

テレビドラマのアメリカ・韓国・日本

宇佐美 毅

1. 日本のテレビ創成期とアメリカ

日本のテレビ放送は1953(昭和28)年2月1日、午後2時にはじまった。それから60年。この間のテレビドラマ史を考える場合に、アメリカ制作のドラマを抜きにして考えるわけにはいかない。日本のテレビドラマ放送の歴史の創成期から現在に至るまで、アメリカ合衆国で制作された、数えきれないほど多くのテレビドラマが放送され、日本で多くの視聴者を獲得してきた。

初期のテレビ放送においては、コンテンツの確保が重要な課題であった。初期のテレビ放送をおこなったNHKは次のように記録している。

録画装置(VTR)がないので、テレビは野球・大相撲などのスポーツ中継、舞台中継、催し物中継などの現場からの中継放送が中心となった。(「NHKは何を伝えてきたか」
<http://www.nhk.or.jp/archives/nhk50years/history/p06/> 2013年9月17日閲覧)

2月1日の放送から2か月後、4月には東京六大学野球が放送されるようになり、5月には大相撲放送が始まった。それまでラジオでしか放送されなかったスポーツの試合を、映像で見られるようになったことが、テレビ放送の最初の功績であり、放送開始当初の視聴者の楽しみだったのである。このように録画装置がなく、スポーツの他にコンテンツが少ない状況で、輸入される海外制作ドラマが貴重なコンテンツとなっていたことは必然の道筋であった。

テレビドラマ放送開始時において放送局はNHKのみであり、契約件数はわずか866件だった。放送時間も昼の1時間と夕方からの3時間に限られていた。しかし、テレビドラマ創成期においては、その時間を満たすコンテンツすら大幅に不足しており、その不足を埋める方法として、外国のテレビドラマ番組が輸入された。1950年代後半には、『アイ・ラブ・ルーシー』(1957年～、NHK)『パパは何でも知っている』(1958年～、日本テレビ)『うちのママは世界一』(1959年～、フジテレビ)などのコメディ、『ヒッチコック劇場』(1955年～、日本テレビ)『ペリー・メイスン』(1957年～、フジテレビ)などのサスペンスもの、『スーパーマン』(1956年～、KRT=現TBS)『ローハイド』

(1959年～、NET＝現テレビ朝日)『ララミー牧場』(1960年～、NET)などのアクションものが放送され、人気を集めた。また、1960年代に入ってから、『サンセット77』(1960年～、KRT)『逃亡者』(1964年～、TBS)のような探偵・事件ものがあり、さらには『奥様は魔女』(1966年～、TBS)『かわいい魔女ジニー』(1966年～、NET)の「魔女もの」といわれたコメディが人気となった。また、『コンバット』(1962年～、TBS)などの戦争もの、『宇宙家族ロビンソン』(1966年～、TBS)などのSFものも放送され、初期のテレビ放送にとって、アメリカを中心とした外国からの輸入番組はけっして欠かせないものだった。

当時の日本人視聴者は、こうしたドラマ番組の内容やストーリーを見ていたのと同時に、その中に描かれたアメリカ人の生活を見ていたことになる。たとえば、『アイ・ラブ・ルーシー』のタイトルバックにはニューヨークの高層ビル街が映されていたし、作品冒頭では、ベッドのある大きな部屋が映されていた。『奥様は魔女』も同様に、自動車に乗って移動し、帰宅すれば大きなベッドのある大きな家。そこでガウンを着てくつろぐ夫婦が描かれていた。こうした豊かな生活がアメリカ制作のテレビドラマにはふんだんに描かれていた。当時の日本人はその生活に憧れ、テレビドラマを見ると同時に、アメリカ人の生活をまぶしく見ていたのである。

*

しかし、その憧れは単純なものではなかった。ボクシングの白井義男(1923-2003)が、1952年5月19日にダド・マリノ(アメリカ)との世界タイトルマッチ15回戦に判定勝利し、世界フライ級タイトルを獲得したことが日本人を狂喜させたことを想起すればよいだろう。その日、後樂園球場には約4万人の観客が詰めかけ、その誰もが熱狂したのは、ただ単に日本人が活躍したからというだけではなかった。白井義男が単に世界一のタイトルを奪っただけではなく、その対戦相手がアメリカ人だったことも、敗戦の傷をかかえた当時の日本人を熱狂させた要因の一つだった。

