

筑波大学博士(学術)学位請求論文

NHK と KBS 大河ドラマの比較研究
—「徳川家康」と「李成桂」の英雄像解釈—

劉 多虔

2014 年度

要 旨

NHK と KBS 大河ドラマの比較研究

—「徳川家康」と「李成桂」の英雄像解釈—

本研究は、NHK と KBS 大河ドラマが作り出す歴史物語に対する疑問から出発している。フィクション作品である大河ドラマが提示する虚構としての歴史はどのように解釈され、再生産されているのであろうか。この課題を究明するため、日本と韓国の代表的な公共放送である NHK と KBS の大河ドラマの中から、新時代の開拓という類似した業績を上げた徳川家康と李成桂を主人公とする作品をそれぞれ二作品ずつ選定し、各作品が作り出す家康と李成桂の英雄像の解釈を行った。そして、各作品の比較分析を通して、その相違と類似性及び国別、年代別の変化の推移を究明し、大河ドラマが提示する英雄像の学問的な定義と意義を提案することで研究の領域を広げる先駆的な成果を上げた。

1983年に放送された NHK 大河ドラマ『徳川家康』と KBS 大河ドラマ『開国』が提示する英雄像は、民百姓のための強健な国づくりという大義名分と武将としての資質、そして人間味溢れる人物像という三要素からなっている。これに比べ、2000年作 NHK 大河ドラマ『葵徳川三代』と 1996年に放送を始めた KBS 大河ドラマ『龍の涙』は、それぞれ江戸幕府と朝鮮王朝という結果をもって家康と李成桂を英雄として評価しているが、模範的な英雄像などは提示されていない。NHK 大河ドラマは主に戦国覇者の英雄を作り出しており、KBS 大河ドラマは国家守護型及び模範的な国王型英雄を作り出しているため、年代別の相違より国別の顕著な相違が予想されていたが、分析の結果から分かるように NHK と KBS 大河ドラマが作り出す英雄像は、年代別にその相違をはっきりと見せている。NHK 大河ドラマ『徳川家康』と KBS 大河ドラマ『開国』は模範的かつマルチ人間型の英雄を作り出しているため、家康と李成桂がかかわっている残酷な治世には一切触れておらず、提示した不祥事や不都合はそのすべてが解明されている。また、家康と李成桂の偉大さを浮かび上がらせるための装置が大いに取り入れられているが、それらは主に知名度の高い歴史上の人物と民百姓である。織田信長といった人物は家康の武将としての資質や器量を証明する装置となっており、民百姓は家康の人間性を証明している。また、李成桂の偉大さも知名度の高い歴史上の人物と百姓によって証明される構成で、両作品は大変一致した見解をもって家康と李成桂を描き出している。これに比べ、NHK 大河ドラマ『葵徳川三代』と KBS 大河

ドラマ『龍の涙』は家康と李成桂の残酷な治世をことごとく取り上げているため、彼らの非道特性の解明などは図られておらず、返って残酷な治世は強健な国づくりにおいてやむを得なかったこととして評価され、家康と李成桂を擁護している。これをもって乱世の平定者の立場を理解させ、家康と李成桂に対する固定されたイメージの刷新を図っている。

NHK 大河ドラマ『徳川家康』と KBS 大河ドラマ『開国』が模範的な英雄を作り出し、これをもって過ぎ去った過去の歴史を解明し、教訓的かつ理想的な人物を生み出している作品であれば、十数年を隔てて 1990 年代の後半に制作された NHK 大河ドラマ『葵徳川三代』と KBS 大河ドラマ『龍の涙』が提示する英雄像は、模範となる人間ではなく、乱世を率いる指導者もつ悩みと苦悩の表象となっている。また、フィクション作品ならではの想像力を発揮して作り出した教訓的かつ理想的な人物の提示から新たな歴史解釈の提案へと移り変わり、最終的な評価は作品の受容者に委ねようとする試みは、通信機器の拡散によって情報収集が容易になった今現在を生きる人々を意識していることの証拠であり、フィクション化された歴史物語の伝達において望ましい変化であると考えられる。一方、国別の相違をみると、NHK 大河ドラマは家康の人間性を大いに取り上げ、その偉大性を強調していることに比べ、KBS 大河ドラマは李成桂の人間性より、一国の統治者としての資質と能力を訴えかけようとする傾向をもっている。

このような英雄像の変化には、大河ドラマというジャンルの方向性と制作環境、各作品が制作された時代の社会的な状況などが影響されているが、英雄に対する価値観が時代の流れに伴って多様化されていることが読み取れる。また、ステレオタイプ的英雄のみではなく、英雄がもつネガティブなところまでを照明しようとする試みは歴史物語を作り出す制作陣の成熟した意識の発露であり、大河ドラマに生じている変化の一つの要因であると考えられる。比較分析から究明された NHK と KBS 大河ドラマの相違と変化から、家康と李成桂に対する NHK と KBS 大河ドラマの評価は大変相対的かつ流動的に変わっていることが読み取れ、誇り高き歴史のみではなく、不都合な史実にも積極的な価値観をもつようになった変化であり、自由な思考と発言が許される開放的な社会雰囲気定着している証拠である。

目 次

| | |
|-------------------------------------|-----|
| 序 章 | 1 |
| 研究対象と論文の構成..... | 4 |
| 先行研究の考察と本研究の意義..... | 7 |
| 第1章 NHK大河ドラマ『徳川家康』 | 13 |
| 第1節 大河ドラマ『徳川家康』が再創造する家康の武将像 | 15 |
| 第2節 家族成員としての家康の人物像 | 34 |
| 第3節 大河ドラマ『徳川家康』での民百姓..... | 52 |
| 第4節 家康の不名誉を解明するための人物づくり | 62 |
| 第5節 オープニングシーケンスにみる家康の英雄像 | 71 |
| 第2章 NHK大河ドラマ『葵徳川三代』 | 76 |
| 第1節 大河ドラマ『葵徳川三代』が再創造する家康の武将像 | 77 |
| 第2節 父子関係から形成される家康の人物像..... | 93 |
| 第3節 大河ドラマ『葵徳川三代』での民百姓..... | 103 |
| 第4節 英雄家康を再創造するための人物づくり | 108 |
| 第5節 オープニングシーケンスにみる家康と江戸幕府 | 116 |
| 第3章 NHK大河ドラマ『徳川家康』と『葵徳川三代』の比較 | 123 |
| 第1節 小山評定と関ヶ原の戦い | 124 |
| 第2節 征夷大將軍家康..... | 132 |
| 第3節 大阪の陣..... | 139 |
| 第4節 大河ドラマが作り出す家康の英雄像の比較..... | 152 |

| | | |
|-----|--------------------------------|-----|
| 第4章 | KBS 大河ドラマ『開国』 | 160 |
| 第1節 | 大河ドラマ『開国』が再創造する李成桂の武将像 | 162 |
| 第2節 | 家族関係から形成される李成桂の人物像 | 180 |
| 第3節 | 大河ドラマ『開国』での百姓 | 201 |
| 第4節 | 英雄李成桂を再創造するための人物づくり | 213 |
| 第5節 | オープニングシーケンスにみる大河ドラマ『開国』 | 219 |
| 第5章 | KBS 大河ドラマ『龍の涙』 | 226 |
| 第1節 | 大河ドラマ『龍の涙』が再創造する李成桂 | 228 |
| 第2節 | 父子関係をもって提示する不都合な治世 | 244 |
| 第3節 | 大河ドラマ『龍の涙』での百姓 | 259 |
| 第4節 | 李成桂と朝鮮王朝を擁護するための人物づくり | 267 |
| 第5節 | オープニングシーケンスにみる大河ドラマ『龍の涙』 | 279 |
| 第6章 | KBS 大河ドラマ『開国』と『龍の涙』の比較 | 286 |
| 第1節 | 威化島回軍 | 287 |
| 第2節 | 李成桂と高麗王朝 | 296 |
| 第3節 | 朝鮮王朝の樹立 | 301 |
| 第4節 | 大河ドラマが作り出す李成桂の英雄像比較 | 307 |
| 第7章 | NHK と KBS 大河ドラマの英雄像比較：徳川家康と李成桂 | 312 |
| 第1節 | 大河ドラマが再現する実在事件の比較 | 313 |
| 第2節 | 大河ドラマが作り出す英雄像の比較 | 323 |

| | |
|-----------------|-----|
| 結 章 | 336 |
| 本研究のまとめと結論..... | 336 |
| 今後の課題 | 341 |
| 引 用 文 献 | 343 |
| 付 録..... | 350 |

序 章

NHK大河ドラマは1963年から放送を始め、50年あまりの長い年月を通して「日本と日本人¹」を描き出している名実相伴う歴史ドラマである。NHK大河ドラマに相当するのがKBS大河ドラマ²で、1981年から放送を始めて以来、およそ30年もの長きにわたって様々な人物と時代を語り続けている。歴史ドラマは、高い文化割引率³(cultural discount rate)のため、基本的な歴史教育を受けていない人々には受け入れ難いとされているが、NHKとKBS大河ドラマの作品はお互いの国で注目を浴びている⁴。このような現象が続いている中、韓国では歴史ドラマに対する学問的な研究が少しずつ進められている。しかし、日本では大河ドラマに関する研究は活発になされておらず、しかも社会学的な視座で大河ドラマを分析しようとする傾向に傾いている。また、大河ドラマは映像作品であるにもかかわらず、映像そのものに関する研究はほとんど見られない。ここで、本研究はNHKとKBS大河ドラマの作品の中から、江戸幕府と朝鮮王朝という新たな時代を開いた徳川家康と李成桂^{イソング}を主人公にする作品を選定して映像分析を行い、大河ドラマによって生み出される英雄像を比較していく。NHKとKBS大河ドラマは、様々な文献や史料が伝える歴史に基づいてフィクション化された歴史物語を作り出すジャンルである。しかし、NHK大河ドラマは主に戦国時代の覇者を通して英雄像を提示しており、KBS大河ドラマは日本統治時

¹ NHK アーカイブスカタログでは、大河ドラマを「日本と日本人を描く大型歴史ドラマ」と定義している。日本放送協会(2008年)『NHKは何を伝えてきたか』p.57、NHK 放送総局ライツ・アーカイブセンター

² 韓国では、ほとんど漢字が使われていないため、「대하드라마」と表記するが、「대하」は「大河」の漢字読みそのままであり、「드라마」はドラマの韓国語表記である。

³ 石井(2003年)は、Hoskins & Mirus(1988年)の文化割引率という概念を用いて、文化流入を説明している。文化割引率が高いというのは、文化が異なるとその文化コンテンツがもつ訴求力も低下するため、受け入れ難くなるということである。石井健一(2003年)「東アジアにおける日本大衆文化の浸透とその要因」『日本大衆文化第4次開放と韓日文化交流の展望』p.2、国際交流基金ソウル文化センター

⁴ 日本では韓国の歴史ドラマが連日放送されており、DVD レンタルにおいても韓流歴史ドラマのレンタル率が2007年には7.4%にすぎなかったものが2009年には32%まで伸びた(「毎日新聞」2009年11月5日2面)という報告も見られる。韓国のほうでも、ケーブルテレビを通してNHK大河ドラマ『功名が辻』、『篤姫』、『龍馬伝』などの作品が放送され、上々の反応を得ている。

代や王朝の歴史を通して国家守護型及び模範的な国王型英雄を作り出している。このような相違から考えると、新時代の開拓という同様な業績をもつ徳川家康と李成桂であるが、その英雄像には何らかの相違があるはずである。本研究では、映像の比較分析を通してNHKとKBS大河ドラマが作り出す徳川家康と李成桂の英雄像の相違と類似性、及びその変化の推移を究明していく。映像分析をもって英雄像の究明を図る試みは本研究の独創的な着眼点であり、NHKとKBS大河ドラマの作品を比較することで研究の領域を広げる先駆的な役割を果たしたい。また、映像作品が提示する一つの英雄像の学問的な定義を下し、同じ漢字文化圏の下で作られ出した英雄像の変化が究明できることに比較の意義がある。

NHKとKBS大河ドラマは主に実存人物を主人公とし、実在事件などを扱っているため、作品から歴史を読み取ろうとする潜在意識が働きがちなジャンルである。歴史の研究者たちも考証の問題を云々としているが、大河ドラマはあくまでもフィクション作品であり⁵、これが本研究においての大河ドラマに対する基本的な観点である。そして、本研究が目指しているのはNHKとKBS大河ドラマが描き出す英雄像の相違と類似性及びその変化を究明することであり、作品から読み取れる日本と韓国の歴史や社会像などの究明ではない。むしろ、映像作品にはその社会の価値観や観念などが反映されているのは確かである。しかし、数作の大河ドラマの分析をもって日本と韓国の膨大な社会像や時代像を読み取ることに誤謬が生じる恐れがあり、限界がある。大河ドラマを通して日本と韓国の社会を究明することは大河ドラマの研究を積み重ねた上で新たに挑み、今後の課題として残しておく。

本研究は、大河ドラマが描き出す英雄像の究明を目指し、NHKとKBSの大河ドラマというジャンルが生み出した数ある作品の中から、徳川家康と李成桂を主人公とする作品を選定している。作品選定にあたって、NHKとKBSの大河ドラマという巨大な虚構の産物を研究の対象に据

⁵ NHK 大河ドラマ『徳川家康』の演出者である大原誠は、作品が描き出した徳川家康と作品に関して、「徳川家康のそっくりショーではなく、歴史の再現でもない。のたうち回りながら苦しみに耐えていくある男のドラマ」であると言っている。大原誠(1983年)「歴史上の悪人たち」『徳川家康 NHK 大河ドラマ・ストーリー』p.217、日本放送出版協会

また、大河ドラマは考証に心血を注いでいるが、「史実そのままではありえない」ことを指摘する研究者もいる。小谷野 敦(2010年)『大河ドラマ入門』pp.150-151、光文社新書

韓国では、KBS 大河ドラマを含む歴史ドラマの虚構性に関して様々な論議がなされているが、「あくまでもフィクションドラマ」という見解が広まっている。Han Jinman(2000年)「歴史ドラマの史実と虚構性に対する論議について」『放送時代』19号、pp.23-28、韓国放送プロデューサー連合会

