリの言うことを一言漏らさず聞いているジョンヒョクの彼女への思いの深さとして現れる。

まず、1話でセリは最初にジョンヒョクに誰何されたとき、警戒して住所をすべて明かさなかったため、ジョンヒョクがソウルに潜入したとき、「随分、搜した。君が清潭までしか教えてくれなかったから」(10話)と返す。また、最終話で、38度線で別れて4年目、ついに二人がスイスで再会したとき、ジョンヒョクは、5話でのセリの励ましのセリフ「インドではこう言う。『間違った列車が時には目的地に運ぶ』」を受けてこう返す。「列車を乗り間違えた。そしたら着いたんだ。来たいと願い続けた(中略)僕の目的地に」と。

そして、同じ場面が登場人物の視点を変えて繰り返されるのが大きな意味を持っているのは、スイスの場面である。この場面は、2、4、7、11、12、15話のエピローグに挿入される。7年前、セリは安楽死する目的でスイスに足を運んだ。そして、その時、スイスの音楽学校に通っていたジョンヒョクと偶然出会っていた(2話)。そのシーンの一つが、ジューグリスヴィル橋である。これは最初、セリの回想として現れる(4話)。ボイスレコーダーに遺言を残し、橋から飛び降りようとする。そのセリを見ていたジョンヒョク。彼女の自殺を止めようと「写真を撮ってくださいませんか？」と声をかけ、思いとどまらせる。

ジョンヒョクは、セリのデスクで偶然そのボイスレコーダーを見つけ、再生してその自分の声を聞き、7年前に

橋から飛び降りようとしていた女性がセリだったことを確認する(12話)。彼はセリにそれを伝え、「運命」を分かち合う(13話)。そして最終話で婚約の解消のため、ジョンヒョクを訪れたダン。彼女はジョンヒョクがスイスで使っていた壊れたカメラを修理し、そこにセリが写っていたことを発見。そのカメラ画面をジョンヒョクに見せつつ、「全てはこの時から始まってたんですね」と告げる。その出会いの写真、つまりジョンヒョクがセリの横顔を撮った写真は、再会してから夏の2週間だけ逢瀬を重ねる二人のスイスの湖畔に面した家に飾られる。つまり、物語の「始まり」が最終話で明かされ、「スイス」が最初の出会いと再会の地として完結する舞台になるのだ。

5. 『梨泰院クラス』における格差社会とジェンダー

本作はもともとチョ・ガンジンによるWebtoonと呼ばれる漫画を原作とし、ドラマ脚本も彼が書いている。Webtoonとは、スマホに最適化した縦のスクロールで読めるウェブ漫画であり、今や韓国で漫画といえばWebtoonを指すほどだという¹³⁾。確かに、昨今韓国ではこうした漫画を原作とするドラマが増え、日本語訳される漫画作品も多い。

5-1. 『梨泰院クラス』における「復讐」の二項対立

本作は「復讐劇」であるため、男性視聴者も多かった。ここで描かれるのは、主人公パク・セロイ(以下、セロイ)と、彼を「地獄」に陥らせた外食グループ・チェーン「^{チヤンガ}長家」代表のチャン・デヒの敵対関係である。セロイの父(パク・ソンヨル)は元長家の社員で、父の転勤に伴い、高3の秋にセロイはチャン・デヒの息子、グンウォンが通う高校に転校。セロイはその高校で、他の生徒はもちろん、父親のチャン・デヒに遠慮して教師までもが見てみぬふりをするグンウォンのいじめを止めようと殴りかかる。チャン・デヒが高校にやって来て、グンウォンに土下座して謝れば水に流すというが、セロイはこれを拒否。そのため、セロイは校則通り高校退学、父は長家をクビになる(1話)。

それでもセロイの父は、信念を貫いた息子を誇りに思うと告げ、二人で店を開くことにする。しかしグンウォンは買ったばかりの新車を乗り回し、あろうことかセロイの父をひき逃げする。父を殺されたセロイは、刑事が示した証拠にグンウォンの車が写っていたことから、逆上してあわやグンウォンを殴り殺そうとするが、チャン・デヒが裏で手を回し証拠を隠滅、別人をひき逃げ犯に仕立て、逆にセロイは殺人未遂の罪を着せられてしまう。

セロイの父は物語の序盤で亡くなってしまいが、自分の信念を貫いたセロイを「自慢の息子」と言った父の言葉が要所で登場するので、これは厳密には父子対決、といえる。セロイは思いがけない突然の事故で父を亡くしたため、父の死を受け入れられない気持ちをずっと抱えて生きている。15話でグンウォンに攫われたチョ・イソ(以下、イソ)を追った先で、その手下のヤクザに車でひかれたセロイは生死の境をさまようが、そこで父との長いやり取りが彼の夢として描かれているのはそのせいである。父が文字通り、この橋を渡れば「苦い夜はない」と誘うが、セロイはイソの存在を思い出し、「一緒には行かない」と父を見送り、生き抜く決意を伝える。その後、意識を取り戻したセロイは号泣するのだが、それが父の死を受け止め、生きていく決意なのだ、ということがわかる。