ただし、先に述べたように、日本におけるテレビ放送の開始は1953年2月1日である。したがって、白井が世界タイトルを獲得した1952年にまだ日本においてテレビ放送は開始されていなかった。しかし、白井に対する国民の熱狂はすさまじく、1953年5月18日におこなわれた白井の2度目の防衛戦、タニー・カンポとの一戦が中継録画によってテレビ放送され、街頭テレビに多くの人びとが群がったのである。その後も含めて4度の防衛を果たした白井は、当時の日本人の願望を背負って戦っていた。

白井義男がテレビ放送開始前後の日本人の英雄だとすれば、その後にプロレス界に登場した力道山(1924-63年、出生名は金信洛、日本の戸籍名は百田光浩)はまさにテレビ時代が到来した後の英雄だったといえる。力道山が本格的に日本におけるプロレス興行を開

始したのが 1954 年だったことを考えれば、テレビ放送の浸透とともに力道山人気が高まっていったことがよく理解できる。

そして、もう一つ重要なことは、力道山の宿敵の多くがシャープ兄弟（カナダ出身だが主にアメリカで活躍した）やザ・デストロイヤー（アメリカ人）といった白人レスラーたちだったことである。白井義男がアメリカ人チャンピオンから世界タイトルを奪ったことに日本人が熱狂したように、白人レスラーを倒す力道山は、戦後の敗北感をかかえた当時の日本人たちの求めるヒーロー像に完全に合致したのである。

白人であるということだけではなく、力道山の相手は当時の日本人の願望を満たすように、見事に構図化されていた。たとえばシャープ兄弟はそろって 2メートル近い長身レスラーであり、レスラーとしては小柄な 170センチ台の力道山が、白人の大男を倒していくという構図に当時の日本人が熱狂した。また、フレッド・ブラッシーやザ・デストロイヤーはともに小柄なレスラーだが、二人には悪役の立場が割り当てられており、正々堂々と戦う日本人の英雄・力道山と、反則を繰り返す卑怯なアメリカ人レスラーの戦いという構図が演出されている。

さらにいえば、力道山の空手チョップという必殺技にも理由があった。その後のプロレス必殺技には長々しいカタカナ名前をつけたものが多いのだが、力道山の必殺技には「空手」という漢字が用いられ、しかもその「空手」は日本の伝統的な武芸の名称でもある。その技によって白人レスラーたちが倒されていくところを見て、当時の日本人たちは日本人の伝統と誇りを取り戻そうとしていたのである。

こうした力道山の姿をテレビで見て熱狂すると同時に、当時の日本人たちは同じそのテレビでアメリカから輸入されたテレビドラマを喜んで見ていた。一方でアメリカ人を打ち倒す日本人ヒーローに歓喜しながら、一方ではテレビドラマの中にあるアメリカ人の生活に憧れる…。これが当時の日本人の一つの典型的な姿だったのである。

こうした状況に当時の日本人のアンビバレントな（二つの相反する）心のあり方を見ることが出来る。現代のテレビドラマは、欧米のドラマだけでなく、後述のように韓国ドラマの大全盛期だが、その他にも中国大陸や台湾の映画やテレビドラマ、東欧や中東の映画も南米系のラテンドラマも放送されている。BS放送でコンテンツが大量に必要なこともあり、世界中の映画やテレビドラマが家庭で視聴できるようになっている。それに対して、1950～60年代のテレビにおいては、アメリカのテレビドラマへの依存度が極端に高く、その豊かな生活と文化に憧れと嫉妬の入り混じった複雑な感情をもって、日本人はそれらのテレビドラマを見ていたのである。

※考察の必要上、本章のみは作品の日本における放送年と放送局を示した。以下の章では、作品の制作国での放送年と放送局を示すこととする。

2. 日本におけるアメリカ制作ドラマの系譜

こうした戦後日本人のアンビバレントな感情は、その後の日本の経済成長と豊かさの獲得によって変化していった。各年代にアメリカ制作のヒットドラマはあったものの、それが戦後日本人にあったような感情を反映したものではなくなっていったのである。