え、入手が可能であった数十本にもものぼる大河ドラマを鑑賞、検討してきた⁶。その中、類似した治世と業績を上げた徳川家康と李成桂を描き出している作品を発見し、これらの類似性はテレビドラマによって生み出される英雄像の究明と比較を目指す本研究において、最適の研究対象であると判断した。徳川家康と李成桂を扱っているNHKとKBS大河ドラマは制作年度をはじめ、ストーリーの構成においても一致している。NHK大河ドラマ『徳川家康』とKBS大河ドラマ『開国』は徳川家康と李成桂の一代記を扱っており、NHK大河ドラマ『葵徳川三代』とKBS大河ドラマ『龍の涙』ではそれぞれ三代将軍家光と四代国王世宗の治世までを描き出している。また、家康と李成桂を通して新たな英雄伝説が誕生されているなど、偶然の一致とは言えない重大な現象を発見した。これらの類似性はNHKとKBS大河ドラマの比較研究においてもっとも適した研究対象であり、新時代の開拓という同じ事柄に対するNHKとKBS大河ドラマの評価の相違が究明できることに比較の意義がある。そして、徳川家康と李成桂の類似した業績に対する評価を比較するのは、歴史そのものの比較ではなく、NHKとKBS大河ドラマがフィクション作品として作り上げた物語の比較である。このような趣旨の下で、テレビドラマという媒体が描き出す家康と李成桂はどのように評価され、英雄化されているのか、各作品の映像分析を通して解釈していく。この解釈の結果に基づき、各作品が提示する英雄像にはどのような類似性と相違が生じているのか、国別及び年代別の比較を通してまとめていく。作品が描き出す家康と李成桂の分析結果から、各作品が追求する方向性と世界観が明らかになり、家康と李成桂を通して訴えかけようとする作品のメッセージの究明が期待できる。

各作品の主人公である徳川家康と李成桂は、江戸幕府の開幕と朝鮮王朝の樹立を実現させた同一な業績をもっている。しかし、日本では明治以後に定着した家康に対するネガティブなイメー

⁶ NHK 大河ドラマの初期作品はほとんど現存していないが、当時は放送局用のビデオテープが非常に高価で、大河ドラマの放送終了後に他の番組に再利用したためであるとされている。KBS 大河ドラマも事情は同じであるが、保存しているにもかかわらず公開していない作品もあることが、研究の下準備過程で行った KBS 大河ドラマの演出家とのインタビューを通して分かった。このため、作品選定に先立って鑑賞、検討した KBS 大河ドラマは 1996 年『龍の涙』から 2012 年まで放送された『大王の夢』までの総 17 作で、1980 年代の作品『開国』と『土地』、1993 年『三国記』まで、総 20 作である。NHK 大河ドラマは DVD 化されていない『三姉妹』、『勝海舟』、『山河燃ゆ』、『武蔵 MUSASHI』などの 10 作を除き、40 作にも上る作品を鑑賞し、検討の対象とした。

ジが未だに残存しており⁷、韓国でも李成桂が選択した威化島回軍⁸と朝鮮王朝は常にその当為性と正統性が問われている。これが家康と李成桂に対する日本と韓国の大衆的なイメージであるとするれば、NHKとKBS大河ドラマが描き出す家康と李成桂はどのような人物なのであろうか。大河ドラマによって作り出される家康と李成桂に帰趨が注目される場所である。

研究対象と論文の構成

本研究は、NHKとKBS大河ドラマが描き出す家康と李成桂の英雄像比較を目指している。英雄とは、才知と武勇にすぐれ、常人にできないことを成し遂げた人という一義的な意味があるが、視覚芸術の世界においてはもっとも中心となる重要人物である。映像作品を研究対象とする本研究ではいずれもの概念に基づき、様々な人間関係から作り出される人物像の解釈を通して家康と李成桂の英雄像の比較を行っていく。

研究目的を成し遂げるために設けた作品選定の基準は、同じ範疇に属している作品を扱ふため、研究の対象をNHKとKBSの大河ドラマに限っている。NHKとKBSは日本と韓国の代表的な公共放送で、主に公共性を重んずる制作方針を持っており、大河ドラマという同じジャンルも形成されている。このような類似性は、比較研究の対象選定の適切な基準であると考えられる。また、家康と李成桂を主人公とする作品に限っているのは、前述したように類似した業績をもつ人物に対するNHKとKBS大河ドラマの評価と相違を究明するためであり、各作品の放送時期、構成、展開などの一致性と類似性をもって設けた基準である。

研究対象の選定に先立って、NHKとKBS大河ドラマの数多い作品を渉猟してきたが、作品選定のもう一つの基準にしたのは全話が残っている作品⁹であり、全話の解釈を通してより明確な

⁷ NHK大河ドラマ『徳川家康』の脚本家である小山内美江子は、徳川家康に対する否定的な固定観念が定着した理由を、明治維新後の政権交替政策においている。小山内美江子(1983年)「家康、泰平を願った七十五年」『徳川家康 NHK大河ドラマ・ストーリー』pp.49-51、日本放送出版協会

一方、五味の研究によると、徳川家康に対する否定的なイメージは江戸期から庶民の間に定着していたと唱えている。五味文彦(1996年)『日本史重要人物101』p.120、新書館

⁸ 威化島回軍とは、遼東討伐を目指して威化島に出陣していた李成桂が、討伐軍の主力部隊を撤兵させた事件である。この撤兵がきっかけとなって高麗王朝は滅亡され、新王朝の樹立に至る。

⁹ 1960年代のNHK大河ドラマは作品の一部しか現存しておらず、それもNHKアーカイブスのみでの視聴可能となっている作品がほとんどである。

分析を図ったためである。NHK 大河ドラマは 2013 年現在、総 52 作が制作され、KBS 大河ドラマは総 33 作が制作されているが、家康を主人公とする NHK 大河ドラマは『徳川家康』(1983 年)と『葵徳川三代』(2000 年)の二作品で、李成桂を主人公とする KBS 大河ドラマも『開国¹⁰』(1983 年)と『龍の涙』(1996～1998 年)の二作品のみとなっている。本研究では、この四編の作品を研究対象とする。

研究対象に選定された各作品が描き出す家康と李成桂の英雄像解釈は偏向を防ぐため、武将像、及び家族成員としての人物像、指導者もしくは統治者としての人物像などの項目に分けて進めていく。また、家康と李成桂のみならず、各作品が再創造した家康と李成桂を浮かび上がらせるために作り出した人物の分析を行い、どのような装置として作品を展開させているのか、それを究明していく。そして、再創造された家康と李成桂を通して訴えかけている作品のメッセージを突き止めていく。作品のメッセージは家康と李成桂の解釈からも読み取れるが、作品のオープニングシーケンスにも反映されている。オープニングシーケンスとは作品が本編に入る前に流れる映像で、台詞のない映像と BGM のみで構成されている。また、時間の制約があるため、作品がもっとも伝えようとするメッセージが含蓄的に描かれており、作品の全体的な方向性が読み取れるところでもある。いわば、作品を一言で表現するのがオープニングシーケンスである。このような面から考えると、オープニングシーケンスは作品のダイジェスト版であるとも言えよう。最近では CG の導入などで、作品の本編では味わえない面白さが提供され、作品が作り出すもう一つ作品となっている。そして、作品の受容者との最初の接点であるため、作品に対する初印象が決められる大変重要なところである。このため、作品によって作り出された家康と李成桂を通して発信しようとするメッセージの分析において欠かせないところがオープニングシーケンスである。各章を通して、それぞれの作品のオープニングシーケンスを解釈し、そこに潜められている作品のメッセージを究明していく。

映像解釈においては、各分析の項目に該当する具体的な映像を提示し、これをもってショット分析を行う。ショット分析とは、映像に潜められている意図や含蓄されているメッセージなどを、フレームの構図やカメラワーク、そしてカメラが映し出す舞台のセッティング、俳優の位置や動き、小道具、照明といったミザンセーン(*mise-en-scène*)¹¹の解釈を通して抽出していく方法¹²である。カメラが映し出す一つのショットには、台詞が伝えない様々なメッセージが潜められている。

¹⁰ KBS 大河ドラマ『開国』での開国は、新しい国の建国を意味する。

¹¹ 今泉容子(2004 年)『映画の文法—日本映画のショット分析』p.329、彩流社

このため、そのショットの構図はもとより、映し出されているすべての被写体を分析しない限り、すべてのメッセージの解釈はできない。すなわち、映像化された家康と李成桂を通して究明された英雄像の証拠となるのが一つひとつのショットである。しかし、映像のみでは読み取れないメッセージがあるのも確かであり、映像が訴えかけるメッセージの裏づけの役割をするのが台詞である。特に、大河ドラマはナレーションを取り入れて、作品の理解を助ける手法を大いに用いている。本研究では、ショット分析の限界を考慮に入れ、各ショットの映像をはじめ、ナレーション及び台詞も考察の対象にすることで、映像作品を分析する様々な方法がもつ限界を解消させた。

第1章では、NHK大河ドラマ『徳川家康』が作り出す家康を、幼少期での家康、武将としての家康、家族成員としての家康という項目に分けてその人物像を解釈し、そこから形成される英雄像を分析していく。また、大河ドラマ『徳川家康』が大いに取り入れている民百姓と家康以外の人物を解釈し、家康の英雄像づくりとはどのようなかかわりがあるのか、それを究明していく。そして、オープニングシーケンスに映し出されている家康の英雄像の解釈を通して、そこに潜められている作品の試みとメッセージを分析していく。この分析を通して、家康に対する大河ドラマ『徳川家康』の評価が明らかになる。

第2章では、NHK大河ドラマ『葵徳川三代』が作り出す家康の英雄像を解釈していく。大河ドラマ『葵徳川三代』は関ヶ原の戦いから三代将軍家光の治世までを描き出しており、武将及び統治者として活躍する家康をはじめ、二代将軍秀忠も主な主人公となっている。このため、本章では家康とともに秀忠の人物像も分析し、両者の関係から生み出される家康の英雄像を究明していく。そして、第1章で究明された大河ドラマ『徳川家康』での家康と比較を行い、両作品の相違と変化を突き止める。また、作品が提示する民百姓や諸人物を分析して作品の展開における役割を究明し、オープニングシーケンスに映し出されている英雄像を通して作品の試みとメッセージを分析していく。

第3章では、NHK大河ドラマ『徳川家康』と『葵徳川三代』がともに扱っている関ヶ原の戦いや大阪の陣などを比較していく。この比較を通して、実在事件に対する大河ドラマの評価の変化が明らかになる。また、第1章と第2章で究明された家康の英雄像を全体的に比較し、家康に

¹² 映像作品の分析方法には、作品を一つのテキストとしてみなす構造主義的分析、物語のテーマや構成などを主な対象とするナラティブ分析、映像のイメージを一つの記号として扱う記号学的分析、作家主義論的分析などがある。しかし、このような方法は映像ではなく、主に物語に重点をおいているため、映像に潜められている様々なメッセージを見逃す限界がある。

対する大河ドラマの評価はどのように変化しているのか、その推移を突き止めていく。

第4章では、KBS 大河ドラマ『開国』が作り出す李成桂の武将像、家族成員としての人物像、そして、百姓とのかかわりから作り出される李成桂という項目に分けて分析を行い、そこから形成される英雄像を解釈していく。また、作品が作り出した李成桂以外の人物とオープニングシーケンスを解釈し、その提示に潜められている作品の試みを突き止めていく。

第5章では、KBS 大河ドラマ『龍の涙』が作り出す李成桂の英雄像を解釈していく。大河ドラマ『龍の涙』は新王朝樹立のきっかけとなった威化島回軍から四代国王世宗の治世までを描き出しており、主な主人公は李成桂とその息子である^{バンウォン}芳遠となっている。このため、李成桂の英雄像とともに芳遠の英雄像も解釈していく。そして、大河ドラマ『開国』での解釈結果と比較を行い、李成桂に対する KBS 大河ドラマの評価の変化を究明する。

第6章では、KBS 大河ドラマ『開国』と『龍の涙』がともに扱っている威化島回軍や新王朝の樹立過程で起きた種々の事件などを比較し、両作品ではどのように評価しているのか、その評価の変化を究明していく。また、この異なる評価から生み出される李成桂にはどのような相違が生じているのか、それを突き止めていく。

第7章では、各作品の解釈結果の比較を行い、それぞれ家康と李成桂を描き出す NHK と KBS 大河ドラマの類似性や相違などを国別及び時代別にまとめていく。そして、NHK と KBS 大河ドラマを比較することで明らかになる変化の要因を NHK と KBS 大河ドラマの全体的な流れと制作環境から探り出していく。このようなプロセスをもって、大河ドラマが生み出す英雄像の究明という本研究の目的が果たされる。

先行研究の考察と本研究の意義

韓国では、1990年代の半ばから始まった歴史ドラマのブームが未だに続いており、一時的なトレンドに止まらず、定着化されつつある。このような現象は、学界にまで影響を及ぼし、歴史ドラマに関する学問的な研究が少しずつ注目を浴びている。しかし、映像作品そのものにフォーカスをおく映像分析の研究はほとんどみられず、歴史ドラマのブームの社会的な背景を探り出す研究に傾いている。このような研究傾向の中、韓国歴史ドラマの新時代を開いたという評価を得ている KBS 大河ドラマ『龍の涙』の研究成果も見られる。Park¹³(2012年)は、史劇ドラマの

¹³ Park Sangwan (2012年) 「A Study on the Television Historical Drama *Tears of Dragon*」

ブームが学問的な関心につながっている新たな傾向を指摘し、大河ドラマ『龍の涙』が高く評価される理由を優れたテキストにおいている。主な研究結果として、過去の史実を伝えて論評するナレーションの範囲から離れ、歴史に対する評価を視聴者に委ねるといった積極的な構成が作品のテキスト的な価値を浮かび上がらせていると述べ、これらは今までの韓国の歴史ドラマでは見られなかった新たな試みであると唱えている。しかし、この研究は大河ドラマ『龍の涙』のテキスト的な価値を分析する観点がフィクション作品であるか史実であるかという基準が提示されていないため、研究の方向性が曖昧となっている。

Jeon¹⁴(1998 年)は、過去となった事件に意味を与えて歴史化する作業が歴史を専門とする集団の特権的なものではなく、テレビを含む様々なマスメディアがその役割を担う時代が到来したことを指摘している。そして、テレビという媒体によって生産された大河ドラマ『龍の涙』は、過去の歴史を 90 年代現在の政治的状況に反映することで、作品と現実とにテキスト間相互関連性を与えていると述べている。視聴者は現代の状況のアレゴリー(allegory)として作品を受け入れ、歴史解釈の共同体の形成につながっていることを高く評価している。しかし、権力中心的なストーリー構造から脱することができなかつた限界も指摘している。この研究も、歴史ドラマを分析する観点がドラマであるか歴史であるかが曖昧で、作品が語っている歴史の影響のみを論議の対象にしており、その歴史がフィクション化されていることに関しては一向に論議されていない。

以上の研究では、歴史ドラマによって発信される歴史のみに触れている。確かに、テレビドラマが語り出す史実は多大な影響力をもっていることは否定できないところであるが、その史実はあくまでもフィクション作品であるテレビドラマが作り出した歴史物語であることを考慮に入れていない。

Park¹⁵(2008 年)は、NHK 大河ドラマと KBS 大河ドラマを含む韓国の歴史ドラマがよく扱っている素材の特徴を分析し、これを通して両国の大衆的な価値観と歴史認識の変化を突き止めようとする研究を試みている。しかし、大河ドラマの素材と放送時期によって、大衆の価値観と歴史認識に及ぼす影響力には大きな相違が生じていると言及しているが、具体的にどのような価値観と歴史認識の変化が発生しているかについては提示していない。両国の大河ドラマの素材が変化