対象的に、チャン・デヒはこのグンウォンの暴走とスアの内部告発によって倒産の危機に陥り、唯一、好条件

で買収を申し出たのがセロイであることを知る。そしてグンウォンに代わって後継者となった愛人の子であるグンスももはやこれまで、と父の元を去っていく。ゆえに、これが単に、セロイとチャン・デヒの一对一の対立ではなく、父子二組の対立の物語だと言える。ちなみに、どちらの側にも母親は登場しない。

5-1-1.「境界」としての人物と韓国社会の格差

そして、セロイと長家の境界にいるのが、セロイの初恋の相手、オ・スア(以下、スア)である。彼女は孤児で長家の施設で暮らし、その施設を担当していたセロイの父をしたっていたが、他方でセロイの父のひき逃げ事件の真相を知りつつ、チャン・デヒの援助をうけ大学に進学、長家に就職する。スアはそれをセロイに済まないと思いながらも、15話まで長家を離れることはない。しかも、セロイとはデートに誘い合う仲である。この彼女のどっちつかずな態度こそがまさに「境界」である。

6話で彼女の生い立ちのエピソードが出てくるが、そこで「親にまで捨てられた哀れな私。私だけでも自分は大事にしよう」という言葉が出てくる。彼女のどっちつかずな態度はしたがって恋愛の面からは理解しがたいが、彼女の脆弱な立場に注目すると理解できる。

大学進学率こそ男女平等であるものの、依然ジェンダー格差が日本同様、歴然と立ちはだかるのが韓国社会である。韓国でも日本でもそうした格差が実感されるからこそ、『82年生まれ、キム・ジヨン』(Cho 2016=2018)がベストセラーになったのであろう。2020年に34歳と設定されているセロイとスアは86年生まれである。現代の韓国社会は、政治におけるクウォーター制度(春木 2020:210)や2005年の「戸主(戸籍)制廃止」(伊東 2022:24)などジェンダー格差是正の動きが急速に高まっているとはいえ、ごく普通の女性として生きてきた82年生まれのキム・ジヨンが知らず知らずのうちに性差別の壁にぶつかるのだとすれば、孤児のスアが、自分を守ることに精一杯なのも理解できる。

セロイは、4話で「俺の仕事がうまくいったら、お前は職を失う。その時告白したら…」と冗談めかして言うが、自らも天涯孤独になり、高校中退、前科者として渡世するセロイには、彼女の覚悟がよく分かる。7話でセロイはスアに言う。「(スアの大学受験の日、受験票を忘れたことに気づき、彼女を励ましながらか一緒に走った思い出を振り返り)お前が大学の門を走って入っていった後ろ姿がカッコよかった。その背中が『自分のことは自分で守る』って言ってるみたいで」。「お前は、自分の味方をすればいい」。セロイは、スアが長家を離れることができない理由を理解しているから、彼女を責めない。

そして、セロイは、意外にも「敵」であるチャン・デヒに倣って居酒屋を開き、それを発展させて韓国一の外食チェーンに育てる野心を燃やす。ここで、他でもない「敵」のチャン・デヒの本に刺激されるのは、彼もまた裸一貫から成功した人物だからだと思われる。長家は、確かに韓国一の外食チェーンで、金に飽かせて息子の罪を他人に着せたり、警察の証拠を隠滅させたりと横暴な権力を振るうが、この物語は「財閥」やそれに基づく「縁故」を持たず、社会の底から這い上がった者と這い上がろうとする者同士の戦いであることが重要である(もっとも、財閥の創業者にはそういう人物もいるのだが)。

対照的なのは、一代で築いた大企業なだけに、部下には横暴なチャン・デヒに対し、セロイはマイノリティばかりの「仲間」ととことん大事にする。この仲間とは刑務所で出会った元ヤクザのスングォン、トランスジェンダー

(MTF:男性から性転換した女性)のヒヨニ、チャン・デヒの愛人の子、グンス(ただし、イソに片思いしていた彼は、「長家」を継いだら付き合ってもいいという彼女の戯言を信じて、途中で長家に移ってしまう)、韓国人とギニア人の間に生まれたトニー(見た目はまるっきり黒人だが、父親を探して韓国に来た)、そしてセロイに惹かれて大学進学を棒に振ってまでマネージャーを買って出るイソである。

セロイは、この仲間を守りながら、自分のビジネスを成功させたい、と願う。彼は長家の買収のために近づいた父の元同僚に欲しいものは何かと聞かれ、「自由」と答える。続けて「僕と仲間が誰にも脅かされないよう自分の言葉や行動に力が欲しい。不当なことや権力者に振り回されたくない。自分が人生の主体であり、信念を貫き通せる人生。それが目標です」(8話)。仲間を決して見捨てない不合理なやり方に最初は苛立つイソだが、彼女もセロイとぶつかり合いながら、仲間たちの多様性を活かす彼のビジネスを支えていく。

5-1-2. 二項対立から見る女性が働く意味と愛

スアはまた一方で、セロイの店のマネージャー、イソと、セロイを巡る恋のライバルとして対立的な登場人物でもある。

自己本位で目的のためには手段を選ばないソシオパスと診断されるイソだが、彼女はあらゆる才能、容姿に恵まれ、ネットのインフルエンサーとしても有名である。セロイを愛するようになったイソは、そのすべてを使ってセロイを成功に導く。彼女はいわば、「天使」である。3話でグンスが「天使がいるならこんな顔だろう(性格は悪魔だけど)」と言うが、彼女はグンスの天使ではなく、セロイの天使だった。最終話(16話)の梨泰院でのデートで、羽の落書きをバックに天使のような構図で写真を撮り合う場面がその象徴である。