たとえば、1970年代以降は『刑事コロンボ』（1968年～、NBC。日本放送は1972年～）が繰り返し放送され、日本では知らない人のいないほどのヒット作となっていたが、それはアメリカ制作のテレビドラマであることに要因があったわけではない。犯人が先に明らかにされ、それを主人公のコロンボ刑事が追いつめていくという斬新な謎解き作品であること、そしてピーター・フォーク演じるコロンボ刑事が外見に似合わない鋭い推理力の持ち主であることなど、この作品のさまざまな魅力が多くの視聴者をひきつけたのである。同じ1970年代にはアクション作品の『チャリーズエンジェル』（1976～81年、ABC）などもヒットしたし、1980年代になると、『ダラス』（1978～91年、CBS。日本放送は1981～82年）『マイアミバイス』（1984～89年、NBC）『こちらブルームーン探偵社』（1985～89年、ABC）などの多彩な作品が日本で放送され、人気を集めた。

また、1990年代になると『ビバリーヒルズ高校白書』『ビバリーヒルズ青春白書』（1990～2000年、FOX）が、日本の特に若者層にヒットした。ちなみに日本では二つの作品名で放送されたが、原題はどちらも同じ『Beverly Hills, 90210』で「90210」はアメリカ・ビバリーヒルズの郵便番号である。この作品がヒットしたのは、バブル崩壊期の日本にあって、ビバリーヒルズのリッチな生活がまぶしかったことも要因の一つにはあげられる。いわゆる「ビバヒル」現象として、このドラマの人物たちの生活やファッションが日本の若者たちの憧れになったことは確かだが、そこに戦後日本人たちが感じたようなアンビバレントな感情は込められていなかったと考えるべきだろう。むしろ、そこに描かれた、恋愛・格差・偏見・飲酒・麻薬...といった多くの社会問題に、アメリカ社会の縮図を見るところでは効果は大きかった。その点は同じ1980年代に放送されて人気となった『アリー my Love』（1997～2002年、FOX）も同様であり、弁護士事務所を舞台としたこの作品には、そこに持ち込まれる多くのトラブルが描かれていた。個人の問題もあれば、社会問題にかかわる多くのトラブルが描かれており、そこにアメリカ社会の諸相を見る視聴者も多かったと考えられる。

このように振り返ればアメリカ制作の多様な作品が日本で放送されてきたことがわかるが、そのことは今世紀になっても変わらない。2001年以降に日本で放送された作品を見ても、科学捜査ものである『CSI：科学捜査班』（2000年～、CBS）、アクションものである『24-TWENTY FOUR』（2001年～、FOX）がヒットしたほか、『アグリー・ベティ』（2006～2010年、ABC）や『Glee／グリー』（2009年、FOX）などの青春

もの、『セックス・アンド・ザ・シティ』（1998～2004年、HBO）や『デスパレートな妻たち』（2004～12年、ABC）などの現代女性の生き方に焦点をあてた作品など、多様な作品が日本で放送され、かつ人気を集めている。

ここまでアメリカ制作のテレビドラマの日本における位置を見直してみると、どの時代にも多様な作品が放送され、人気を集める作品があったことがわかる。ただし、そこで考えておくべきことは、今世紀になって、それ以前のように、「海外ドラマ」と言えば常にその中心に間違いなく「アメリカ制作のドラマ」があるといった、アメリカ制作のテレビドラマが日本で圧倒的な地位を占めるわけではなくなったことである。言うまでもなくそれは、韓国制作のテレビドラマの日本における大流行現象があったためである。

3. 「韓流」ブームとは何か

2004年に『冬のソナタ』（2002年、KBS）がNHK地上波で放送されたこと（2003年にNHK・BS2で放送）を最大の要因として、日本に韓流ブームが巻き起こった。それはあまりにも熱狂的なブームだっただけに、主演俳優人気を中心とする「ヨン様ブーム」として一時的な流行に終わるという予測もあった。しかし、実際には、韓国ドラマはテレビドラマの一ジャンルとして完全に日本の視聴者に定着している。現在では、テレビドラマのみならず、韓国映画・音楽（K-POP）などと複合して、多くの熱狂的なファンをつかんでいる。

『冬のソナタ』と主演ペ・ヨンジュンの人気を中心とした韓国制作テレビドラマの大流行を第一次韓流ブームと呼ぶことが多く、そこから多くの韓国テレビドラマ作品が日本に紹介されることとなった。ただ、日本のテレビドラマ史を見通すとすれば、この第一次韓流ブームはそれだけが独立したものではないことがわかる。というのも、同時期には『世界の中心で、愛をさけぶ』（片山恭一、2001年。2004年に映画・テレビドラマ化）や『いま、会いにゆきます』（市川拓司、2003年。2004年に映画化、2005年にテレビドラマ化）といった作品が大きな人気を集めて流行現象になっており、「純愛ブーム」とも呼ばれた。第一次韓流ブームと純愛ブームの影響関係や依存関係を解明することは難しいが、両者が関連しあって大きなブームを巻き起こしたことは間違いない。その点では、最初の韓国テレビドラマブームは「純愛」ものとして受け取られたという要素が強い。