『The Journal of Korean Drama and Theatre』 Vol.37, pp.129-165, The Learned Society of Korean Drama and Theatre

¹⁴ Jeon Gyuchan(1998 年)「歴史ドラマの評価と提言」『放送開発』 pp. 201-210、韓国放送開発院

¹⁵ Park Soonae (2008 年)「Nationalism and Historical Drama in Korea & Japan」『The Society of Korean & Chinese Humanities』 Vol. 25、pp.363-388、韓中人文学研究

しているのはあくまでも作品制作の傾向であり、大衆の価値観と歴史認識が変化した結果であるとは限られない。また、どのような素材を扱っているかということより、その素材をどのような観点で評価しているかを突き止めるほうが、大衆に及ぼす影響力が引き出せる適切な基準であり、素材のみでその作品が発信するイデオロギーを探り出すことには限界がある。また、この研究のもう一つの成果は、大河ドラマのジャンル定着がもたらしたイデオロギーの抽出である。Park は、NHK 大河ドラマには歴史を通して国民国家を奨励、統合しようとするイデオロギーが形成されていることを指摘している。一方、KBS 大河ドラマはそのジャンルが定着していないため道徳的な価値に比重をおき、一つのイデオロギーとしては機能していないと述べている。しかし、道徳性はそれ自体が一つの歴としたイデオロギーである。また、そのイデオロギーとしての効果の有無を計るために用いられている基準は大河ドラマというジャンルの定着であるが、KBS 大河ドラマが定着していない根拠が提示されていない。このため、大河ドラマのジャンルが定着していない KBS 大河ドラマはイデオロギーとして働かないという研究結果は、説得力に欠けると考えられる。

NHK と KBS 大河ドラマを比較したもう一つの研究を見てみよう。Lee¹⁶ (2004 年) は、NHK と KBS 大河ドラマのナショナル・ナラティブの相違を究明している。NHK と KBS 大河ドラマが形成された当時の社会の特徴や主に扱う題材、そしてジャンル性獲得の有無に分けて大河ドラマの相違を明らかにし、その相違からナショナル・ナラティブの相違に接近している。NHK 大河ドラマは「戦国時代を中心に覇権への野望と成就を物語化した」ことに対し、KBS 大河ドラマは「日本植民地時代を背景とした国民的辛苦の歴史を物語化する形で展開されてきた」ということを指摘し、このような相違の発生を両国の経済的かつ政治的状況に照らしてその原因を突き止めている。この比較研究は、これからの NHK と KBS 大河ドラマの研究において貴重な資料になることが期待できる。また、NHK 大河ドラマの場合、作品が放送された 1963 年からこの研究がなされた 2004 年まで、もっとも多く素材にされてきたのは戦国時代であることを指摘している。このため、「覇権への野望と成就」というナショナル・ナラティブが物語化されているという研究結果にはある程度共感できる。しかし、KBS 大河ドラマが日本植民地時代を背景とする作品を主に制作したのは 1980 年から 1994 年の間という結果が示しているように、これは特定時期での

¹⁶ Lee Soomi(2004 年)「『大河ドラマ』と大河ドラマーテレビドラマの歴史的想像力に対する一考察としての日韓比較分析」『情報学研究:東京大学大学院情報学環紀要』No.68、pp.189-207、東京大学大学院情報学環

ナショナル・ナラティブであり、KBS 大河ドラマを代表するナショナル・ナラティブではないことを指摘しておきたい。

NHK 大河ドラマを扱っている研究を見てみよう。石月¹⁷(2010 年)は、大河ドラマが描き出した女性主人公を研究している。大河ドラマが本格的に女性を描き始めるのは、1979 年の作品である『草燃える』からである。これには、第 27 回国連総会によって決議された 1975 年の国際婦人年(International Women's Year)制定を契機に、様々の分野で女性問題への関心が高まり、女性学や女性史研究などが活発になり始めた影響もあると述べている。そして、大河ドラマに女性の主人公が登場するのは女性史研究の成果を活かしている側面があると指摘し、女性の観点で展開される構成は、新鮮さを与えたと述べている。しかし、この研究は大河ドラマの全体的な流れから女性主人公が登場する作品を扱っているため、各作品が作り出す女性主人公の人物像や作品の趣旨などはまったく究明できておらず、概論のレベルにとどまっている。

石原¹⁸(2002 年)は、テレビドラマの研究においてストーリー中心のナラティブ分析や内容分析が主に行われている中、映像言語、映像技法、音声技法の分析は充分になされていないことを指摘している。このようなドラマ研究の傾向の中、大河ドラマの映像言語分析を通して大河ドラマが伝えている価値観やイデオロギーに接近しようとする試みである。映像作品である大河ドラマをカメラワークから生み出される映像の構図を通して、そこに内包されている大河ドラマの価値観を探し出そうとする研究方法は確かに有効な手段である。しかし、その研究の対象は 2000 年に放映された『葵徳川三代』の総 49 話の中、第 2 話、第 22 話、第 42 話、この三本のみである。これをもって 2002 年現在、総四十一作にも上る作品を描き出してきた大河ドラマの価値観やイデオロギーを抽出しようとすることは誤謬の範囲が大きすぎると考えられる。大河ドラマ『葵徳川三代』の映像を分析した結果としては、再生産された封建的なイデオロギーとジェンダーの伝統的な価値観を挙げている。これらは支配秩序に対立する大衆を沈黙させ、この沈黙規範を不可視化するのが大河ドラマの文化装置としての機能であると定義している。新たな視座から考えると、このような見解が納得できないものではないが、これが 50 年以上も続いている大河ドラマの代表的なイデオロギーではないことは確かである。

¹⁷ 石月静恵(2010 年)「大河ドラマと女性」『桜花学園大学人文学部研究紀要』12 巻、pp.143-163、桜花学園大学

¹⁸ 石原純(2002 年)「文化装置としての大河ドラマを読むー映像言語の分析を中心にー」『fctGAZETTE』No.78、FCT メディア・リテラシー研究所

樋口¹⁹(2012 年)は、戦国の歴史が大河ドラマのテーマとして主流を成している原因を、戦国の軍記や軍書などの史料が多く、民衆的な講談にもよく用いられた題材が大衆歴史小説につながり、大河ドラマにも影響を与えた結果であると述べている。また、戦国を扱っている大抵の作品は、信長、秀吉、家康、武田信玄、上杉謙信のような傑出の観点から展開されていることを指摘している。このような傾向の中、自治都市堺の貿易商人納屋助左衛門を主人公にする 1978 年の大河ドラマ『黄金の日』が描き出す戦国の歴史を自治都市である「堺」の中で探っていこうとしている。このような研究目標の下で主な主人公の人物象を分析し、キリスト教禁教や堺の自治をめぐる人々の働きなどを取り上げている。戦国時代の自治都市を、大河ドラマの作品を通して照明しようとする試みは大変独創的な論題である。しかし、取り上げられた人物分析には、明確な基準が提示されていないため、分析された人物象の根拠が不十分で、感想文のような論考となっている。また、分析された人物象は自治都市の堺との関連性がなく、論点自体が不明瞭となっている。

大河ドラマというジャンルの登場とその社会的意味の形成過程を研究した Lee²⁰(2006)によると、単なる娯楽性のみを追求していた大型時代劇が、オーディエンスの受容形態と相互作用され、歴史観をもつ大河ドラマとして形成されたと述べている。すなわち、大河ドラマの登場はテレビメディアの一方的なものではないことを主張している。大河ドラマというジャンルの登場とその意味を、オーディエンスの受容形態から考察しようとする発想は大変独創的な試みである。この研究ではオーディエンスの受容形態、つまり視聴者はその番組をどのように観ているかという考察に、『週刊 TV ガイド』、『キネマ旬報』、『放送文化』という三種類の雑誌の記事を引用している。しかし、引用されている記事は 1964 年の大河ドラマ『赤穂浪士』に対する満足度調査、1965 年の大河ドラマ『太閤記』の視聴に関するアンケート結果、そしていくつかの番組への感想などがすべてであるため、明確な受容形態の分析の基準には満たないと考えられる。また、娯楽性のみを追求した作品であるため、歴史観をもっていないとは決め付けられないものである。大河ドラマというタイトルは、歴史を扱うドラマの一つのブランドのようなものであり、大河ドラマというタイトルが定着していないため単なる娯楽番組に見なすことは大きな誤謬である。

¹⁹ 樋口大祐(2012 年)「大河ドラマの今昔：『黄金の日』から遠く離れて」『海港都市研究』7 号、pp.83-87、神戸大学大学院人文科学研究科海港都市研究センター

²⁰ Lee Soomi(2006 年)「大河ドラマ」ジャンルの登場とその社会的意味の形成過程」『情報学研究：東京大学大学院情報学環紀要』No.70、pp. 147-169、東京大学大学院情報学環

先行研究の考察から、日韓両国での研究傾向は映像作品そのものに関する分析ではなく、大河ドラマが映し出す映像の価値を看過していることが分かる。映像作品であるからこそ可能な映像の分析が十分になされていないことは残念に思われる。また、様々な人物と時代を描き出す巨大な産物である大河ドラマを一つのイデオロギーとして定義しようとする研究傾向は大きな誤謬を犯している。NHK と KBS 大河ドラマを比較する本研究ではこのような限界を超え、映像作品ならではの映像分析を通してテレビというメディアがドラマというジャンルをもって作り出す家康と李成桂の英雄像を突き止めていく。映像分析こそが映像作品の実質的な研究であり、先行研究とは異なる本研究ならではの独創的な試みである。そして、数十本にも上る NHK と KBS 大河ドラマから家康と李成桂に絞ってその英雄像を究明することで、大河ドラマの画一的な価値観や評価ではなく、新時代を開いた治世に対する大河ドラマの評価が突き止められる。そして、家康と李成桂を通して訴えようとする大河ドラマのメッセージが明らかになり、不特定の多数に向けて発信されるこのメッセージの本質的な役割と機能が浮かび上がることが期待できる。通信機器の発達によってテレビドラマの影響力がますます強力になっている中、文学作品ではなく大河ドラマによって再生産される徳川家康と李成桂が究明できるということに本研究の意義をおきたい。

第1章 NHK大河ドラマ『徳川家康』

NHK大河ドラマの総52作の中、徳川家康が登場する作品は20作²¹にも上っているが、家康の誕生から死までを描いているのは大河ドラマ『徳川家康』一本のみである。徳川家康を主人公とするほとんどの諸作品は、主に関ヶ原の戦いや江戸幕府を開く過程にフォーカスをおいているため、武将としての活躍像を大いに描き出し、家康の業績に対する評価に止まっている。これに比べて、大河ドラマ『徳川家康』は家康の生涯を通して様々な人物像を描き出し、そこから新たな英雄像を形成させており、これらは他作品では見られない本作品ならではの特徴である。このため家康の武将としての英雄像のみならず、幼少期の家康をはじめ、様々な人間関係から照明された諸人物像が究明できる貴重な作品である。

第1章では、大河ドラマ『徳川家康』が描き出す映像の解釈を通して、作品が作り出す家康の英雄像を分析していく。英雄像といっても、大河ドラマ『徳川家康』では家康75年の生涯を扱っているため、作品が作り上げる家康は様々な形象を通して描き出されている。このため、武将としての家康、家族成員としての家康、民百姓との接点から作り上げられる家康という項目に分けて、その英雄像を分析する。

第1節では、諸武将や家臣との関係から作り出されている家康の武将像を分析していく。大河ドラマ『徳川家康』は山岡荘八の歴史小説『徳川家康』を基にした作品で、原作に忠実な演出を目指してきたことを明らかにしている²²。山岡荘八は、歴史小説『徳川家康』の後書きを通して、「平和に一つの祈りをこめて²³」家康を描き出してきたことを伝えている。大河ドラマ『徳川家康』が作り出す家康も常に和合を求める平和主義者である。しかし、大河ドラマは印刷媒体とは異なる視聴覚に訴える媒体であるため、映像を通して作り出される家康には映像作品ならではの試みが潜められている。本研究は映像作品の比較を目的としているため、原作との比較ではなく、映像の分析をもって大河ドラマが作り出す家康の解釈を行う。

第2節では、家族成員としての家康を正室築山御前と嫡男信康との関係から分析していく。築山御前及び信康との関係を詳細に描き出しているのは大河ドラマ『徳川家康』が唯一の作品であるため、この両者に対するフィクション作品の評価の究明が期待できるところである。この分析

²¹ 付録 p.353 <表 3> 徳川家康が登場する NHK 大河ドラマの一覧 参照

²² 河野逸人編(2011年)『NHK大河ドラマ大全』p.126、日本放送出版協会

²³ 山岡荘八(1974年)『徳川家康』26巻、p.437、講談社

を通して、作品が提示する築山御前と信康は家康の人物像づくりにおいてどのような装置として働いているかが究明できる。

第3節では、民百姓との接点から作り上げられる家康の人物像を分析する。他作品に比べ、大河ドラマ『徳川家康』は民百姓を大いに取り入れている。作品に登場する民百姓を分析することで、家康の英雄像づくりにおいての民百姓の役割が突き止められる。

第4節では作品に登場する諸人物の分析を行う。この分析を通して、作品が提示する諸人物はどのような評価に基づいて作り出されているかが明らかになり、家康の英雄像づくりにはどのような影響を及ぼしているかが究明できる。

最後の第5節では、大河ドラマ『徳川家康』のオープニングシーケンスを分析していく。オープニングシーケンスには、作品が最も訴えかけようとするメッセージが含蓄されている。このため、大河ドラマ『徳川家康』によって作り上げられた家康を通して発信しようとするメッセージの究明においては欠かせないところである。分析の結果から得られた家康の人物像は、作品の代表ともいえるオープニングシーケンスにはどのように溶け込まれており、そこに潜められている作品のメッセージはどのようなものであるかを解釈していく。

大河ドラマ『徳川家康』の分析を通して、大河ドラマが再創造する家康はどのように評価されているかが明らかになり、作り上げられた家康を通して訴えかけようとする作品のメッセージが究明できる。特に、大河ドラマ『徳川家康』は家康の一代記を扱っている唯一の映像作品であるため、他作品では分析できない人物像が究明できることにその意義がある。

第1節 大河ドラマ『徳川家康』が再創造する家康の武将像

1983年作NHK大河ドラマ『徳川家康』は泰平な国づくりを目指して乱世をまとめていく家康にスポットを当てているため、総50話の中、そのほとんどが武将としての活躍像を描き出している。第1節では、家康の武将としての形象が映し出されている映像の解釈を通して、そこから作り上げられる家康の英雄像を分析していく。家康の武将像が描き出されている映像作品は、大河ドラマ以外にもいくつかの作品がある。しかし、大河ドラマ『徳川家康』とほぼ同時代に制作された他作品は、主に関ヶ原の戦いを中心としている。このため、様々な人間関係から作り上げられる家康の武将像が究明できるのは、大河ドラマ『徳川家康』のみである。また、他作品では見られない家康の幼少期を大いに取り上げているのもこの作品の大きな特徴である。第1節では、幼少期の家康、武将としての活躍像、そして家臣との関係から描き出されている武将像という項目に分けて家康の英雄像を解釈していく。この分析を通して、武将家康に対する作品の評価が明らかになり、作品が作り出した家康を通して訴えかけているメッセージが突き止められる。