セロイは、父子家庭で育ち女性に疎い。また、スアへの遠慮もあり、セロイを好きだと言い、自分の人生を賭ける、とってビジネス・パートナーを買って出るイソの気持ちをなかなか受け止められない。しかし、いずれにせよ、この物語では、女性もセクシャルマイノリティもそれぞれ自分の人生のために働くということが当然になっていて、ビジネス・スキルを磨きながら着実にキャリアを築いていく。ここが同じ復讐劇でも、女性が主婦などの脇役に追いやられてしまう『半沢直樹』(2020年)のような日本のドラマとの違いである(治部2021:7,196)。

スアとイソの決定的な違いは、権威に依るか反るか、「主体的に生きること」をどう捉えるか、の点にある。スアは自分を守るために、基本揉め事には関与しない。しかし、イソは、親の職業(区長)を傘に、弱いものいじめをする同級生に我慢がならず、仕返しをする。これは、転校初日にいじめを止めるため、グンウォンを殴ったセロイと共通する。

そして、イソは大学をやめ、セロイの店で働いているのが母親にバレて追い出される場面で「夢を他に委ねないしお母さんの夢も背負わない。自分主体の人生を生きる」(6話)と言い残していくのは、最終話セロイが「幸せになりたかった。自分を見失うことなく、夢を全てかなえたかった」という内心の言葉と共鳴する。

セロイは最終的にイソを選ぶが、デートで人気のない夜道に入るや、ソワソワし始め、手を握ることさえできない。その彼に、イソは「私が努力する、愛してる、私が幸せにしてあげる」と背伸びをしてキスをする。それに応えて、「俺も愛してる、イソ」と言い、ここでようやく、34歳にしてセロイのファースト・キスが成立する(最終話)。

初心な男性と積極的に自ら愛情を表現する女性。これは『不時着』とも共通する。また、女性から背伸びをす

るキスは他の韓国ドラマにも登場、新しい恋愛の演出となっている¹⁴⁾。

5-2. 『梨泰院』におけるメタ言語的コード

5-2-1. ドラマに登場する TV の有名人

『梨泰院』に登場するのは、作品や俳優ではなくテレビの有名人である。ここで登場する最重要人物は、ホン・ソクチョンという人物である。彼は80年代からテレビのバラエティ等に出演していたが、2000年に同性愛者であることをカミングアウトしたことで、当時の芸能界から干されたという。そこで彼は「梨泰院」で飲食店を開き、成功を手にした¹⁵⁾。

セロイとスアの行きつけの店がホン・ソクチョンの店であり、彼が実際にドラマの中で接客し(2話)、セロイやスアにビジネスのアドバイスもしている(9、16話)。そして、作者のチョ・ガンジンも「クルバム」という店を経営し、実際にトランスジェンダーの従業員を雇ったことがあるという(Misa 2021:168)。

12、13話のクライマックスで、テレビの料理対決直前にアウティングされたトランスジェンダーのヒョニが、この対決に勝って投資を実現させるエピソードは、実際に性的マイノリティに理解のある街を舞台にしているからこそその説得力を持っている。

なお、『梨泰院』の中で出てくるプロダクト・プレイスメントは、イソがセロイにおねだりしたティファニーのネックレスである(これは『六本木』のリメイク版にも出てくる)。SNS の広告にも上がっており、そこでの最初のコメントは『梨泰院』に登場した、という内容である。NETFLIX のアルゴリズムは、SNS にも流れ込んでいる証左であろう。

5-2-2. ドラマ内の引用・参照—父の言葉と音楽

『梨泰院』において引用される言葉は、セロイが自分の父に言われた言葉を、関係の深い人物に投げかける。その一つが、前述した料理対決の場面での「俺はお前を誇りに思う」(13話)という内心の言葉である。

そして、4話でイソと飲むシーン。合コンで知り合った男に絡まれていたところをセロイに助けられ、セロイとイソは成り行きから二人で飲み直すことになる。「今日のお酒は甘い」というイソに、「それは今日が衝撃的な一日だった証拠だ」と返すのも、セロイが高校を退学になった日、父が初めて酒を教えた際の言葉である。ちなみに、チャン・デヒの息子たちも、「家畜を殺すのに罪悪感などない」や「弱肉強食」等父の言葉を繰り返す。

さらに、ドラマ内のシーンが参照されるのが、第1話でイソが「生きるって、面倒臭い」と言ったのに対し、セロイが「そんなに面倒くさいなら死ぬ」と返した続きが、最終話、イソを救い、グンウォンを倒した後で、セロイの回想として出てくる。「同じ毎日のようでも、明日のことなど誰にもわからない。俺とケンカしたスングォンは今、店のスタッフだし、俺を営業停止にしたお前は今やマネージャーだ。(中略)つらい日も悲しい日もたくさん、あったけど、生きていれば時々面白いことも起きる。特に、お前が来てからは毎日ワクワクしてる」。彼はこの回想で、最初から自分がイソに惹かれていたのだ、と気づく。