しかし、その後に韓国制作の多くのテレビドラマ作品が日本で放送されるに至って、「純愛」という枠にとらわれることなく多くのテレビドラマ作品が日本に紹介され、さまざまな作品が日本で人気を集めていった。したがって、韓国制作のテレビドラマを第一次韓流ブームの「純愛」ものという枠組から解放する必要がある。それでは、韓国制作のテレビドラマはなぜある時期にそれほど急速に日本で人気となり、その後定着していったのか。

それに関しては、一つの資料の検討から始めたい。

2011年10月22日に、『朝日新聞』が「韓流ドラマ」に関する読者アンケートを掲載した。この記事の中には、NHKの中村高志チーフ・プロデューサーのコメントが掲載されている。中村は、韓日共同制作の韓国ドラマ『赤と黒』（原題『悪い男』2010年、SBS）の制作統括を務めた人物である。その中村が、『赤と黒』の第1話を見て、「何をしたいのかわからなかった」と証言し、韓国ドラマのストーリーへの戸惑いをあらわしている。しかし、「話の多少の破綻を恐れず、感情をあらわにする俳優の強い演技で見る側を納得させる。悲しい時に笑う『美学』の日本とは違う」と語り、韓日のテレビドラマ観の違いへの貴重な証言を残している。

このコメントはとても短いものなので、この証言を裏付けるにはもう少し詳しい韓日のドラマ検討が必要であろう。そこで、次にこれまでの研究に触れてみたい。韓国テレビドラマは日本のテレビドラマとどこが違うのか。この点についてはいくつかの研究が既にある。

近年の研究では、クォン・ヨンソク『「韓流」と「日流」文化から読み解く日韓新時代』（2010年、NHK出版）。この本では、韓流ドラマの魅力として、「役者のレベルが高い」「シナリオを含めた物語性の高さ」「テレビ編成のあり方」をあげている。また、「韓国の芸能人には、インテリジェンスに磨かれている人が多い」「トップスターたちが（略）絶え間なく変身や挑戦を続けている」などを韓国ドラマの特徴としてあげ、加えて「韓流の根底にある魅力の一つに「キ（ㄱ）」と呼ばれる韓国人の気質がある」と指摘している。

一方、韓国哲学を専門とする小倉紀蔵は『韓国ドラマ 愛の方程式』（2004年、ポプラ社）において、主に韓国人の思考体系に沿って『冬のソナタ』（2002年、KBS）を分析し、韓国ドラマには次の7つの法則があると指摘している。①男と女が交際する前には必ず「愛の定義」を下す。②韓国社会では「道徳的に優位な人間」が人間関係の主導権を握る。③韓国社会では、自己の道徳性を声高に主張すると同時に、相手がいかに道徳性が欠けた存在であるかを問いただす。④韓国では、相手の愛や関心を手に入れるために、相手を脅すということが頻繁に行われる。⑤あくまで主体的に振る舞おうという態度が無残にも挫折したとき、韓国人は一転して「甘え」の態度をとる。⑥韓国人は「人生とはこういうものなんだ」と相手を説得するのが好き。⑦韓国のドラマでは、登場人物が実によく煩悶する。以上の7点である。

さらに、日本文学研究者の長谷川啓は「韓流ブームとジェンダー」（水田宗子・長谷川啓・北田幸恵編『韓流サブカルチャーと女性』2006年、至文堂）において、主にフェミニズムの観点から『冬のソナタ』を論じている。そこで長谷川は、「冬ソナブームを起爆剤とするこの国境を越える感性・精神・行動（移動）によって、女性たちは日本の男性た

ちには出来なかったことを行なったことになる」「時間的にも経済的にも余裕があればこそ思考力もある中高年女性たちが時代のカナリア的存在となっており、その意義は大きいと思われる」と指摘している。ここでの「カナリア」とは時代の状況を敏感に知らせる存在のことで、韓国ドラマにはまる女性たちが時代の変化をさきがけて体現していたと分析している。