幼少期を通して提示する武将としてのアイデンティティ

大河ドラマ『徳川家康』は、家康の幼少期が見られる大変貴重な作品である。家康の幼少期に関する史実は史料も十分に残っておらず、あまり知られていないため、フィクション作品としては思う存分に脚色ができる場所である。また、総50話の中、第1話から第6話まで、子役俳優が演じる家康の幼少期に大きく比重をおいて大変詳細に扱っている。それなら、大河ドラマ『徳川家康』が作り上げている少年家康はどのような人物であり、幼い家康を通して何を伝えようとしているのであろうか。この項では、作品が提示する幼少期の家康が映し出されている映像の解釈を通して少年家康の人物像を分析していく。この分析は、幼少期の家康に対するフィクション作品ならではの評価が究明できることにその意義がある。また、他作品では扱っていない家康の幼少期に、大河ドラマ『徳川家康』はなぜ注目しているのか、その試みが明らかになる。

第4話には、少年家康のキャラクターが一目で分かるエピソードが提示されている。このエピソードは、家康の父である松平広忠が家臣の謀反によって殺され、松平家の居城である岡崎城は今川氏の支配に入るといふ史実を描いている。次の図1から図4までは、すでに人質となって織田家に来ている家康に、岡崎城のことを伝える信長を映した映像である。



図1



図2



図3



図4

家康が小姓たちと遊んでいるところに、信長が訪ねてくる(図1)。そして、岡崎城が落城したことを伝え、これで「父もない、城もない宿無しとなった」ことをからかっている(図2)。信長の嘲弄に対して家康は、「宿がなくても大将である」ことを堂々と言っている(図3)。家康のこの言葉に、信長は思わず大きく笑ってしまう(図4)。図1の構図から分かるように、かがんで座っている家康の小姓たちは映像の片隅に映し出されている。しかし、幼い家康は、人質となった身分と人質を取った主従関係には見えない構図の中に収められ、人質の身分でありながらも信長と同等な位置に立っている。また、この二人の力関係は、画面の中心に配置されている信長を映した図1の映像と、カメラを低い位置において撮ったローアングル(low angle)の図2と図4の映像から読み取れる視線の向きにも描き出されている。このような構図は、家康と信長の力の主従関係を明確に提示できる効果がある。そして、図3の映像は自分の見解をはっきりと述べる家康の形象を強調するため、クローズアップ(close-up)が用いられている。このしっかりとした少年の前では、尾張の大うつけ者と称されていた信長も笑ってしまう。また、幼い家康ではあるが、武将としての高い誇りを持っていることが、「竹千代²⁴は大将だ」という台詞を通して提示されている。このように、竹千代はまだ幼いながらも武士の子としての強い自負心を持っており、戦国という乱れた世を堂々と生きている少年として作り出されている。図1から図4までの映像の構図とカメラワ

²⁴ 家康の幼少期を扱っている第1話から第6話まででは、竹千代という家康の幼名が用いられている。幼名のみではなく、時期別に松平元信、元康、家康という名前が用いられ、これは史料の通りである。このような装置を通して、史実に基づいた作品づくりというイメージが与えられる。

中村孝也(1965年)『徳川家康公傳』pp.98-100、日光東照宮社務所

一クによって、並大抵のことでは気圧されない少年家康というイメージが作り出され、苦難と逆境の中でも屈しない少年家康の人物像を提示している。また、この映像からは父を亡くした悲しさなどは一切読み取れず、その代わりに武将としての自負感に充滿している家康を作り出すことで、家康は骨の髄までが武将であるということとなる。そして、ローアングルを適切に用いることで竹千代と信長の同等ではない力関係を大きく浮かび上がらせ、劣等な立場での堂々さであるからこそ、一段とその偉大さが強調されている。

幼いながらも苦難と逆境に耐えていく人物像は、大河ドラマ『徳川家康』が放映された1983年のNHKのほかの作品からも作り上げられている²⁵。1983年の日本社会は、1970年代初期のオイルショックの影響によって高度経済成長期の終焉を迎え、低成長の時代に入る。このような不安定な経済状況の中で、NHKは人々に勇気と希望が与えられるような作品づくりに挑んでいたと考えられ、大河ドラマ『徳川家康』が作り出した苦難に屈しない少年家康も、その趣旨での設定であり、教訓が与えられる十分適した人物像となっている。

上記のシーンはまだまだ続き、図5から図8までの映像が流れる。このシーンでの信長は自分の婚礼のことを竹千代に話し出し、何かのお祝いを求めている。これに対して竹千代は、自分には「大切なやりを差し上げる」と言う。そして、そのお祝いのお礼として馬を要求する(図5)。しかも、「本来は二頭ほしいが、一頭でいい」と、自分の要求事項を一々はっきりと言っている。また、「大将には馬が要る」という馬を要求する根拠までを提示している(図7)。この要求に対して信長は、「抜け目の無い小せがれ」と言いながらも欣快に承諾する(図8)。



図5



図6

²⁵ 1983年放送されたNHK連続テレビ小説『おしん』も、幼いながら苦難を乗り越え、負けずに生きていく女性の一生を描いた作品である。この年には「辛抱三人組 家康、おしん、隆の里」という流行語までが生まれており、逆境から生き延びる人物像を要求していた社会像が読み取れるところである。



図7



図8

このシーンで注目したいのは、信長の表情の変化が一目で読み取れる図6と図8である。信長は、家康には贈るべき物など、何一つも持っていないことをだれよりも承知の上であろう。しかし、この肝の太い少年から槍のお祝いのお礼として馬を要求され、臆することのない堂々とした態度に、多少はたまげる信長の様子が図6から読み取れる。ところが図8から分かるように、信長は家康の奇抜な要求にすぐ説得され、欣快に承諾して笑顔となっている。このように家康との対話は常に信長を快くさせ、これは笑顔の形象を通して示されている。信長の感情変化を強調するために用いられているクローズアップはうまくその機能を果たしており、その映像から漂っている感情の変化と笑う顔の表情から、信長は家康に親密感を抱いているということが読み取れる。また、この映像が作り出す家康の形象は他人を説得させる機知に富んでいるというイメージを与え、自分の意志表現をはっきりするというキャラクターも作り上げられている。これによって、大河ドラマが再創造する家康は幼少期から人並みでなかったということが提示され、信長との親密さも伝えようとする作品の試みまでが図られている。また、幼い家康に説得されて笑顔となる信長の映像は、同時代を生きていた偉人から高く評価される家康の優れさが証明できる根拠となっている。大河ドラマ『徳川家康』では、まだ「幼い家康と信長を意外にも馬が合う間柄であった」ということをナレーションで説明し、この設定の下で上記のようなエピソードを作り出している。これは、幼少時代から抜群していた家康を作り出すための一つの装置であると考えられる。織田信長の一生を描いている1992年作のNHK大河ドラマ『信長 KING OF ZIPANGU』では、「そのような少年がいた」という信長の短い台詞が提示されているのみで、信長のわずかな記憶にしか残されていない家康という設定²⁶となっている。これと比較すれば、大河ドラマ『徳川家康』での家康と信長はずいぶん異なる間柄で設定されており、史料のないところのドラマチックな脚色である。大河ドラマ『徳川家康』は、家康の幼少期を総6話にわたって描き出し、今川氏に臣従していた三河の弱小国に生まれた家康がわずか二歳で母である於大と別れ、六歳から織田氏と今川

²⁶ NHK大河ドラマ1992年作『信長 KING OF ZIPANGU』第17話

氏の人質となっていた時代を大きい比重で取り上げている。このような構成は、幼い家康が生きてきた苦難の時代を提示するための根拠となる。また、暗鬱な環境の中でも抜群していた家康の非凡さが訴えかけられ、武将としての器量は生まれつきであることを提示するための装置となっている。家康の幼少期は主に信長とのエピソードを通して描き出されているが、これはすでに高い評価を得ている知名度のある信長という偉人から認められている少年家康を作り出すことで、作品の受容者の共感を呼び寄せることが容易であるためと考えられる。みんなが知っている信長によって高く評価される家康の幼少期は、大変理解しやすいものであり、説得力も高い。これらは、作品が作り上げる家康に対して、ポジティブなイメージをもたらせる要因として作用されることは言うまでもないことである。

映像の解釈を通して分析された少年家康は、武将としての明確なアイデンティティをもっている。大河ドラマ『徳川家康』は、このメッセージを発信するために、家康の幼少期を大いに取り上げており、これの証明に用いられている装置が知名度の高い信長という人物である。大河ドラマ『徳川家康』が提示する信長の役割はここで止まらず、家康の武将像づくりにおいても大変重要な役割を果たしている。次の項では、信長との関係から作り出されている家康の武将像を解釈していく。

家康の武将像づくりに用いられている装置－織田信長

大河ドラマ『徳川家康』は、信長を通して少年家康の抜群さを提示していることが究明されている。それなら、信長によって作り出される家康の武将像はどのようなものなのであろうか。この項では、家康と信長が武将という立場で絡み合うエピソードの映像解釈を通して、家康の武将像を分析していく。この分析を通して、家康の武将像の究明はもとより、大河ドラマ『徳川家康』ではなぜ信長という人物を取り入れて家康の人物像を作り出しているかが明らかになる。

第9話では、家康と信長の清洲同盟を扱っている。図9から図14までの映像がそれである。



図9



図10



図11



図12



図13



図14

清洲同盟の儀式が全体的に映し出されている図 9 のマスターショット(master shot)²⁷に続いて、図 10 には家康に頭を下げて礼を表す信長の様子がフルショット(full shot)で収められている。ここでナレーションが用いられ、「信長において、頭を下げるということはいかにも異例的なことである」と説明している。「他人はもとより、父の位牌にも頭を下げなかった」信長が家康に頭を下げたことは、確かに二人の格別な関係を証明する装置である。また、この二人の再会は 11 年ぶりであることが、信長の台詞によってはっきりと提示されている。人質であった家康が織田氏から解放され、今や信長と同等な立場にまで上がっていることを提示するため、同じ位置に配置されたツーショット(two-shot)の映像を用いて、二人を映し出している(図 10)。また、信長が頭を下げることで左右対称のシンメトリー (symmetry)の構図が崩され、力関係においてもはや信長より優位にいる家康を形象化している。家康と信長はこの再会を大変喜んでおり、信長は二人が共有している「わらべの折の思い出は格別」なものであると言っている。これは、家康の非凡さを形象するための一つの装置として作用する。すなわち、台詞が提示している通り、11 年という年月が経っても、わらべの時の思い出を格別なものとして受け入れているということは、二人の親密さが提示できる重要な根拠となる。また、信長においての家康は、格別な存在として刻印されるほど大切な人物であるということが読み取れるところである。そして、図 11 と図 12 が示している両家の家臣の表情を用いて、他人に頭を下げるという信長の行動がいかに異例的なものであったかを描き出している。つまり、信長の行動は両家の家臣みんなが驚くほどのことであり、このような待遇を受ける家康は信長から厚く信頼され、認められていることとなる。図 9 のマスターショットは図 11 と図 12 を提示するため、左右に分けて座っている家康と信長両家の家臣たちまでが見られるように広い範囲を撮っている。また、このシーンでも信長は図 14 のように笑っており、少なくとも信長においての家康はいつも快くさせてくれる存在として作り出されている。

²⁷ マスターショット(master shot)とは、一つのシーンの基本となる位置から撮影されたショットを指す。主に登場人物の位置関係がわかる構図が使われる。今泉容子(2004 年)前掲書 p.323、彩流社

家康に説得され、またも笑顔となる信長が描き出されている二つのエピソードを見てみよう。図15から図18までは、第12話で扱っている金ヶ崎の戦いでのエピソードである。このシーンでも信長は家康に説得され、ついには満足の笑いを見せている(図18)。金ヶ崎の戦いは、織田信長が越前の朝倉義景を攻撃した戦である。しかし、同盟関係にあった浅井家の裏切りによって、信長軍はやむを得ずの撤退を断行する。



図15



図16



図17



図18

図15には、浅井家の裏切りの情報を耳に入れて激怒する信長の顔が、人物の胸元までを大きく映し出すバストショット(bust shot)で収められている。信長は、「朝倉勢に追い討ちをかけられ恥辱を受けるより、討死の覚悟の上、最後まで戦う」ことを宣言する。この時の家康と信長は清洲同盟によって和睦を結んではいたものの、厳密に言うと、信長によって導かれていく主従的な関係である。この関係は、信長の背後の高い位置から撮ったハイアングル(high angle)の手法によって描き出されている(図16)。大きく映し出されている信長とは対照的に、家康を小さく収めている映像の構図を通して二人の存在感の相違が読み取れ、家康と信長の同等ではない力関係が示される。信長は命をかけて戦うことを宣言するが、事態は朝倉勢と浅井勢の挟撃の危機に瀕した状況である。ここで、人質時代の幼い家康がそうであったように、懇懇とわが見解を述べ、信長を納得させる家康が図17に描かれている。信長の敵は「一介の戦国大名である朝倉ではない」ことを認識させ、その「朝倉勢との戦闘に命をかけるのは信長らしくない短慮である」ことを言い聞かせ、退却の具体的な戦略までを提示する。このシーンでも、家康の見解を納得した信長は、図18のように笑っている。そして、この金ヶ崎から撤退し、出直して討ち取ることを決心する信長である。

このシーンには、家康と信長の対照的な形象が作り上げられている。短気なキャラクターが表象されている信長の形象と、これによって一層浮び上がる堪忍強い家康の形象がそれである。目の前の恥辱を堪忍して先へ進んでいく実利的な性向をもっている家康は、戦略にも明るい武将として作り上げられている。また、図15と図18を比較してみると、両方ともバストショットで収められた映像を通して信長の感情変化を明確に提示している。そして、クローズアップより拡張されたバストショットの映像を通して甲冑までが映し出され、戦場に臨んでいる武将としてのイメージまでを同時に提示している。このシーンでも、家康はまたも信長を満足させ、笑顔にさせている。家康の戦略を進んで受け入れた信長は、金ヶ崎退き口を経て無事に退却し、軍備を整えて再び出陣に臨む。これが浅井、朝倉連合軍を攻略した姉川の戦いである。ここで家康の戦略を受け入れた信長を提示することで、家康は優れた戦略家であることが証明でき、信長は家康を深く信頼し、認めているということが立派に描き出されている。