この第1話と最終話の呼応は、「起」と「結」を一致させ、このドラマの恋愛部分の帰結を示しているのだが、『不時着』のように、わかりやすく自然に感動を導く構成にはなっていない。

さらに、この作品の面白いドラマ内の参照は、OSTである。恋愛に絡む4人の登場人物にそれぞれ合せた曲が使われている。一番よく使われるのは、当然、セロイの感情を表した「あの時、あの少年は」(Kim Feel)だが、スアの歌は「ただの友だちなのか?」(Sondia)(2、7、8、9、16話)、イソの気持ちの高鳴りを表す場面では「私たちの夜」(Sondia)(4、6話)、グンスのイソへの片思いを表す場面では「どんな言葉も」(Crush)(7、8、13、16話)が使われる。そのため、流れる曲によってその場面の登場人物に感情移入を促す。もっとも場面の引用も音楽の参照も1度見ただけですぐ気づく人は少ないと思われ、コアなファンに何度も見てもらうことが前提になっている作品といえるのかもしれない。

6. ドラマにおける韓国の文化戦略

6-1. 社会問題とドラマ

韓流がグローバルなレベルで定着している今日、分析で取り上げた2作は言うに及ばず、韓国ドラマが扱う社会問題やジェンダーの問題は、ほぼ世界に共通する問題となっている。つまり、韓国ドラマは、「韓国」という東アジアの異文化への興味と、今日の普遍的な社会問題に対する応答、という2面性から世界で視聴されているものと考えることができる。

NETFLIXにおいては、アメリカ本国でも人種差別やLGBTQを扱う番組が積極的に作られているというが(長谷川 2021:111)、『梨泰院』ではとりわけこれが強く意識されている。見た目は黒人のトニーが仲間として登場することは前述したが(ただし、この人物は原作にも『六本木』にも登場しない)(伊東 2022:100)、後者の問題がもっとも伝わる場面が、前述の料理対決だ。

この場面では、自社JTBCの社名を一字入れ替えて似せた局(TJBC)が舞台になっている¹⁶⁾。そして、番組ディレクターは、性的マイノリティと暴露されて、ネット上で不評となっているのを理由に、ADが「落ちたほうが絵になりますよ。あまり映さずに」と言うのに対して、「それは審査員が決めるからいつもどおりに」と指示する。そして、番組が進み、料理が終わった時点で、ヒョニがオンエア中に、自らカミングアウトする。この後のほんの一瞬、スタジオで中継を見守るディレクターが、感じ入って目を潤ませるような表情を浮かべる。この一瞬の場面で、視聴者はヒョニの優勝が分かると同時に、局が「目指しているもの」をうまく伝えている。

6-2. コンテンツの市場と韓国文化のハイブリディティ

「韓流」という言葉は、もともと1997年、中国で韓国ドラマ『愛とは』が人気になって使われた言葉だという(金 2013:11)。金によれば、中国で韓国のドラマが人気になった理由は諸説あるが、開放政策を進める過程で、いきなり日本やアメリカの大衆文化を受け入れるよりは、文化的・民族的にも近く(中国には約200万人の朝鮮族・韓国人が居住する)、同じ儒教文化圏に属することから、韓国の大衆文化が受け入れ易かったのではないかとしている(ibid: 12)。

他に、韓国ドラマが人気を博した地域として、ベトナムや台湾、その他韓国系移民が多い北米など、近隣から遠隔地へと広がっていった。ただ、アジア地域ではドラマが人気を博したが、アメリカでは、韓国系移民から始まったK-POP 人気韓流の火付け役だったという(ibid: 13-24)。

実は、日本における韓流も2003年の『冬のソナタ』以前に、2000年から『シュリ』を皮切りに、『JSA』、『猟奇的な彼女』など韓国映画のヒットがあった(権 2010:74)。

文化におけるハイブリディティ(雑種性)は、かつて西洋の文化と主に中国の影響を受けた日本の特徴として議論されてきたが¹⁷⁾、それ自体がある種の政治性を帯びながらグローバルに広まる中で、今日の韓国では日本とアメリカの影響による文化現象が指摘しうる。

権は、映画『パラサイト』の監督ポン・ジュノだけでなく、韓国のいわゆる386世代¹⁸⁾と称される人々とその経験について次のように述べる。

近代化、世界化、その手本としての日本に深い関心をもっており、国内では民主化を目指し、社会のひずみや矛盾と格闘しながら、娯楽としてのポップカルチャーを楽しもうとしていた。文化創造における「ゴールデン・エイジ」になりうる、時代的社会的環境に恵まれていたともいえよう。

彼らの文化への渴望と吸収力、創作への熱望が、金大中政権の誕生と文化政策の振興によって見事に花開くことになったのである。

99年の『シュリ』に始まる韓国映画のブレイクや「韓流ドラマ」の誕生は、こうした歴史的経緯があって起こった現象でもあるのだ。(ibid:114-115)。

ここで「娯楽としてのポップカルチャー」と言われているのは、解禁以前、海賊版で広がった日本のそれが大きな比重を占めているのは確かだろう。

他方で、韓国の英語熟やアメリカ留学熟は、日本のそれをはるかにしのぐ。そこで「韓国の伝統的な古い遊び」をモチーフにしつつ、アメリカほか世界市場に通じる「スリラーもの」を念頭に置いて作られたのがエミー賞の主演男優賞、監督賞を受賞した『イカゲーム』であろう。アカデミー賞にしる、エミー賞にしる、アメリカの評価は世界の評価と重なる。そして、配信のプラットフォームも、プロダクト・プレイスメントも、アメリカ資本がヘゲモニーを握っている。中国、台湾、日本など近隣アジア諸国市場におけるドラマ人気から四半世紀、アメリカを通して世界にリーチし「ドラマ大国」となるには、単なる文化的ハイブリディティだけでなく、それなりの戦略が模索されてきたのは当然であろう。