他にも、韓国ではインターネット・コミュニティが発達し、その評判が常にテレビドラマ等の芸能文化に強い影響を与えていることがしばしば指摘されている。それは、芸能人に強いプレッシャーを与え続け、たとえばネット上で誹謗中傷されたことを苦にして有名女優が自殺した例があるように、ネット社会の圧力には強い負の側面もある。ただ、そうした厳しい批判に常にさらされるという状況が、韓国テレビドラマを鍛え上げているという一面も同時に指摘することができる。

4. 韓国テレビドラマに底流するもの

韓国制作のテレビドラマは他のテレビドラマとどこが違う、なぜこれほど急速に日本で（あるいは多くの国で）受け入れられたのか。これまでの研究をふまえた上で、私はそれをドラマ設定の「リアリティ」のありかたと、それによって引き起こされる登場人物の感情の「濃さ」の問題として論じたい。それは、韓日の物語観の違いとも関連するし、文化や国民性の違いとしても論じることができる。

日本で韓国制作のテレビドラマに熱狂している人は多いものの、冷静に考えてみればそれらの内容に疑問を感じることは少なくない。たとえば、日本で韓流ブームを巻き起こすきっかけになった『冬のソナタ』はけっしてSF作品ではないが、チュンサン（ペ・ヨンジュン）が事故にあって記憶喪失に陥り、その後に周囲がミニョンとしての記憶を与えて別人として生きさせたというあたりは、どう考えても荒唐無稽過ぎる。この点は同じジュン・ソクホ監督による「四季シリーズ」の他の作品も同様で、心臓移植を受けた相手の恋人とまた惹かれあうとか、子どもが病院で取り違えられて交通事故にあってさらには不治の病にかかってとか、非現実的な話ばかりである。こうした非現実的な話の展開に関して、1970年代に日本で人気を集めた「赤い」シリーズ（1974年『赤い迷路』に始まるシリーズ10作品）との類似を指摘する意見も多くあるが、「赤い」シリーズは大映テレビシリーズとしてその非現実さを皆が笑いながら受け入れるパロディ作品という一面もあったので、「四季シリーズ」の非現実性とは異なる。

もう少し具体的に示すなら、『冬のソナタ』では同じ人物が違う人物に代わって生きていくが、『春のワルツ』（2006年、KBS）では逆に別の人物が同じ人間として生きていくという非現実的な展開をとる。その意味では、『春のワルツ』の方がより非現実的な

のかもしれない。『冬のソナタ』もそんなに都合よく記憶を失って、なおかつ新しい人物としての幼少からの記憶を植えつけられるのか。まるでSF未来もののような離れ業である。しかし、『春のワルツ』はそもそも一人の少年（チェハ）がカナダで事故で死んでしまっているのに、そのチェハを全くの別人が成りすまして生きていくという展開。アウトローの世界ならまだしも、世間的に名声を得ている夫婦なのに、実子の死亡届はどうなったのか。カナダとヨーロッパや韓国間の出入国はどうしたのか。考え出すと無理なことがあり過ぎる。

しかし、重要なことは、こうしたドラマの不自然さをあげつらうことではない。それよりも必要なことは、そのような無理で不自然な設定や展開をとってまで、何を描きたいのかという点である。実は、こうした無理で不自然な設定や展開は、別に「四季シリーズ」に限ったことではない。その最たる例は『僕の彼女を紹介します』（2004年）という韓国映画で、ビルの屋上から飛び降りたギョンジン（チョン・ジヒョン）が風船に乗って助かってしまうこと。映画全体には別に非現実の物語という印象を持たせようとしていないのに、ここで突然映画の趣旨が変わってしまったように感じられる。こういったことは、『宮（クン）』（2006年、MBC）のように、「もしも韓国に皇室があったら」という最初からあり得ない設定をするというのとは意味が異なる。同じことは日本で評判になった『J I N—仁』（2009年、TBS。続編は2011年）にもあてはまり、現代の医師が江戸時代にタイムスリップするという設定はあまりにも非現実的だが、その中の物語は時代背景も含めてかなり現実的に描かれている。ところが、韓国映画やテレビドラマは現実の物語と設定していながら、ところどころにきわめて無理で非現実的な展開を見せるのである。