姉川の戦いでも、家康は信長を説得して第一陣を任せられ、このシーンでも信長の笑顔という形象が提示されている(図22)。



図19



図20



図21



図22

姉川の戦いは信長、家康連合軍対浅井、朝倉連合軍の合戦で知られているが、大河ドラマ『徳川家康』では、男対男の勝負を裏に隠した戦として評価している。家康は、この戦を三河勢の真価を天下に示す機会として捉えており、信長も織田勢の威力を見せつけて天下統一の足場とする試みである。このため、第一陣務めは二人の威信と名誉がかかっている大変重要なこととなっている。図19での家康は、姉川の戦いでの第一陣務めを申し出る。この申し出が拒まれたら「直ち

に兵を引き上げる」という家康の言説に、一瞬雰囲気は殺伐とする。図20の陰悪な表情の信長は、家康勢が撤兵すると「世間では織田、徳川の仲違いが噂になる」ことを指摘する。家康は信長の指摘に対して、世間では「両者の仲違いではなく、家康の助力も要らないほど強力な信長勢として受け入れられるに違いない」という見解を連ねる(図21)。この言説を聴いた信長の顔は、まとも図22のように笑顔となる。この説得によって第一陣を任せられた家康は、姉川の戦いを勝利に導いていく。このシーンでも、高い位置から撮ったハイアングルの図19の映像を通して、二人の力関係が提示されている。この映像も信長は大きく、家康は小さく収めた構図となっており、二人の主従関係が明らかになっている。しかし、このような主従関係の中でも、わが立場を堅持するために自分の見解を述べることを憚らない家康の形象がこのシーンを通して示されている。人質の身分でありながらも気後れせずに馬を要求していた竹千代は成人した後も変わることなく、はっきりと自分の要求を述べている。この形象をもって作品が訴えようとする家康は、人質であろうが主従の関係であろうが、決して卑屈にはならず、常に堂々としている武将であり、変わらずの器量は生まれつきの武将であることを再び認識させている。

家康と信長の親密さが示されているシーンは、第18話にも描かれている。家康は高天神城の戦いに当って、信長に援軍を要請する。しかし、信長の援軍の出陣が遅かったため、高天神城の守備は失敗に終わる。この史実は簡略なナレーションをもって描写されているのみであるが、図23から図26までの映像を提示し、二人の友好的な関係を伝えている。



図23



図24



図25



図26

図23から図26までの映像の構図から分かるように、家康は常に信長と同等な位置に配置されており、一緒に水浴びをしている。水浴びは家康と信長の親密さが描写できる一つの完璧な媒体であり、裸になって水浴びをするほどの間柄であるということを強調するため、主にロングショット(long shot)を用いて川辺という空間が見えるように全体的な様子をフレームに収めている。このシーンには信長の笑顔がクローズアップされた映像は提示されていないが、笑顔の代わりに信長の大きな笑い声が用いられている。このシーンでの信長は援軍の出陣が遅かったことを素直にお詫びし、家康も信長の援軍の出陣が遅くなったために失敗した高天神城の守備に関しては少しの不満も言わず、むしろ仲良く水浴びをする。これによって家康は他人の落ち度を大目に受け止める心の広い武将となる。幼少期の家康が、信長に高く評価される少年であったならば、武将対武将の関係から読み取れる家康はすでに信長を超えており、信長も一人武将として家康を認めている。また、家康と信長の力関係は、主にハイアングルから収めた映像を通して描き出されており、このカメラワークによって優位にいる信長が映し出されている。しかし、これらの映像は信長の優越性を提示するためではなく、返って家康の優秀な武将像を発信しており、優位にいる信長による評価であるからこそ、家康の真価が一層浮かび上がる場所である。大河ドラマ『徳川家康』では、家康と信長の大いに取り上げており、この関係から作り出される家康は常に信長をリードしていく優秀な武将である。この根拠となる役割を担っているのが信長であり、作品が信長を大いに取り上げている理由でもある。

家康と信長の親密な関係は定かではない史実であるが、フィクション作品であるからこそ可能な設定である。しかし、この設定は家康の偉大さを浮かび上げることににおいては、十分その役割を果たしている。家康の偉大さは、家臣との関係からも大いに描き出されている。次の項では、家臣との関係から作り出されている家康の武将像を解釈していく。

新たな評価から形成される平和志向の武将像

大河ドラマ『徳川家康』が作り出す家康は、武将という明確なアイデンティティと自負心をもった優秀な武将である。これらは、主に信長という歴史上の人物によって高く評価される設定を通して作り上げられていることが今までの分析を通して究明されている。それなら、家臣たちがみた家康はどのような武将なのであろうか。家康において、家族以外に家臣ほど身近な存在はいないはずである。また、成人してからは生涯のそのほとんどを戦場に走り回っていた武将の立場

では、最も長い時間を一緒にした人たちでもある。このような面から考えると、家康と家臣たちのかかわりは作品の展開において大変重要なモチーフであり、この関係が描かれている映像の解釈は、再創造された家康の武将像が究明できる欠かせない研究課題である。この項では、家臣との関係や接点が描き出されている映像の解釈を通して、家臣たちが評価する武将家康はどのような人物であり、どのような存在であるかを分析していく。また、家康の家臣たちはどのように描かれ、作品の展開においてどのような役割を果たしているかを究明していく。

第10話で扱っている三河一向一揆のエピソードを見てみよう。この一揆は、家康の家臣の中にも一向宗の門徒が多かったため、「主君への忠誠心と信仰心の間で思い悩む者も大勢いる」という設定の下で展開されている。家康に対する忠誠心より信仰心に扇動され、一揆に加担したわが家臣を説得する家康が、図27から図30までの映像に描かれている。図27から見られるように、一揆に加担した家臣は主君家康に槍を突きつけている。これに対して家康は無防備で、先に家臣を攻撃しない理由を「家臣もわが子であり、わが子を殺してはいけない」ためであると言い聞かせている。また、「せっかく楽になりかけた家を焼き払い、このまま一揆を続ければ、今年の冬は皆飢え死にする」ことは定かであり、それは「大慈大悲の仏の教えではない」ことも説教している(図28)。家康のこの言説には、家臣をわが子と同然に思う慈愛な心と、何よりも民百姓の飢饉を憂いする愛民の心が込められている。槍を突きつけられ、危機に晒されているにもかかわらず、無防備である家康の映像を提示することで、その心が一層浮かび上がっている。家康のこの説得によって、心を入れ替えた図29の家臣は、「偽の仏に嗟けられて背いた俺をなぜつかむのじゃ」と言いながら涙で後悔し、一向宗の一揆に加担している他の家臣たちにも家康の真心を伝える。これで家康の家臣たちは図30のように続々と帰参し、この勢いで他の一揆衆も完全に解体するようになる。また、自ら帰参した家臣には一切その罪を問わなかったことをナレーションで伝え、ここから広い度量をもった家康が作り上げられている。一揆を切っ掛けに、大勢の家臣たちは家康の家臣を思う慈愛心に感服され、後の三方ヶ原の戦いでは、家康の身代わりとなって潔く戦死した家臣までがいたことを第13話で扱っている。



図27



図28



図29



図30

このように大河ドラマ『徳川家康』での三河一向一揆は一回の戦闘のシーンもなしに、家康の説得によって平和的に治まる。説得という手段で一向宗を解体させるということを描き出すため、戦闘のシーンの代わりに長い台詞が流れる図28のバーストショットの映像が用いられている。しかし、兜と甲冑を映し出すことで凛々しい家康の武将像がバーストショットのカメラワークによって浮かび上がっている。また、家康の説得力は、図29の家臣の涙という媒体をもって間接的に形象されており、この強調にはクローズアップの映像が用いられている。そして、図30のようにハイアングルを用いることで映し出される範囲を広くし、家康の家臣と民百姓を思う心に感心された家臣が一人二人ではなく、大勢いることも伝えることができる。このようなカメラワークによって、家康の高い説得力はもとより、平和的に一揆をまとめていく指導力のある武将像が作り上げられている。この武将像は、一時敵となっていたわが家臣を通して形成されているため、一層その価値が高くなる。しかし、このシーンから読み取れる最も重要なものは、家臣と民百姓を思う家康の慈愛な心である。武将がもつ優れた武力の代わりに人間を思う心をもっている家康の人間味を強調することで新たな武将家康が再創造される場所である。

家康の説得によって一回の戦闘もせず、平和的に終わるひくまの曳馬野城攻めは、第11話で扱っている。図31から図33までの映像を見てみよう。



図31



図32



図33

曳馬野城は家康によって浜松城と改名され、本城とした城であり、ナレーションを通してその経緯を簡略に説明するのみで、このエピソードでも城攻めの戦闘のシーンは提示されていない。その代わりに、城攻めを催促する家臣(図32)に、家康は「いずれはくだると分かっている城をわざ

わざと仕掛けていくにもあたるまい」ということを言い聞かせている。しかも、この城は城主である「飯尾豊前の後家が守っているためその内、必ず使者がやってくる」ことを確信している家康である(図33)。間もなく家康が予想した通りに使者が参り、これでこの城も一回の戦いもせずに落城させる。このシーンも家康が自らわが家臣を説得する構成となっているため、対話している二人を交互に映し出すショット・リバースショットの手法が用いられている(図32、図33)。このシーンは割と短く構成されているが、家康の戦況を読む抜群した能力が窺えるところである。このエピソードから作り出される家康は、迅速かつ明確な状況判断ができる器量をもった武将であり、状況を見抜いて無駄な戦力の消費を省けるという、武将として備えるべき戦術をもっている。このシーンでも戦闘を避ける家康を提示することで、業績や武力より人間を先に思う暖かい心をもった武将家康が作り上げられている。

第27話にも戦を避けるため、わが家臣を説得するエピソードが描かれている。長久手の戦いで大勝利を収めた家康は、この勢いを生かして一気に秀吉を攻撃しようとする家臣を説得している(図35)。



図34



図35

家康が懸念するのは、長久手の戦いで勝利したとはいえ、これ以上秀吉を攻撃すると「またも日本中が麻のように乱れる戦場となる」ことである。しかし、家康のこの考えに不服である家臣は、いっそ戦を起こして天下を取ることを懇願している。これに対して家康は、「まだ自分には秀吉を相手に戦う力がない」ことを認め、「戦に飽き飽きしている民百姓がやっと平和を迎えようとする時、わざわざ秀吉を討って世を乱してはならない」と説得している。図34と図35から見られるように家康は既に兜を外し、大変楽な服装をしている。この映像からも家康には戦を仕掛ける意思は全くないということが窺える。図33と図35は同じバストショットの映像であるが、映像に映し出されている異なる家康の衣装によって、戦を起こす意思などは全くない家康(図35)が形象され、戦術的に戦を避けようとする状況(図33)とは異なっていることが分かる。このシーンでの家康が求めているのは、天下取りの戦ではなく安定した世の平和である。そして、まだ秀吉に

抵抗できるような戦力には足りないことも見抜いている。長久手の戦いが家康の勝利で収まったとはいえ、秀吉を中心に固まっている戦国の流れに背く時期ではないことが、家康にはよく分かっていたのである。まだ力不足であることを素直に認めるという設定から、状況を現実的に受け止めている家康が読み取れ、これも武将として備えるべき徳目である。このシーンには、目の前の勝利にこだわらない優秀な武将家康、また、軽率に動かず現実的かつ慎重に考える指導力、天下を取ることより民百姓の安泰を優先する統治者という家康の武将像が浮かび上がっている。

長久手の戦いは家康の勝利で終わったものの、家康の次男である於義丸(後の結城秀康)を秀吉の養子にすることで和睦が成立し、世は平和を迎える。しかし、この養子というのは名目上の呼称であり、実質的には人質であるため、徳川家の家臣たちは激烈な抵抗を見せる。しかし、この抵抗も結局は家康の説得によって収められる。戦を拒む家康の本音が平和の保持のためではなく、まだ戦力の不十分なことのためであるにしても、わが子を養子にすることで世の乱れを避けようとしていることには相違がない。家康は戦を避けて平和を維持するため、秀吉にわが子を養子として送ることにする。また、第22話には信長の命令に従って嫡男を切腹させるエピソードも扱っている。このように、安泰した世のためなら家族の犠牲までを堪忍する家康の形象は繰り返して提示されている。この形象は、家康に対する固定されたネガティブなイメージを変化させ、作品が追求する平和の求道者家康という人物像づくりにつながる一つの装置として作用される。

第30話には、秀吉の九州平定の戦勝を祝うため、上洛を決めた家康に猛反対を示す家臣たちが描かれている。図37と図38の大きくクローズアップされた硬い表情の家臣の映像を通して、この時の激甚な抵抗を伝えている。ここでの「上洛は臣従を意味するもので、すでに朝廷より関白宣下を受け、天下統一の一步を踏み出している秀吉に凱旋祝いをするのは儀禮的なもの」とナレーションは説明している。ナレーションの通り、徳川家の家臣たちはこの上洛を臣従として受け入れており、大変屈辱的に思っている。また、家臣たちのこの反発は単純な感情的なものではなく、国替えなどを要求されることまでを懸念している。むろん、家康も秀吉から国替えの命令が出されることをすでに察知しており、免れない道であることも計り知っている。しかしながら、「再び戦乱の世に戻らないためには屈辱などに耐え抜き、それが民百姓のためになるなら何度でも上洛に応じる」という固い決意を見せている。この決意はクローズアップされた図39の家康の表情に描かれている。



図36



図37



図38



図39

このシーンでは家康と家臣、双方の強い主張を強調するため、主にクローズアップが用いられており、図37から図39までのクローズアップされた激しい表情の映像を続けて流すことによって緊張感や緊迫感が溢れ出す。また、例え掌中の珠のようなわが家臣の意見であっても平和を妨げるようなものであるなら、強力に断る家康の信念がこのエピソードから読み取れ、世の平和のためならいかなる屈辱にも耐えていこうとする強い意志をもった家康の武将像が作り上げられる。

第32話での家康は、すでに秀吉によって掌握された天下であることを認め、民百姓のためにも戦を避けて秀吉に従っていくことを固く決心している。ようやく平和が戻りつつある世の中の安泰を保持するため、諦めることは素早く諦めて自ら上洛を決めている家康は、まさに平和の求道者である。また、世の流れを見抜き、即刻決断を下す指導者としての能力も窺える。しかし家臣たちの懸念通り、北条を降伏させた秀吉は家康に関八州への国替えを命じる。しかも旧領を没収された上に、新しい居城の本拠地として選ばれた江戸は、町にする土地もない荒地である。この状況の中でも、秀吉の命令に従って国替えに備える家康に対する家臣たちの様子を、「旧領を召し上げ、関八州への移転に対して家中の不満はまだ激しいものがくすぐっていた」とナレーションをもって説明している。ナレーションが説明する国替えなどが納得できない家臣たちの不満は、図40から図42の映像にも映し出されている。その不満を映し出すため、バストショットを用いて顔の表情がよく見えるように撮った図41と図42には家臣の固い顔が収められ、「何で殿(家康)がそのような厳しい大地へのご移封を承知なされたか」と厳しく問い詰めている。また、家康に不満を抱いている家臣たちが大勢いることを映し出すため、ロングショットを用いた図40を提示し、この映像に収められている家康はフレームの片方に配置され、中心の位置(centrality)から外され