6-3. 官と民の文化戦略

韓国では、1998年に成立した金大中政権の下で、『『製造業中心から脱却し、文化芸術と情報技術(IT)に注力する』方針』が打ち出され、映画については、「99年にはフランスの映画支援機関『CNC(国立映画映像センター)』を参考に韓国映画振興委員会(KOFIC)が発足。国の援助に加え、劇場の興行収入から3パーセントを徴収して、人材育成組織『韓国映画アカデミー(KAFA)』を運営し、映画製作には年間百億円規模の援助をしている」という。ポン・ジュノも KAFA 出身者で、386世代らしく、制作現場の改善にも積極的だと紹介されている¹⁹⁾。

こうした制作現場の活性化策は、当然、ドラマについてもなされている。金によれば、韓国では、2000年以

来、文化予算が政府全体予算対比で1%を超え(金 2013:110)、ドラマ分野においては、製作費に対する融資制度も設けた(ibid:115)。もっとも、「制作費の直接支援制度は、(中略)デモンストレーション的な効果はあるかもしれないが、実質的な産業拡大に貢献できるかは疑問が残る」(ibid:186)、という。

しかし制度的にも、2008年に旧放送委員会と旧情報通信部を統合して放送通信委員会を設立、「放送通信融合政策の樹立と融合サービスの活性化や関連技術の開発、電波に関する政策の樹立と電波資源の管理、放送通信政策の樹立と市場における競争促進、ネットワークの高度化(中略)などの業務を行っている」(ibid:113-114)。こうした方針を反映し、効果を上げているのが、中小の制作会社も利用できるデジタル制作インフラ、DMS(Digital Magic Space)の設備建設(ibid:130)や、デジタル化に対応し大学や放送局、マスメディア付属の機関等と連動した人材育成策(ibid:131)である。いずれにせよ、日本とは真逆の「放送と通信の融合」に対する積極策が配信への参入や韓流の広がりにも効を奏している。

2節で韓国ではアンテナで地上波だけを見ている人は少ないことを指摘したが、現在は有料の専門編成チャンネル(ドラマ、スポーツ、トラベル等)とともに、ネット回線で無料視聴できるチャンネルも多い。その代表的なものが総合編成4チャンネルで、2011年12月1日から最初は有料で本放送をスタートした。この4チャンネルは、それぞれ大手新聞社²⁰⁾が親会社になっている(金 2012:261-263)。

『梨泰院』を放送したのは、この総合編成チャンネルのひとつ、JTBC(『中央日報』系)である。この JTBC は、「他の3局よりグローバル性を強く打ち出し」、日本のテレビ朝日をはじめ「BBC、FOX TV、HBO」など、「世界19か国の46社とパートナー・シップを結んでいる」(ibid:268)。総合編成チャンネル4社は、「ともに親会社が新聞社であるがゆえに報道や教養などに多くの時間を割り当てている」が、JTBC はドラマを他チャンネルより多く編成している(19.9%) (ibid:271-273)。『梨泰院』のコンセプトが NETFLIX の理念と近く、テレビ朝日で「特殊な」リメイクを実現させたのも、頷ける話である。

他方、『不時着』を放送したのは、エンタメ専門チャンネルでサムスン系企業グループ、CJ ENMの子会社 tvN である。その制作会社「スタジオドラゴン」(2016年設立)は、同じく CJ ENM のドラマ事業本部として設立され、ほかに『トッケビ〜君がくれた愛しい日々〜』(2016年)、『ミスター・サンシャイン』(2018年)を制作(ともに、tvN にて放送)、「コンテンツ企画、開発から資金調達、プロデュースおよび流通に至るまでの全過程を網羅し、179のグローバル IP を保有するアジア最大規模のドラマスタジオ」²¹⁾だと喧伝されている。スタジオドラゴンは、CJ ENM とともに、NETFLIX と提携、制作ドラマも必ずしも同じ企業系列の tvN だけに供給しているわけではない。むしろ、CJ ENM傘下の豊富な資金とブランド力で、人気作を多く手がけた実績を生かし、多様な流通先を独自に開発している点で、異色の制作会社だ。しかし、今後ネットドラマやPV、MVの需要等を考えると、制作会社が主導していくあり方は、今後増えていくのではないか。

7. 終わりに——トランスナショナル・コリアの行方

以上、配信ドラマから始まった第4次韓流ブームを配信システムという新しいメディア形式とドラマの物語分析、そしてそのマッチングを結果的に有効なものにした官、民における韓国の文化戦略を概観した。