このようなことは韓国映画やテレビドラマを見ているとしばしば起こる。多くの人が指摘しているように、物語が展開すると、「交通事故」「出生の秘密」「記憶喪失」の韓国ドラマの3大要素のどれかがたいてい登場するし、時には3つ全部のこともある。先の「四季シリーズ」のような不自然な展開も、『天国の階段』（2003～04年、SBS）で記憶喪失になって別の人間として生きていくとか、『エデンの東』（2008～09年、MBC）で敵同士の家の子どもが交換されてしまうとか、『アイリス』（2009年、KBS）で本来できないはずの主人公の出入国がなされてしまうとか、四季シリーズに限らず他の韓国ドラマ作品にもしばしば登場する。

しかし、こうした無理で不自然な設定や展開を採ることによってでも韓国のテレビドラマや映画が描こうとしているのは、それによって引き起こされる「感情の濃さ」、すなわち感情が激しく動かされる人間の姿である。『冬のソナタ』でも『春のワルツ』でも、そのような無理で不自然な展開があるからこそ、そのために人々は激しく嘆き悲しみ、そしてその後に嵐のような歓喜が訪れる。『冬のソナタ』で言えば、愛する人を失った悲しみ

とその人が生きていたという歓喜。『春のワルツ』で言えば、自分の人生を捨てて他人の人生を生きる悲しみと、捨ててきた人生を象徴する幼なじみ（ウニョン）に再会した時の歓喜。これらの悲哀と歓喜の振幅の大きさという感情の「濃さ」を描き出すためには、設定や展開が無理であったり不自然であったりすることなど取るに足らない。というよりも、それだからこそ「感情の濃さ」を最大限に描き出せる…。これが韓国テレビドラマや映画の根底にある思想だと考えられる。

*

だとすれば、こうした韓日のテレビドラマの違いは、両国の文化や国民性とどのようにかわるのか。文化や国民性といった大きな課題をこれだけの資料で簡単に断定することはできないものの、ここまで考えてきた韓日両国のテレビドラマから一つの方向性を考えることはできる。それは、「感情」をどのように表現したり、コントロールしたりするかという問題に関する考え方や感じ方の違いである。

もちろん、フィクションの中の表現のあり方は、現実世界の人間のあり方を反映している。たとえば、韓国を含む朝鮮半島や中国の一部には「泣き女」という存在があるように、感情を大きく表現することで死者を悼むという考え方がある。もちろん、死者の遺族についても同様のことが言える。ところが、日本では、遺族が葬儀などの人前で号泣することはほとんどないし、もしそういう遺族がいたとしたら、その悲しみの大きさに同情する気持ちは起こるものの、その態度は人々にあまり受け入れられないことだろう。日本では、感情を露骨に外に出すことよりも、感情を押し殺そうと努力することの方が称賛される傾向がある。

こうした傾向は、もちろんフィクション世界の表現にも通じる。韓国のドラマでは、『君は僕の運命』（2008年、KBS）、『エデンの東』、『シンデレラのお姉さん』（2010年、KBS）など、数えきれないほど多くのドラマで、身近な人の死に号泣する人物たちが描かれている。その一方で、日本のテレビドラマでは、そのような号泣の場面は少ない。私の知るテレビドラマ・プロデューサーは、悲しい場面を俳優に指導する際に、「自分が泣こうとするな。泣きたいのを必死にこらえている姿を見て、視聴者は泣くんだ！」と指導すると明かしてくれたことがある。日本人は、感情を表に出す人よりも、それに耐えしのぶ人の方を好む傾向がある。

こうした韓日の違いはフィクション作品の中にもしばしば見られる。たとえば、日本で放送された『マイ☆ボス マイ☆ヒーロー』（2006年、日本テレビ）は韓国映画『マイ・ボス マイ・ヒーロー』（『頭師父一體』2001年）のリメイクだが、アクションシーンや暴力シーンによって、感情を爆発させることの多い原作映画に比べて、日本のリメイク作品はかなりコメディ色が強くなっている。また、日本版では、主人公が力に訴えたいの

を必死に我慢する場面が原作よりもかなり多く、ここでも、感情を爆発させることと感情を押し殺すことの対比が見てとれる。

このように考えてきた上で、最初のNHK中村プロデューサーのコメントに戻ってみよう。中村は「話の多少の破綻を恐れず、感情をあらわにする俳優の強い演技で見る側を納得させる。悲しい時に笑う『美学』の日本とは違う」と語っていた。このようなドラマ作法の違いは、単に『赤と黒』という一作品に対する印象ではなく、韓日のドラマ観を通じて、両国の文化や国民性を考える重要な手がかりとなるだろう。そのような文化や国民性の違いが、テレビドラマというメディアの作法の違いになってあらわれてくるとも言える。