ている。このようなカメラワークは家康と家臣の力関係が崩されていることを示す効果があり、家臣たちの強硬な反対と不満が映像の構図の中に描き出されている。



図40



図41



図42

ここで家康は、長い目で世の動きを看破する洞察力を発揮し、家臣たちの不満や怒りを静ませる。秀吉には、東の未開地へ国替えをさせ、家康の勢力を牽制しようとする目論見がある。しかし、家康は関八州への国替えを素直に受け止める。秀吉の日本国内統一の次の目標は大陸であり、「今のまま西に領地を構えていると、開戦と共に出兵せざるを得ない」こととなる。そして、その戦で「秀吉、家康両者が戦死したら、日本国内はまたも乱れの世となる」ことまでを懸念する家康である。このように先のことを見抜いている家康は万が一、秀吉が戦死することに備えて日本国内の平和を守るために関八州への国替えを決意し、家臣たちを説得する(図43)。



図43



図44



図45

家康の説得によって家臣たちの怒りや不満は収められる。これは、家臣の笑顔を映し出した図44の映像と、家康の洞察力に感心した家臣の表情がクローズアップされた図45の映像を通して描かれている。このような家臣たちの形象を提示することによって、家康の秀でた指導力が証明される。このシーンから作り上げられる家康は、戦を避けて世の安泰を求める平和の求道者であり、戦国の動きに合わせて用意周到に対処していくリーダーシップを兼ね備えた優秀な指導者である。

家臣とのエピソードから作り上げられている家康は、民百姓と世の安泰を護るため、できる限り戦を避けようとする武将である。このため、家康の優れた武力が披露できる戦闘のシーンの代わりに、家臣を説得するシーンが大いに取り入れられている。これらのシーンには民百姓を先に

思う家康の人間愛が共通的に提示されており、作品が作り出した人間愛によって、戦国を平定した武将家康は優れた武力や戦術を持っているにもかかわらず、むやみに武を振る舞う武将ではないというイメージが形成される。このような家康の武将像は、江戸幕府は武力で興した国ではなく、民百姓のための国であることの正当化につながり、また、武将といえば優れた武芸という常套的な公式が敗れるところである。

平和を保持するための家康の説得は敵、味方に限らず、また好戦的な家臣や家康の政治に不満を抱いている家臣はもとより、息子である秀忠の縁組においても発揮される。第35話では、淀君の妹であるお江与と家康の三男である秀忠の婚儀のことを扱っている。この婚姻は、血縁で搦め捕ろうとする下心のある秀吉の目論見である。しかもこの時のお江与は三度もの死別を経験しており、これは徳川家の家臣の立場では見過ごせるものではないこととなっている。しかし、この縁組に対する家康の見解は全く違うものであって、不幸な女性に対する哀れみの心でこの婚姻を受け入れるように秀忠を説得する。「嫁ぐたびに夫に死なれる不幸せな女性をわが家で幸せにすればきっとその心に報い、その哀れみこそが御仏の御心にかなう人間らしい行為である」と言い聞かせる。史料が伝えるお江与は、一回の離縁と一回の死別を経験したことになっているが²⁸、大河ドラマ『徳川家康』では原作である小説『徳川家康』に基づき、秀忠はお江与の四番目の夫となる。このシーンでは、実際に婚姻する秀忠は然したる異見をみせていないが、家臣たちの憂いの声が一層高くなっている。これは原作と異なる設定で、原作では家臣ではなくお江与の死別の経験を憚る秀忠がはっきりと自分の意思を語っている²⁹。しかし、大河ドラマ『徳川家康』での秀忠は、父家康に決して逆らうことをしない大人しくて温和なキャラクターで設定されているため、家康に対して常に順応している。わが息子から反発を買っている家康なら、家臣と民を愛し、平和を求めているという設定では説得力が落ちる。父家康に順応する秀忠を描き出すことで穏やかな父子関係が提示でき、これは平和を求め、民百姓の安泰を優先する家康の人物像形成にも必要不可欠な装置である。

家臣との関係から作り上げられている家康は、家臣を大事にする頼りがいのある指導者であり、慈愛深い武将である。また、平和を保持しようとする信念をもっているため、戦を説き勧める家

²⁸ 福田千鶴(2010年)『江の生涯：徳川將軍家御台所の役割』中央公論新社

2000年作NHK大河ドラマ『葵徳川三代』では、史料通りにお江と秀忠との婚姻は3回目となり、第2話での作品解説のシーンで詳細に説明されている。

²⁹ 山岡莊八(1974年)『徳川家康』15巻、p.195、講談社

臣たちを常に説得している。このような形象を映し出す映像は、説得する家康の顔や表情などを強調するため、主に大きくクローズアップした手法が取り入れられている。それなら、家康の家臣団に対する大河ドラマ『徳川家康』の評価はどのようになっているのであろうか。第13話では、家康の大敗した戦として知られている三方ヶ原の戦いを扱っているが、このエピソードから家康の家臣団に対する作品の評価が読み取れる。

三方ヶ原の戦いは、武田信玄の約三万に上る軍勢を相手に八千の兵力をもって臨んだことで知られているが、家康勢の惨敗に終わる。ほうほうの体で浜松城へ戻ってきた家康は全ての城門を開いて篝火を焚き、太鼓を打ち続けることを指示する。いわゆる、空城の計という戦術で、兵士が大勢いることに見せかけて武田勢の警戒心を煽ったこの作戦は見事に的中し、武田の軍勢はそのまま引き上げていく。すなわち、家康の長けた戦術によって浜松城は武田勢の攻撃に晒されず無傷で終わるが、惨敗した戦であるには間違いない。



図46



図47



図48

図46に映し出されている家康の家臣たちは、「八千の兵力で三万の武田勢を追い返したことは、勝利と同然である」と自ら祝っている。これに対して家康は正々堂々と負け戦であることを認め、但し、「決して屈しなかった戦であっただけ」であるということを言い聞かせている(図47)。家康のこの言葉に家臣たちは一層感動され、図48から見られるようにみんなが輪になって杯をあげている。この映像には家康と家臣のみんなが収められており、全体の様子をよく見せるためロングショットが用いられ、さらに円形配置の穏やかな構図を通して、家康と家臣の友愛と連帯感を描き出している。ここから徳川家の家臣団に対する作品の評価が読み取れる。たとえ負け戦であっても、徳川家の家臣みんなはお互いを慰めることのできるよき仲間であり、徳川家の家臣団としての自負心をもっている。このような評価の提示によって、立派な家臣団をもつ家康はさらに指導力の優れた武将になるところである。そして、このシーンから作り上げられるもう一つの家康の武将像は、自分の落ち度や惨敗を素直に認める卑屈ではない人物で、それを家臣の前でも公にできるということは、権威的ではない指導者であることの裏付けにもなっている。

また、この三方ヶ原の戦いのエピソードには、家康の脱糞の逸話も描かれている。三方ヶ原から敗走して浜松城に帰還した家康は、家臣から脱糞した旨を咎められると、「これは腰につけた焼きみそじゃ」と言い放つ。これはすでに知られている逸話で、確かに面白さが提供できるところである。しかし、凛々しい武将像の形成においてはネガティブに作用される余地のあるネタである。それなら、大河ドラマ『徳川家康』は何を狙ってこの逸話を暴露しているのであろうか。偉大な人物の失敗談は、現実とは程遠い距離にいる歴史上の人物から人間味や親近感を感じ得ることのできる最もいい媒体である。作品によって作り上げられた家康がいくら偉大であるにしても、親しまれがたい人物であれば、その存在の価値は低くなるはずである。ここで脱糞の逸話は家康に対する距離感を縮める装置として働く。

第1節では、大河ドラマ『徳川家康』が作り出す家康の武将像を解釈した。映像解釈を通して分析された家康は、武将という明確なアイデンティティと強い自負心をもっている武将である。また、何よりも民百姓を優先し、安泰な国を護るため平和を求めている。言わば、戦を通して戦国を取りまとめていく好戦的かつ典型的な武将ではなく、平和の求道者として再創造されている。作品は、このような武将像を作り出すため、信長という歴史上の人物を取り入れており、優れた武芸の披露や戦闘のシーンの代わりに、信長を説得するシーンを大いに提示している。民百姓と平和を護るための説得は家臣や敵にまで及び、ついにはその人間性と指導力を認められ、家康に感心し、尊敬するようになる。このように、大河ドラマ『徳川家康』での家康は織田信長といった人物のみではなく、家臣たちからも高く評価されている。信長が、家康の生まれつきの器量や才能を見極め、それを認めているのであれば、家臣たちや敵が高く評価しているのは家康が備えている人間性である。武将たるものが戦を通して戦国を平定し、勇ましく戦闘に臨むという展開は、だれもが予想できる陳腐なストーリーでもある。しかし、大河ドラマ『徳川家康』はこの予想に逆らい、説得という手段を用いて敵を味方にしていく家康の手腕と、その真心にフォーカスを合わせてストーリーを展開させていく。この予想外の展開によって作品の受容者は一層強い印象を受け、家康の人間味には深く感動される。作品が作り上げた家康の武将像は、他媒体によって得られる家康の人物像とは一味違うイメージをもたせ、新たな評価につながる根拠となる。また、家康の内面的な人間性を浮かび上がらせることによって、戦国の平定に必要であったのは武力のみではなく、人間を思う心こそが真の武将の徳目であるということを訴えかけている。

第2節 家族成員としての家康の人物像

大河ドラマ『徳川家康』が作り上げる武将家康は、平和志向の穏便な性格の持ち主であり、家臣をわが子に思う慈愛に満ちた人物であることが究明されている。それなら、家族成員としての家康はどのような人物なのであろうか。第2節では、家康の人物像を様々な観点から究明するため、一家の主としての家康を分析していく。大河ドラマ『徳川家康』は、主に家康の正室である築山御前と嫡男信康との関係にスポットを当てて、割と詳細に描いている。このため、家族関係から分析できる家康の人物像は、夫、そして父としての家康に限られる。しかし、築山御前と嫡男信康は家康の人生において大きな影響を与えた人物であるため、この両者との関係を分析することは家康の私的な立場が究明できる大変重要なところである。第2節では、築山御前と信康を描き出すエピソードを取り上げ、映像の解釈を行う。この解釈を通して、両者の人物像はもとより、両者によって作り上げられる家康の人物像を究明していく。この分析によって、家康の個人的な性向と、第1節で究明できた武将像との相違や類似性が明らかになる。

夫婦関係から解明される家康の汚名

この項では、作品が提示する築山御前の人物像を分析し、ここから作り出される夫としての家康はどのような人物であるかを究明していく。大河ドラマ『徳川家康』は第6話から第22話にかけて、家康と築山御前の婚姻や夫婦関係、また築山御前のことを大きい比重で扱っている。これらのエピソードは他映像作品ではほとんど扱っていないところである。それなら、大河ドラマ『徳川家康』が提描き出すこれらのエピソードには、どのような試みが図られているのであろうか。これは、築山御前と家康の人物像の分析を通して明らかになる。

家康は、まだ松平元信と名乗っていた今川氏の人質時代、今川義元の姪である瀬名姫³⁰を正室として迎える。むろん、人質の身分であったゆえの今川義元の命令による政略結婚である。第7話には、家康の婚礼に不満を抱き、懸念する家臣たちが描き出されている。図49には、婚礼の日取りを決めるため瀬名姫の父である関口親永が寄こした使いの者に、「殿にはご日課がおりじや。向こうの都合に合わずわけにはいくまいぞ」と怒鳴りつける家臣が映し出されている。婚姻のことは家康自分自身のことであるにもかかわらず、隣の家臣の方が一層興奮しており、これは

³⁰ 大河ドラマ『徳川家康』では、家康との婚姻前の築山御前のことを瀬名姫と称している。

黙々と朝食を取っている家康の形象に比べられ、より明確に浮かび上がっている。この映像によって家康の婚姻は、家康本人より家臣たちの不満が一層大きかったことが読み取れる。



図49



図50

この婚姻を懸念する家臣たちの声は、図50からも描き出されている。映像から見える家康の家臣たちは婚礼の前から、「築山御前の権高さや気の強さ、そして血縁にて搦め捕ろうとする今川氏の企み」を懸念し、家康の「ためにならないことが起きる」ことを不安がっている。また、ナレーションを用いて、「瀬名姫との明らかな政略結婚は、この地でともに成長してきたそば小姓たちの大きな不安材料となっていた」ことを提示するなど、家康の婚姻自体を大変否定的に扱っている。そして、明らかな政略結婚であるということの提示は、決して愛し合った相手を選択したわけではないことを示唆している。このように、瀬名姫の権高さや気の強さ、そして今川氏の企みを取り上げて家康の婚姻自体を否定的に描写していることは、円満ではない二人の夫婦関係を暗示するためのものであり、瀬名姫を死に至らせた家康を正当化させるための根拠作りでもある。これは、後ほど詳しく分析して見せることにし、家臣たちの不安や懸念の元である瀬名姫を描いている第6話でのシーンを見てみよう。



図51



図52

図51と図52は、瀬名姫と瀬名姫の従兄である今川氏真が兄弟以上の関係であることを提示している。二人の関係は、強く手を握り締めている図51と、その手にフォーカスを合わせてクローズアップした図52を通して暴露されている。婚姻前に情人がいたということの提示によって、家康の婚姻を懸念する図49と図50での家臣たちの立場が納得でき、瀬名姫に対するネガティブなイメ

ージが形成される。このエピソードを通して提示された瀬名姫には作品の試みが潜められており、それは家康と瀬名姫は決して睦まじい夫婦にはなり得なかったことの訴えかけである。

瀬名姫の父である関口親永と家康が婚礼の日取りについて対話する第7話のシーンでも、瀬名姫と今川氏真の関係が露骨的に言及されている。図54の映像に流れる「氏真が弄んで捨てた女を妻に迎えるにも、礼を言わなければならない」というナレーションがそれである。このナレーションによって、家臣たちの懸念や反対の声もあったものの、家康自身においても受け入れがたい婚姻であることが示される。しかし、図53の関口親永の笑顔には、今川家ではこの婚姻を大変肯定的なものとして受け入れていることが描かれている。これによって、関口親永も今は人質という身分ではあるが、自分の婿にしたいほど満足していることとなり、信長に続いて家康を高く評価する人物となる。



図53



図54



図55



図56

暗い表情となった家康を収めている図55に続いて流れる図56には、家康のクローズアップされた顔の映像と雪斎禅師の映像を重ねて編集したディゾルブ(dissolve)手法が用いられている。雪斎禅師は今川義元の軍師として知られている人物で、人質として今川家にいた幼い家康の器量を見極めて、自ら学問を教えた家康の師匠である。図56は、家康が雪斎禅師を思い出しているフラッシュ・バック(Flashback)³¹であるが、ディゾルブ手法によって、同じ空間の中で記憶のみが過去