明治以来、アジアで唯一、近代化のキャッチアップに成功した日本だが、冷戦が終わり、バブル経済が崩壊し

て以降、その成功体験を捨てきれないまま、21世紀に突入し、すでに20数年が経過している。

対する韓国は、1960年代後半から「漢江の奇跡」を経て、わずか30年余で先進国へと経済成長し、90年代末からはドラマ、映画、音楽等大衆文化を軸に、世界中に「韓流ブーム」を巻き起こした。そうした社会の「まさにドラマチックともいえる激動の時代のなかで育った新しい世代の経験と感性」(黄 2007:120)は、数々の「文化戦略」に織り込まれてまさしく「ドラマ」に作り上げられてきた、と言うべきなのではないか。

ともあれ、『不時着』と『梨泰院』は、そんな韓国社会から生み出された、国際的分断や社会問題を提起する優れたドラマだが、ここには「あえて明示されないこと」も存在する。

『不時着』では、韓国の国家情報院の職員が親切すぎて、政治的プロパガンダでは(治部 2021:55)、との声もあった。S・ホールのエンコーディング/デコーディングモデル(Hall, S., 1980:128-138)に照らし、作者のエンコーディング通りにこれを支配的な読みとして解釈すれば、「彼らは、『ドラマ』というフィクションの中で、ジョンヒョクの愛の深さにただただ圧倒される、われわれの感動を代弁する存在である」、とでも考えるべきだろう。しかし、そうは言っても、極秘に北への送還を控える軍人を、恋人の瀕死の床に監視つきで24時間付き添わせるだろうか。ここで、セリの両親が情報院職員に、どうか彼が付き添うことを許してほしい、と頼むシーンがある(15話)。こんな無茶な頼みが通るのは、財閥のトップからの依頼だからであろう。われわれは、確かにこの場面を見ているのに、この財閥の「特権」、あるいは行政との癒着に気づかない。いわば、ジョンヒョクの愛にくらまされ、「見えない」のである。

他方、『梨泰院』では、セロイの視点からは金持ちと警察との癒着は許し難い。しかし6話でセロイが(グンウォンが)いじめていた生徒で、ソウル大学を卒業しファンドマネージャーになったイ・ホジンに長家の株を買うよう指示する場面を見るまで、われわれは復讐の最終目標が資本主義のシステムにのっとった長家の買収であることに気づかない。そして、視聴者はチャン・デヒとともに、彼が着々と長家の株を買い集めていたことに驚愕する。しかし、資本主義が激化した今日の新自由主義ともいうべき厳しい競争システムは、現実には彼の「仲間」のような人々を富から締め出すシステムである。このドラマは、多様性や自由をうたいつつも、そのような競争社会を決して否定しない(言うまでもなく、誰もがイソのような「天使」に出会えるわけでもない)。しかも、投資・買収・株式取引に関わっているのは彼の味方ではあれ、イソ以外は彼の言う「仲間」ではない。つまり、様々なハンディを持つ「仲間」にスポットを当てることで、本当は彼の復讐により大きく貢献している高度な経営判断や資本の論理に長けた味方を後景に退かせ、結局「持たざる者」に自力で這い上がれ、と言っているようにもとれる。

世界を席卷する「韓流」は、アパデュライが言うように、まさしくメディアと移民からもたらされた、「トランスナショナル」な文化現象だと言える(Evrard 2017:11)。ただし、それは創作者の独創性や視聴者の人気等「草の根」によってのみ、実現するわけではない。

ここまで、様々な「韓流ドラマ」の戦略を見てきたが、重要なのは、その「トランスナショナル」を目指す戦略は、「国家」を前提としている、ということだ。一見、「ローカル AND グローバル」に合致し、「多様性」に配慮した価値観を体現するようなドラマに見えても、国家のイデオロギーが皆無、というわけではない。そこには、財閥や新自由主義的競争社会の容認が見て取れる。また、この二つの作品に限らず、韓国のドラマでは、食文化

はローカリティ豊かなのに、他方、ファッションやインテリアは、時に過剰に豪華な欧米風で、とりわけ財閥や富裕層の富をことさらに誇示するような違和感もある。

同時に、配信で見るそうしたドラマが、結局はアメリカの資本に回収されていくのだとしたら、かつて言われた Amazon が書籍の「多様性」を確保するという「ロングテール」理論が幻だったように²²⁾、アメリカの配信企業が世界中の作品群を独占するような事態を危惧せざるを得ない。いわば、アメリカの配信大手が世界中のドラマを集めて公開するやり方は、Google 図書館、あるいは GoogleBooks の映像版とも言える(近藤 2021a:33-34)。

それは一見、「多様性」を開くように見えながら、当のプラットフォームによって、逆説的に閉じられたものになる。「すべて」を網羅するという野望は、逆に自分用にパーソナライズされたものだけに「囲まれる」という経験、いわば「フィルター・バブル」(Pariser2011=2016)におかれるという状態になる。NETFLIX では、『ロード・オブ・ザ・リング』を借りた人の多くは、『スター・ウォーズ』を借りるという「関連性」を、DVD レンタル会社の時代からアルゴリズムで処理していたという(ibid:177)。