そして、このような韓国のテレビドラマにはまる日本人がおおぜいいるということは、日本的な感情の表現のしかたにあきたらない人々が日本にもおおぜいいるということでもある。韓国と日本の文化や国民性に違いと同時に、その違いを越えて理解しあえる部分にも注目する必要がある。

5. テレビドラマのアメリカ・韓国・日本

ここまでアメリカ制作のテレビドラマと韓国制作のテレビドラマについて論じてきたが、その扱い方が大きく異なっているのは、もちろん私自身が意図したことである。アメリカ制作のテレビドラマに関しては日本のテレビ出発期において重視し、韓国制作のテレビドラマに関しては2000年以降において重視しているのは、その時期の日本のテレビにおいて特に重要だったからである。また、アメリカ制作のテレビドラマについてはその多様性を重視し、韓国制作のテレビドラマについてはその根底にある共通点を重視して考察してきた。それは、韓国制作のテレビドラマに対して論じたような国民性と文化といった概念を、簡単にアメリカ制作のテレビドラマに用いるわけにはいかないことが主な要因になっている。アメリカ合衆国に国民性やそれに基づく文化がないはずはないが、しかし、アメリカ制作のテレビドラマのうちのかなりの作品は海外に輸出されることが想定されているし、そうでないとしても、多文化・多民族的国家であることが前提となっていて、多様な文化的背景があっても理解され受容されるように制作されている。この点は韓国制作のテレビドラマとかなり事情が異なっている。この点をもう少し考えてみよう。

今、アメリカ制作のテレビドラマが海外輸出や多文化的背景を想定していると書いたが、それなら韓国制作のテレビドラマは海外輸出も多文化的背景も想定していないかといえば、もちろんそうではない。むしろ韓国のテレビドラマは、国家レベルで海外の他の文化圏へ作品を輸出することを使命としている。

*

『冬のソナタ』をきっかけとして第一次韓流ブームが巻き起こり、その後はテレビドラマのみならず、韓国映画・音楽（K-POP）などと複合して、多くの熱狂的なファンをつかんでいることは既に指摘した。

その背景には、韓国が文化輸出を国策にしていることがある。1990年代後半のアジア通貨危機以後、韓国はコンテンツ産業の振興と海外への輸出に積極的になり、外貨の獲得を重視してきた。大統領直属の大韓民国国家ブランド委員会が設置され、テレビドラマなどの大衆文化については韓国コンテンツ振興院（KOCCA）が後援している。韓国のテレビドラマや音楽などが他国で人気を得れば、それらのコンテンツ産業が潤うだけではなく、それらに出演した韓国俳優やタレント、ミュージシャンたちがコマーシャルをする韓国企業の製品がまた売れ行きを伸ばす。日本だけではなく、多くの国々で韓国の文化・芸能コンテンツが受け入れられている背景には、そのような韓国政府の強い支援がある。

このような国家的プロジェクトと比較するならば、アメリカ制作のテレビドラマと韓国制作のテレビドラマがともに海外輸出されることが多いといっても、その性格がかなり異なることが指摘できるだろう。アメリカのテレビドラマは自国の多文化的な幅広い視聴者に受け入れられるよう制作されることによって、結果として海外の視聴者に受け入れられやすいという特徴を持つことになる。もちろん、アメリカ制作のテレビドラマが海外輸出を想定して制作されている面もあるが、韓国のように外貨獲得と自国製品の販売促進を目標とした国家的プロジェクトとして後押しされたテレビドラマ制作事情とはその性格を異にしている。韓国制作のテレビドラマは、自国の文化や国民性を把握した上で、そのどの部分が海外の視聴者に受け入れられるかを最大限に利用するような戦略に基づいている。

*

以上、アメリカ制作のテレビドラマと韓国制作のテレビドラマを考えてきた。だとすれば、その上に立って日本のテレビドラマをどのように考えるべきだろうか。

アメリカと韓国を比較対象として日本のテレビドラマ制作を見た場合、日本の事情がアメリカと韓国の間位置しているがために、むしろアメリカと韓国のテレビドラマが持つ性格を日本だけが持っていないという興味深い現象が起こっていることがわかる。それは、対象として想定する初期の視聴者の数がアメリカほど多くなく、しかし韓国ほど少ないために、かえって、アメリカも韓国も想定している海外輸出を考えていないという現象である。