³¹ フラッシュ・バック(Flashback)とは、現在のシーンに過去の短いシーンを瞬間的に挿入することで、過去を回想するシーンによく用いられる撮影手法である。

の時点に戻っていることがうまく表現できている。しかし、このディゾルブ³²の手法は単なる物理的な時間、すなわち現実から過去への移動を示しているのではなく、雪斎禅師という存在は家康の心の支えであることを伝えている。これは、現実とディゾルブされた過去から蘇らせる雪斎禅師の台詞が証明している。「怒るんでないぞ。肩の荷は重いほどよい。お許はそれを背負いされる男だ」という雪斎禅師の声が聞こえてくる。この教えは、家康がまだ人質であった時代に雪斎禅師から教わっていたもので、忍びがたい状況の中から蘇る心の支えであることがディゾルブの映像に潜められている。また、雪斎禅師の台詞によって、瀬名姫との婚姻は家康が背負って行かねばならない重い荷となり、これから作り上げられる家康と瀬名姫の関係がうまくはいかないという暗示的な装置としても作用される。

一方、この映像には家康の婚姻とはかかわりのない作品のメッセージも潜められている。ディゾルブによって過去という時点に戻った映像手法を通して、家康の過去、つまり人質であった幼い時から雪斎禅師に高く評価されていたことを提示している。また、家康はいかなる苦難も乗り越えられる器量の持ち主であることが、戦国という同時代を生きていた織田信長と雪斎禅師、また関口親永から認められている。家康の器量を認めている人物は、いずれも味方や家臣ではなく、競争者、もしくは敵側であることに意味がある。これは敵側までが認める客観性のある評価ということとなり、作品が作り上げる家康の人物像に対する信頼度を高くし、妥当性をもたらせる。

瀬名姫は婚姻後、築山御前と名を改める。第12話から第22話までには、築山御前と家臣との密通が詳しく描かれており、武田氏との内応なども詳細に扱っている。図57から図60は、築山御前と家臣の不適切な関係が示されている映像である。まず、図57と図58は第12話での映像で、築山御前の不適切な関係が始まった頃を描いている。図57には、主君の正室との密通を大変恐れながら、築山御前の前で頭が上がらない家臣の姿が映し出されている。しかし、瞬間の誤りはますます大胆となり、図58のように露骨的な映像を通して伝えている。第15話での図59と図60は、武田氏との内応をそそのかす家臣と築山御前の映像である。図59の正面を向いている家臣のバストショットと築山御前の側面の姿からなっているこの映像の構図には、武田氏との内応を扇ぎ立てているのは家臣であることが示されている。また、図57と図60の構図を比較してみると、二人の関係の主従が完全に変わっていることが一目で分かる。この映像の構図が語っているように、家臣との不適切な関係をもってしまったのは築山御前の落ち度ではあるが、武田氏との内応は家臣が主導していたことであり、唆された結果である。

³² ディゾルブとは、徐々に暗くなる画面と次の画面が段々明るくなって重なる場面転換技法である。



図57



図58



図59



図60

大河ドラマ『徳川家康』では、武田氏との内応を築山御前の密通の相手である家臣の企みとして設定している。これですべては権力を得るため、私利私欲に目が眩んだ家臣の責任となり、築山御前は確かに家康のいい連れ合いではないが、夫を討つために敵と内応した裏切り者にはなっておらず、これで築山御前の内応のことは弁解される。しかし、大河ドラマ『徳川家康』では、婚姻前の情人のことや気の強さ、また密通から内応までを大きく取り上げて、築山御前をネガティブに描き出している。それならなぜ、築山御前を否定的に作り出しているのであろうか。大河ドラマ『徳川家康』が提示する築山御前の不適切な行為は、家康が背負っている妻子殺しという汚名が弁解できる強力な根拠である。他作品ではほとんど扱っていない築山御前を大いに取り入れているのも、家康につきまとっている非情な人物像を弁解するためである。このような試みは次のエピソードからも読み取れる。

大河ドラマ『徳川家康』から家康と築山御前の仲睦まじい関係が見られるのは、第7話での次の映像が唯一で、二人の幸せな一時はこのシーンが最初で最後である。懐妊した築山御前を大切に思う家康を描いた図61と図62には、妻をいつくしむ優しい夫としての家康が映し出されている。このシーンを通して、たとえ政略結婚ではあったものの、家康は決して築山御前を嫌ってはいなかったことが提示されている。また、ここから作り上げられる優しい夫としての家康によって、築山御前の死は決して家康自分の意思ではなかったことに弁解できる。



図61



図62

一方、松平家の家臣たちが懸念した通り、築山御前の権高さと気の強さは家康夫妻の夫婦喧嘩の元となる。第10話に描かれている夫婦喧嘩の発端は、嫡男信康と織田家の姫との縁組のことを承知しない築山御前の強情な態度のためである。図63のように、やむを得ずの縁組であることを一所懸命説明する家康に対し、「信長の様子ばかりを窺う弱い大将である」とあざ笑う築山御前の顔が図64のように大きくクローズアップされている。また、この揶揄に堪えている家康が、図65の固く握り締めた拳のクローズアップした映像に映し出されている。しかし、築山御前の気強さは図66の五色の糸が入っている箱を投げ出してしまう(図66)。ことここまでに至ると、堪忍強い家康も怒りに堪えず、図68のように大声を立ててしまう。この形象を提示することによって、家康と築山御前は明白にいい夫と悪い妻に分けられてしまい、築山御前のネガティブなイメージはますます大きくなる。しかし、築山御前が織田家との縁組に、これほどの抵抗を示しているには事情がある。桶狭間の戦いで今川義元を倒し、今川家を没落へと導いていったのは織田信長である。今川家の仇敵である織田家の姫をわが息子の嫁に迎えるこの婚姻が、築山御前においては忍び切れないことであるには違いないのであろう。ここで、堪忍深い家康は説得を始める。「戦国の乱世を生き延びるための唯一の道は強くなることで、今は織田家と手を結ぶしかない」事情を言い聞かせる。そして、今川家では人質を要求し、家康自身が人質となっていたことに例え、「織田家が嫡男信康を人質として要求せず、わが姫を自ら送ると言い出した信長は見上げた人である」と評価している。家康のこの説明は、十分納得のいくものであるが、築山御前には無駄なこととなる。大河ドラマ『徳川家康』で、家康の説得が効かないのはこのシーンのみで、家康が納得させなかったのは妻である築山御前一人であり、これも築山御前の気の強さが読み取れるところである。



図 63



図 64



図 65



図 66



図 67



図 68

このように、大河ドラマ『徳川家康』は築山御前のネガティブなイメージを繰り返して提示している。それなら、家康はどのような夫として作り上げられているのであろうか。家康は、政略結婚であったため、多少忍び切れねばならなかったこともあったが、夫としての努力はしたはずである。戦国の流れに逆らってだれとも妥協しようとする我が儘な妻、築山御前を説得してみたが、気の強い築山御前は戦国を率いていく武将としての夫の立場にはなれず、ものを投げ出し、夫婦喧嘩となる。このような形象を通して、家康はせめていい夫婦関係を保つためにできる限りの努力はした夫となっている。この提示も、妻子殺しという汚名を雪ぐための装置である。

この諍いがきっかけとなって、家康と築山御前の亀裂はますます大きくなる。家康は三河を統一して戦国を収めんがため東奔西走戦場を駆け回り、岡崎城を嫡男信康に譲って浜松城へ移っていく。家康が浜松城へ移っていくことにより、この夫妻は事実上の別居となる展開に進んでいく。別居中に起きた事件が家臣との密通や武田氏との内応であり、この事件に加えて嫁である織田信長の長女徳姫との不和などのため、信長の怒りを買った築山御前には切腹の命令が下される。信長の命令によって、築山御前を切腹させざるを得ない局面に陥った家康は病に伏せるほど悩まされる。大概、三河一向一揆、三方ヶ原の戦い、そして伊賀越えが家康の三大危機として知られている。しかし、築山御前を守るべきか命令に従うべきか、これは家康の人生において最大の難儀であったのではないだろうか。大河ドラマ『徳川家康』ではこの事件をどのように展開させているのか、家康と築山御前との対話の映像を解釈しながら分析してみよう。

第21話は、築山御前の武田氏との内応が発覚され、信長により処刑の命が下されるという構成となっている。この命令により築山御前の処罰が避けられなくなった家康は、幽閉中の築山御前

のところへ訪ねてくる(図69)。第21話に描かれている図72のツーショットが、大河ドラマ『徳川家康』での家康と築山御前の最後の映像である。



図69



図70



図71



図72

このシーンでの家康は、全ての発端を自分の責任にしている。「戦の明け暮れに妻を置き去りにしすぎた」ことも、「戦を口実にむつみあうのを避けたことも自分の責任であり、敵方に内応されたのは家康自分自身の負けである」ことを認めている。家康の台詞によって、築山御前の密通のことはある程度理解できるようになる。そして、夫婦の縁があって夫となった自分の最後の願いを言い聞かせながら、許しを求める。夫としての最後の願いは、「決して自害はせず、今川家の血筋として堂々と生きていくこと」を望む心である。この時の家康は、信長の命令に逆らい、築山御前を「狂乱と見せ掛け天寿を全うさせる」ことをすでに決心している。図70から見られる二人の遠く離れた位置は、二人の心の距離でもある。しかし、二人において遠く離れている心理的な距離は、家康の謝りを通して図72のような位置に変わっている。これで二人の心の蟠りは解けるが、信長の命令に悩まされている家康のことを懸念する家臣の手によって、築山御前は刺殺される。

大河ドラマ『徳川家康』に描かれている築山御前は、今川義元の姪としての高い誇りをもっている権高い女性で、乱世の厳しい状況に妥協できない強情な人物である。また、家康の愛のみを求めていた嫉妬深い哀れな女性でもある。しかし、この作品では築山御前の家臣との密通や武田家との内応などの謀反の嫌疑を大きく取り上げ、結局家臣の手によって殺される設定となっている。これは、最初から家康の婚姻を懸念していた家臣や、築山御前に情人がいたことを具体的に

提示するシーンから暗示されていたことである。築山御前が家康の家臣によって刺殺されるという設定は、作品が作り出そうとする平和の求道者という家康の人物像形成に大きく影響を及ぼす。すなわち、たとえ戦国時代であるにしても、自ら妻を殺すということは平和を求める家康の人物像を追求する作品には相応しくないネタである。しかし、信長の命令に逆らって幽閉にし、天寿を全うさせるつもりである家康という設定には、反って戦国を生きる武将としての立場に哀れみを感じ、同情するようになる。このように家康と築山御前との関係から作り上げられている家康は、築山御前をせめて死には追い込まないため苦悩しており、誤りの全てを自分の責任とし、その責任を切実に痛感している。このいずれも妻を殺した惨い人間という汚名が弁解できる装置としては適切な提示である。また、すべてを自分の責任にしているのは、三方ヶ原の戦いで大敗したことを素直に認めている第1節での分析結果と一致している。

大河ドラマ『徳川家康』が作り出す夫としての家康は決して悪い人物ではないが、家康につきまとっている妻子殺しという汚名を解明するための一つの装置として提示されている。それなら、嫡男信康との関係から作り出される家康はどのような人物なのであろうか。次の項では、信康によって作り出される父としての家康を分析していく。

信康の切腹事件と父としての家康

大河ドラマ『徳川家康』では、家康と嫡男信康との関係を大きい比重で扱っている。築山御前を大いに取り入れているのは、家康が背負っている妻子殺しという汚名を解明するためであることが究明されている。それなら、信康との関係をもって訴えかけている作品の試みは何なのであろうか。これは、信康と家康の人物像解釈を通して明らかになる。この項では、信康の人物像を分析し、そこから作り出される父としての人物像を突き止めていく。この分析は父子関係から読み取れる家康の新たな人物像が究明できることにその意義がある。

まず、信康のキャラクターがよく読み取れる二つのエピソードでの映像を見てみよう。第14話には、信長の姫と夫婦になった信康が父家康から岡崎城を譲ってもらい、歴とした城主として意欲に溢れている信康が描かれている。自ら陣頭に立って城普請を指揮している信康を映し出すため、ハイアングルを通して信康がいる場所、すなわち木材が散らばっている空間までを収めた図73が提示されている。また、かなり下のほうにいる信康を映像に収めているため高さもたされ、この高さから城という空間が認識できる。カメラがこれほど城という空間にこだわっている理由

は、意欲的な信康を作り出すためである。すなわち、自ら張り切って城普請の現場で指揮を執っている信康を映像に収めることで、信康は父である家康に劣らずの意欲的な武将であることが提示できる。張り切って城普請に臨んでいる信康は、ミディアムショットになるまで近づいて撮った図74の映像によく描かれており、このシーンでの信康は、「他人に任せると歯痒い」と言っている。この一言の台詞は城という空間にこだわっている映像に加わり、熱情的で意欲的な信康の人物像を見事に描き出している。また、初陣の儀式(図75)や出陣する様子(図76)などのシーンを通して、家康の頼り甲斐のある息子という形象が提示されている。



図 73



図 74



図 75



図 76

このように家康のしっかりした世継ぎとして作り出されている信康は、生母である築山御前の武田家との内応や家臣との密通が発覚される時点を境目に、乱暴者になってしまう。この乱暴は対象を択ばず、特に築山御前とかかわりのあることを口にする者に対しては、それが妻である徳姫であるにしても容赦はしない。第 18 話では、徳姫の侍女によって築山御前の密通や内応が発覚されるエピソードを扱っている。図 77 から図 80 までの映像を見てみよう。



図77



図78



図79



図80

偶然、築山御前の話を立ち聞きしてしまった侍女は徳姫にこのことを知らせる。そして、至急織田家に知らせるべきであると懇願するが、「徳川家の嫁としての女の道に悖ることである」と一言で断る徳姫である。徳姫は、父である信長だけにはこの事実を知らせたくないわけである。信長の耳に入れば、取り返しのできないことになるのは知れたことである。この事態を避けようとする徳姫は、自らその真相を信康に打ち明ける。ここで、まだ若くて激情な信康はその事実が受け入れられず、徳姫を思い切り蹴ってしまう(図77)。また、これを止めようとする侍女に一層逆上して斬り殺してしまう(図78)。信康の乱暴はまだまだ続き、第二子の姫が産まれたときにも男の子ではないことに逆上して図79のように暴れている。また、鷹狩りの途中で会った僧侶を無残に殺すなど(図80)、この異常な行動には家臣たちの不満が募っていくばかりである。これらの映像は信康の大きな振る舞いをよく見せるため、主にロングショットが用いられ、さらにロー・キー・ライティング(low-key lighting)で全体的な照明を暗くする代わりに信康の振る舞いや苦しめられている徳姫を明るく映し出し、対照的な照明をもって信康の残酷さをより強調している。