すると、仮に「韓流」に少し興味が沸いたとしても、普段見ているドラマがアメリカのものばかりだったとしたら、やはりレコメンドされているのは、アメリカの作品だけだろう。また、アジアでは、韓国ドラマがレコメンドされていても、NETFLIX が他の地域でどの国のドラマをレコメンドしているかはわからない。さらに、主演のカップルの結婚につられて『不時着』を視聴する世界中のオーディエンスは、南北朝鮮の分断はおろか、韓国にも無関心、ということも当然あり得る(もちろん、それを機に問題を知るきっかけになるかもしれないが)。それはつまり、NETFLIX のいう「ローカル AND グローバル」の、前者がすっぱり抜け落ちてしまう、ということでもある。また、『梨泰院』の事故では逆に、ローカル独特の「カウンター」メッセージに強く反応した「トランスナショナル」な若いオーディエンスに対して、韓国がその文化的作用を的確に予測し対処できなかった帰結であろう。

つまり、ドラマは「国技」(権 2010:93)との言葉さえ漏れ聞こえる「韓流」だが、「多様性」をうたう NETFLIX が必ずしも字義通りそれを「世界に配信」しているわけではない。

ともあれ、『不時着』ブームは、コロナ禍で世界中の人々が期せずして会いたい人に会えない状況に陥った「思い」にも重なる部分があったはずだ。『梨泰院』もまた、コロナ禍が複雑に絡んだ事故も含め、その始まりの 2020年、配信サービスで韓国から日本へ、そして条件つきながら世界へ発信されたドラマ作品として記憶されることになるだろう。

謝辞 今まで、韓国についていろいろ教えてくれた歴代の韓国人留学生に感謝します。

注

- 1) 「EMMY WATCH」 <https://xn--ickzfpdx17ly33an54b.com/2022/> 2022年9月21日閲覧。
- 2) 2022年10月29日に梨泰院で起こった痛ましい圧死事故は、ハローウィンがドラマのハイライト・シーンだった影響で想定外の人々が集まった結果であろう。事故死した方々のご冥福をお祈りする。
- 3) 島崎今日子「韓流リメイク、全てまねずとも」『朝日新聞 大阪版』2022年7月27日。

- 4) 「放送は受信できないが、ネットの動画を視聴できるチューナーレステレビは売れている」(『東京新聞』2022年8月14日朝刊)という事実は、ハード面からも日本の「テレビ」の概念を変えている。
- 5) 『六本木』は NETFLIX とともに、テレ朝系の有料配信「TELASA(テラサ)」でも配信され、かつそのオンエア時の CM には「ディズニー+」の番組紹介が入っている、という配信会社の乱立ぶりを奇しくも垣間見せた。
- 6) 日本では、NHK オンデマンド(2008年)、日テレ系 Hulu、等日本のテレビ系列の SVOD があり、他のテレビ局もこれを追って SVOD を立ち上げる動きがあるが、自局番組だけのコンテンツでは、苦戦は目に見えている。
- 7) 原作は本橋信宏によるノンフィクション『全裸監督 村西とおる伝』(太田出版)。
- 8) Amazon Prime Video では米ドラマのリメイク版『モダンラブ・東京』を、ディズニー+が映画版の30年後を描いたドラマ版『シコふんじやった!』を配信、先行する NETFLIX は『初恋』、是枝裕和監督による『舞妓さんちのまかない』を配信(『東京新聞』2022年11月24日夕刊)。
- 9) 佐藤浩実「Netflix 広告付きプラン、2割安の790円 日本で11月導入」『日本経済新聞』(2022年10月14日) <https://www.nikkei.com/article/DGXZQOGN1129W0R11C22A0000000/> 2022年10月22日閲覧。
- 10) Lobato,R.,2019, *Netflix Nations : The Geography of Digital Distribution*, New York :New York University Press
- 11) 『BRUTUS』特別編集2017年「ネットフリックス完全ガイド。」MAGAZINE HOUSE MOOK
- 12) 『シークレット・ガーデン』(2010~2011年)、『私の名前はキム・サムスン』(2005年)など。
- 13) 飯田一史「NETFLIX オリジナルシリーズが人気沸騰! 『梨泰院クラス』原作者、チョ・ガンジン氏インタビュー」2020年8月1日 <https://news.line.me/detail/oa-rp87552/a53bccb38e6> 2022年12月22日閲覧。
- 14) 『ウ・ヨンウ弁護士は天才肌』(22年 ENA チャンネル)にも同じ演出がある。
- 15) 星野沙「同性愛 カミングアウト→飲食店で成功! 本物の梨泰院クラス、ついに'涙の終幕」『Danmee』2020年9月7、8日 <https://danmee.jp/knews/koreandrama/itaewonclass-topic-3/> 2022年9月7日閲覧。
- 16) MC は韓国では有名なフリー・アナウンサー本人キム・イルジュン。『六本木』では「太陽テレビ」という架空のテレビ局が設定されていた。
- 17) 例えば、加藤周一による「雑種性」の積極的な評価など(加藤 1974)。
- 18) 韓国で政治、経済、文化などの分野でリーダー的な役割を担っている1960年代生まれの人たち。民主化運動が盛んな80年代に学生時代を過ごし、90年代に30代だった(権 2010:118)。
- 19)「韓国で、『ベイビー・ブローカー』撮影 是枝裕和監督に聞く」『東京新聞』2022年9月11日朝刊。
- 20)JTBC(『中央日報』系)、テレビ朝鮮(CSTV)(『朝鮮日報』系)、チャンネル A(『東亜日報』系 MBN(毎日経済 TV)(『毎日経済新聞』系)(金 2012:269)。
- 21) 「CJ ENM とスタジオドラゴンとの提携により合弁法人「スタジオドラゴンジャパン(仮)」を設立」『ファミ通.com』2022年5月12日 <https://www.famitsu.com/news/prtimes/202205/12261169.html> 2023年1月1日閲覧。
- 22) ロングテールは結局、ニッチな関心を持つ人々だけが能動的な「検索」で辿り着けるものであり、情報過多の中で自分の気に入るようなものを探し出すためにはレコメンド機能に頼らざるをえなくなっている。これは配信サービスも同様である。