前にも書いたように、アメリカ制作のテレビドラマの場合は国内に人数的にも多く、文

化的にも多様な視聴者を抱えているために、それが結果として他国の異なる文化を持つ視聴者にも受け入れられやすいという性格を持っていた。これに対して韓国は、日本の約半分ほどの人口しかなく、もともとの国内マーケットが小さい。そのため、テレビドラマに限らず海外展開を必要とするビジネス分野が多く、国内マーケットだけでビジネスとしてある程度完結できる日本とは事情が異なっている。このように、日本のテレビドラマをめぐるマーケットの問題から見れば、日本はアメリカほど初期視聴者が多くも多様でもないが、韓国ほど少なくもない。したがって、日本くらいの規模であれば、多様な視聴者を想定する必要もなく、また国内の初期視聴者だけでビジネスとしてほどほど満足できるという状況が得られる。それゆえに、日本のテレビドラマは海外輸出をアメリカ・韓国両国ほど想定しないで制作され続けてきたのである。

このような状況は、日本のテレビドラマの幸福な歴史と言えるが、それだけにアメリカや韓国で制作されたテレビドラマのように、海外輸出されることが少ないという結果を招くことになった。『おしん』（1983～84年、NHK）のように、日本側で意図していなかった「努力によって貧しさから抜け出し、繁栄を築いた日本の成功美談」として広く海外で受け入れられた作品もあり、他にも日本のアニメーション作品が今では広く海外に輸出されている。しかし、それらを除けば、アメリカや韓国制作のテレビドラマのように海外輸出されることが少なかったのがこれまでの日本のテレビドラマである。アメリカや韓国に負けるな、といった競争心を掻き立てる必要はないが、国内向けで充足されるといった内向きの論理が日本のテレビドラマ制作の活力を削いできたのではないか。そのような反省は持つてみる必要がある。

このような状況の中で、日本のテレビドラマの海外輸出を促進しようとする動きが起こっている。日本政府は、総務省が2013年8月に発表した2014年度予算の概算要求において、テレビ番組などの放送コンテンツの海外展開強化のために13億円を盛り込んだ。また、このような政府の取り組みを受けて、民間にも海外展開強化の動きがある。顕著な動きとして、2013年9月に放送コンテンツ海外展開促進機構（BEAJ）が設立されたことである。これは、NHKや在京民放など放送関連の15社・団体が設立した組織であり、スカパーJ SATや電通、日本レコード協会も参加している。その意味では、まさに官民一体となった放送コンテンツの海外進出運動が日本でも始まったと言えるのかもしれない。こうした動きがきっかけとなり、これまで内向きの姿勢が強かった日本のテレビドラマ制作が活性化される可能性を見ることもできるだろう。

もちろん、海外進出といった目的が先にあり、そのための予算を獲得するといった要因が制作に加われば、テレビドラマ制作の考え方にも影響が出ないはずはない。海外進出を目指すことの可能性と危険性を視野に入れながら、日本のテレビドラマがどのように変化していくのかを今後も注視していきたい。

Television Dramas in America, Korea and Japan

USAMI Takeshi

This paper examines the significance of both American and Korean television dramas in the history of the same genre in Japan.

In Japan, shortly after the dawn of broadcasting (1953)—when content was scarce and recording technology was not available—the television drama already assumed a crucial role in the young medium. While Japanese viewers of the time, haunted by the recent memory of losing the war, did in fact go wild for caucasian-clobbering boxers and wrestlers like Yoshio Shirai and Rikidōzan, they were also captivated by images of American life and culture as depicted in imported American dramas. This was true in the earliest days of broadcasting, but the genre has in fact retained an important place ever since, and each subsequent era has seen its share of popular shows.

Although American shows have been important in Japan since early on, the rise of the Korean drama is a relatively recent phenomenon. The so-called Korean Wave that began around 2003 effectively established Korean drama—alongside Korean film and music—in Japan. On the whole, the Korean drama can be said to depict emotions differently from its Japanese counterpart. While that difference is certainly a cultural one, the number of Japanese fans of Korean drama speaks to a possibility beyond cultural difference.

Unlike both American and Korean dramas, Japanese dramas have historically been domestic in aim, rarely if ever assuming a foreign viewership. In this regard, Japan's case differs both from American drama, which caters to a fundamentally diverse domestic population, and from Korean drama, which is exported as a matter of national policy. Yet Japan's "content industry" is now itself looking toward exportation. How this shift will alter the production of Japanese dramas is a timely question, and one that is undeniably worthy of our consideration.