参考文献

- Appadurai, A., 1996, *Modernity at Large : Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Barthes, R., 1961-71, *Introduction a L'Analyse Structurale*, Paris, Seuil. (=1979, 花輪光訳『物語の構造分析』みすず書房.)
- , 1985, *L'Aventure Sémiologique*, Paris, Seuil. (=1988, 花輪光訳『記号学の冒険』みすず書房.)
- , 1970, *S/Z*, Seuil : Paris (=1973, 沢崎浩平訳『S/Z——バルザック『サラジーン』の構造分析』みすず書房.)
- Cho Nam-joo, 2016, *Kim Jiyoung Born in 1982*, Soul: Minumsa Publishing (=2018, 斎藤真理子訳『82年生まれ、キム・ジヨン』筑摩書房.)
- Evrard, A.Y., 2017, *A Macat Analysis Arjun Appadurai's Modernity at Large : Cultural Dimensions of Globalization*, London: Routledge.
- Hall, S., 1980, "Encoding/Decoding", S.Hall, D.Hobson, D.Lowe and P.Willis ed. *Culture, Media, Language*, London: Hutchinson 117-121.
- 春本育美, 2020, 『韓国社会の現在—超少子化、貧困・孤立化、デジタル化』中公新書.
- 長谷川朋子, 2021, 『NETFLIX 戦略と流儀』中公新書ラクレ.
- 林香里, 2005, 『「冬ソナ」にハマった私たち—純愛、涙、マスコミ…そして韓国』文春新書.
- 黄盛彬, 2007, 「「韓流」の底力、その言説」『ポスト韓流のメディア社会学』ミネルヴァ書房.
- 池田信夫, 2006, 『電波利権』新潮新書.
- 因藤靖久, 2020, 「コロナ禍に伸長する Netflix による映画市場の変化の考察」『DHU JOURNAL』Vol.7.
- 伊東順子, 2022, 『韓国カルチャー——隣人の素顔と現在』集英社新書.
- 岩淵功一, 2001, 『トランスナショナル・ジャパン——アジアをつなぐポピュラー文化』岩波書店.
- , 2016, 『トランスナショナル・ジャパン——ポピュラー文化がアジアをひらく』岩波現代文庫.
- 治部れんげ, 2021, 『ジェンダーで見るヒットドラマ』光文社新書.
- 加藤周一, 1973, 『雑種文化——日本の小さな希望』講談社文庫.
- 金美林, 2013, 『韓国映像コンテンツ産業の成長と国際流通——規制から支援政策へ』慶応義塾大学出版会株式会社.
- 金相美, 2011, 『韓国における情報化と縁故主義の変容』ミネルヴァ書房.
- 金泳徳, 2012, 「メディア法改正後の韓国の放送産業——総合編成チャンネルの参入と韓国テレビ産業の行方」李相哲編『日中韓の戦後メディア史』藤原書店.
- 近藤和都, 2021a, 「Netflix をメディア論する—動画サブスクリプションをめぐる問題の所在」『大東文化大学社会学研究所紀要』2, 33-46.
- , 2021b, 「フィルム、テレビジョン、ストリーミング—映像インフラストラクチャーの比較史」梅田拓也・近藤和都・新倉貴仁編著『技術と文化のメディア論』ナカニシヤ出版.
- 権容爽, 2010, 『「韓流」と「日流」』NHK 出版.

Misa, 2022, 『韓国ドラマの知りたいこと、ぜんぶ』青春出版社.

本橋哲也, 2021, 『『愛の不時着』論』ナカニシヤ出版.

岡田章子, 2001, 「女性雑誌における欲望の主体化と消費のイデオロギー」『立教大学社会学部社会学研究年報』No.8,79-90.

———, 2003, 「女性雑誌における東アジア観光都市のイメージ—三重化するオリエンタリズムとグローバル化の交錯」『マス・コミュニケーション研究』No.62,82-93.

Pariser,E., 2011, The Filter Bubble :What The Internet Is Hiding From You,London:PenguinPress.

(=2016,井口耕二訳『フィルター・バブル——インターネットが隠していること』早川書房.)

佐藤卓己, 2008, 『テレビ的教養——一億総博知化への系譜』NTT 出版.

———, 2012, 「教育型テレビ放送体制の成立」三澤真美・恵川島真・佐藤卓己編著『電波・電影・電子』青弓社.

Solnit, R., 2014, Man Explain Things to Me, Garanta Books(=2018,ハーン小路恭子訳『説教したがる男たち』左右社.)

山下英愛, 2013, 『わたちの韓流——韓国ドラマを読み解く』岩波新書.

資料

パク・ジウン, 2021, 根本理恵・朴美淑・都成愛訳『愛の不時着完全版 上・下』宝島社.