映像の解釈を通して分析された信康は意欲的で情熱的な人物である。しかし、家康の嫡男である信康の乱暴な行為を大きく取り上げ、これほどの乱暴者として描き出している理由はなぜなのだろうか。これは、嫡男信康を切腹させた家康が背負っている子殺しという汚名を弁解するためである。信康の乱暴は、理由があるにしても許されることではないということで、家康の子殺しは弁解される。また、息子であっても例外はないということになり、家康の公平さが作り出されるところでもある。もう一つ重要なのは、信康の乱暴が生母築山御前の不都合な行為が発覚された時点から形象されることである。すなわち、信康の乱暴はわけありのことで、元々乱暴者ではなかったことが提示でき、これによって偉大な家康の嫡男である信康の行為も弁解される。

信康の惨い行為は、その全てが信長の耳に入る。徳姫の我慢も限界を超え、侍女が斬られた事情と築山御前の内応のことを実家に知らせる。この知らせを受けた信長の表情は、図81ように陰悪となっている。画面のほとんどを占めている信長の陰悪な表情は、雷の音と共に図82へと場面が変わる。この雷の効果音(effect sound)は、着々と信康に迫ってくる悲運の運命を暗示している。



図81



図82



図83



図84

このシーンには、家康と信康のはっきりと異なる人物像が提示されている。できる限り戦を避けようとする家康と、若い激情の血が湧いている信康の戦に対する見解の差がそれである。高天神城を守るため信長に要請した援軍は未だに到着せず、高天神城の落城が目に見えている。この事態に当って、家康と信康は全く異なる見解で対立している。信康は、「このたびの戦といえ、元々援軍や他人の助力などは不要で、しかも一族ではない織田家から恩義を受ければ義理が残るため、今でも徳川家自力で攻撃に臨むべきである」と主張している(図83)。しかし、家康は「戦うばかりが戦ではない」という戦略を言い聞かせる。織田の援軍が来れば、「武田勢は勝算のないことを認めてそのまま高天神城から引き上げ、戦いなしで戦は終わる。これで民百姓は犠牲にならず、収穫間近の稲は伸びられて飢饉にもならない」。このように、「戦わずに済む戦よりこしたことはない」ということを懇懇と説明する家康が図84の映像に形象されている。平和的な家康と好戦的な信康、この父と息子の相違の対比によって、できる限り戦を避け、平和を優先する家康の人物像が浮かび上がる場所である。また、信康の激情的な性向はすでに見せている暴力的な行為と重なって、信康の人物像が作り上げられる。このように異なる性向をもつ父子の提示にも、これから展開される信康の運命が暗示されている。

信康の暴力と人殺しの報告を受けた信長は、信康に切腹の命令を下す。大河ドラマ『徳川家康』では、嫡男信康の処刑が免れなかった父としての苦悩を、第20話から第22話にわたって詳しく描き出している。天下の家康においても、わが子を処罰させざるを得ない局面に至っては親の本能に悩まされる。その煩悩はどのようなものであるか、次のシーンに映し出されている家康を見てみよう。



図85



図86



図87



図88

信長は、信康の様々な残酷な行為や武田氏との内応の罪などを問い詰め、切腹の命令を下している。たとえ信長の命令であるにしてもわが子を切腹させることには躊躇する家康である。その親心は、少しでも切腹の時期を遅らせるため、信康を大浜へ追放、謹慎を命じる。しかし、信康において敵方との内応という罪は青天の霹靂のようなもので、自分の潔白を訴えるために家康のところへ忍び込む(図 85)。そこで信康の目に入ったのは図 86 の苦しんでいる父、家康である。せめて父である家康だけには自分の潔白を信じてもらいたかった信康に、反って「益体なし」とであると怒鳴りつけて帰らせる親の切ない気持ちが雨音に乗せられ伝わってくる。その悲しみや苦しみはクローズアップされた図 87 の家康の顔の表情と、図 88 の固く握り締めた拳に形象されている。この映像は雨音の効果音を用いることで家康の哀切さを倍にし、映像作品ならではの視覚と聴覚、両方に訴えかける効果を引き出している。これで父としての家康の煩惱がうまく形象され、一国を率いている武将家康といっても父子関係においては、涙をこぼすほどの平凡な人間として作り上げられている。この形象の提示には、信康を切腹させることはあくまでも信長の命令のよるものであり、家康の意思ではないことを伝えようとする試みが図られている。

信長の命令は「天下のため」という大義名分をかざした圧力であって、家康もこれに従って対処せざるを得ない局面に差し掛かっているが、わが子に下された切腹という命令は従いがたいものであろう。この苦悩は夢という設定を通して提示され、夢を見るほど思い悩んでいたことを伝えている。父家康の一人弱い人間としての本音を見てみよう。図 89 から図 94 までは、第 21 話に描かれている家康の夢のシーンである。



図89



図90



図91



図92



図93



図94

この夢のシーンでの映像は全体的に低いトーンの照明をもって処理され、その恐ろしさや暗鬱さが倍となって伝わってくる。図 89 の家康は、信康が「遠くへ逃げ出し、生き延びてくれる」ことを哀願している。この台詞には、わが子の命だけは助けたい切実な父としての心境がよく表れている。しかしこの思いは、天下を率いている武将の立場では公に言えない家康の本音であり、だからこそ夢の中という空間を用いて打ち明けられている。家康のこの心境は、ナレーションを通してもう一度提示される。このナレーションは、すでに「信康を切腹させることは定められてはいるものの、だれ一人信康の命乞いをしてくれる者がいないことをなぜかもどかしく思っている」家康の心境を伝えている。このナレーションから武将家康がもっている父としての本能が読み取れ、天下を得るため妻子を殺したという残酷なイメージは、一国を率いている立場でのやむをえない決断であったことに解明される。また、夢のシーンを通して作り上げられている苦悩する家康の形象によって、天下を治めた武将家康といってもわが子の死の前では悩まされる、父という名をもった平凡な人間家康となる。図 91 と図 92 に表れている信長は、わが子の命を奪おうとする恐怖そのものである。ロングショットから段々とクローズアップされるこの映像は、信康の死がすぐそこまで近づいていることを暗示している。わが子の命を奪おうとして馬に乗って走ってくる何者かの正体は、図 92 のバストショットによって明らかになる。天下恐れることなしの家康でさえ、わが子に迫ってくる死を恐れていることが、図 93 の表情からよく読み取れる。また、このすべては夢であることが図 94 の映像を通して描かれ、信長を恐れることはあくまでも夢の中でのことに過ぎないことになる。この夢のシーンは原作である小説『徳川家康』にもない設定であり、脚本家の想像によるものである。しかし、人間であればだれもが感じ得ることな

ので高い説得力を持ち、緊張感が与えられる映像作品ならではの劇的な構成となっており、戦国を生きる武将であっても、わが子を助けたいという親としての心境がうまく描写されている。

家康も信康も、信長が下した天下のためという歴とした大義名分のある命令から逃れることはできない。結局、信康は潔く切腹を果たし、わが子を失った家康は悲しみに陥る。築山御前は家臣によって斬り殺され、嫡男信康までを失った家康の悲しみは第22話に描かれている。



図95



図96



図97

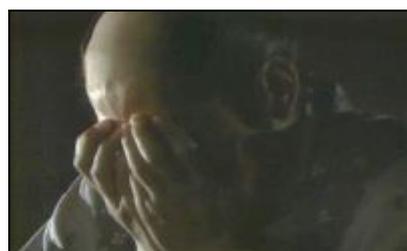


図98

このシーンにも激しい雨音という効果音が用いられ、妻子を失った家康の寂しさと悲しさは倍となって伝わってくる。一人で俯いている家康の後姿の向こうには激しい雨が降っている(図95)。カメラは家康を中心に百八十度をくるっと回って、図96の超ロングショットの映像に続く。この映像に収められている家康は極めて縮小されており、妻子が守れなかった一人弱い人間の形象を映し出していることが読み取れる。また、図96の映像はゆっくりとクローズアップされ、顔全体が画面を占めている図97に続く。この映像には家康のモノローグが載せられており、そこには「信康の死を無駄にはさせない」という強い執念が描写されている。また、「信長の風下に置かれ、妻子を殺した不名誉をすすぐためにも、この逆境を乗り越えねばならない」と決心している。この決心を強調するため、家康の顔が画面全体を占めている図97が提示されているが、信康を失った苦しみから立ち直れず、まだまだ悲しんでいる家康が図98に描かれている。しかし、このシーンから読み取れる家康は、信康を救いたいという個人的な感情を抑え、身内にも例外は許さない理性で動く人物である。この人物像は家康の汚名が雪げるもうひとつの完璧な装置でもある。大河ドラマ『徳川家康』での築山御前と信康に下された信長の切腹命令は、二人各々の不都合な

行為や敵方との内応、乱暴な行為などを形象化させることによってある程度の根拠が提示され、正当化されている。このような設定によって、わが子を切腹させたという不名誉は、たとえ身内であるにしても悪行を行った者に対してのやむを得ずの決断であったことになる。また、家康はせめて築山御前だけは処断しないことを決心している設定となっており、築山御前の死は家臣の度が過ぎた忠誠心から起きたことである。すでに固定されている妻子殺しというイメージは、家康の生涯において極めて打撃的な汚名である。大河ドラマ『徳川家康』はこの不名誉を大変意識しながら、個人的な感情に苦しむ家康と大義名分に従う家康の形象を作り上げ、その不名誉を解明している。これは作品が追求する平和の求道者家康の人物像を形成していくことにおいて、先決すべき大きな課題でもある。

以上のように信康の切腹事件を通して作り上げられている家康の人物像を、家康と嫡男信康の関係から分析してみた。これらのエピソードではわが子を切腹させざるをえない戦国を生きる武将としての立場と、その後ろに潜められている父の名をもつひとり人間としての苦悩を同時に提示している。家康の苦悩する形象には、わが子を思う凡人の親心が十分溶け込まれており、個人的な感情を抑え、信長の命令に従う家康の選択は武将の立場を理解させる装置として働く。これによって常識のレベルで固まっている妻子殺しという家康に対する固定観念は破れる。もし、家康が信長の信康切腹命令を逆らっていたならば、家康と信長との同盟は破棄され、避けられない一戦を交えることになったはずである。家康がわが子の命の代わりに選択したのは天下の平和であり、これによって家康の汚名は雪がれる。大河ドラマ『徳川家康』が信康切腹事件を大いに取り上げていることも家康の不名誉を解明するためのことである。そして、信康の切腹事件を通して映し出されている家康の形象は、平和保持のためのやむを得ずの選択ということに解明されるため、平和の求道者家康の人物像が訴えられる強力な根拠となる。信康の切腹事件以外のエピソードからも家康の慈愛深い父としての人物像が作り出されている。次の項では、わが子信康に対する家康の親心が読み取れるエピソードを分析する。

父子関係から作り出される家康の人間味

家康の親心が読み取れるもう一つのエピソードを見てみよう。第14話では、家康と嫡男信康の葛藤が描かれている。今川家が崩落することで一時奪われていた岡崎城を取り戻した家康は、信康にその城を譲る。岡崎城の新しい城主となった信康は張り切って奮発している。自分なりには

城主としての役割をしっかりと果たしているつもりであるが、家康の見解から見れば、それはまだまだ目に余るものである。家臣の前で、家康にあれやこれやと厳しく問われた信康の面目はまるつぶれとなる。それが気にかかった家康は、親心の分からない信康を宥めはじめる。図100での家康は、「子供に対する愛情があればこそ説教をし、胸に包んでおいた愛情は、百に一つか二つしか口にはしない」親の本音を聞かせている。このシーンに描かれている家康の形象は乱世の英雄ではなく一人平凡な父であり、父としての切ない気持ちを伝えている。親は、「決して甘いものばかりを言うものではない」ということを言い聞かせて、これで家康と信康の葛藤はすぐに解消される。だれもがもつ親心という媒体をもって家康は慈愛に満ちた父となり、慈愛な父という形象は一人父としての平凡なイメージにつながる。またこの平凡さによって、作品が作り上げられた家康は親しみやすい人間味の持ち主になるところである。



図99



図100

家康の親心を映し出す図100には、もう一つの作品の試みが施されている。図99の映像と比較しながら、その試みを分析してみよう。図99は第4話に映し出されている映像で、馬を要求する竹千代(家康)と竹千代の頬を抓っている信長が描かれている。このエピソードでの信長は、頬を抓る行動とは違って欣快にその要求を受け入れる。

図99は家康が人質であった時期のエピソードで、図100は家康が今川義元の姪である瀬名姫と婚姻して授かった嫡男とのエピソードである。このようにまったく異なる空間と時間の中で起きたエピソードであるが、同じ構図であるグラフィックの類似(graphic parallelism)が施されているため、類似した状況であることが推察できる。グラフィックの類似とは類似した構図を意味するカメラワークの手法で、この手法を用いることは家康と信長が同じ立場に置かれていることを示す効果がある。すなわち、親心を知らない信康に説教する家康の本音と、人質の身分でありながらも馬を要求する幼い家康が決して憎くはなかった信長の本音は、いずれも愛情と親しみであり、家康と信長の本音は同じ感情であることが読み取れるところである。幼い時から親元を離れ、親の情を知らずに成長していく竹千代は、常に自分の言いなりになって笑顔となる信長に親しみを感

じ、信長もこの利発な少年に惹かれていたということは、すでに究明されているところである。家康と信長の親密な関係を、父子関係を描き出すエピソードから再び認識させるために用いられている装置が、グラフィックの類似をもって収めた映像である。頬を抓ると同じ行為は、息子に対する切ない親心と人質に対する親密感という感情の表現として用いられている。確かに父親としての家康と人質として家康を預かっている信長の立場は大いに異なるものではあるが、同じ構図の中に収めたグラフィックの類似によって二人の感情は同じであることが解釈できる。

このエピソードは、わが子に対する慈愛深い父としての家康を作り出している。この人物像はだれもが共感できる平凡な親心をもって形成されている。乱世を平定し、新時代を開いた家康の非凡さの裏に潜められている平凡さを取り出すことで、作品が作り出した家康は人間味をもつ親密な存在となる。また、このエピソードは信長との大変友好的であった関係を再び認識させるため、グラフィックの類似という装置が用いられている。大河ドラマ『徳川家康』は家康の人物像づくりにおいて、常に信長を意識していることが読み取れるところである。これは、知名度の高い人物を通して、家康の偉大さを作り出すための試みであるが、なぜ、信長に執着しているのだろうか。信長は、家康と同様に戦国の平定を目指した人物であったためである。これに比べて、豊臣秀吉は大陸を目指した野望をもっていた人物であるため、作品が追求している平和の求道者とは異なる性向をもっている人物である。このため、信長こそが家康の偉大さを証明することにおいて、最も適切な人物である。

第2節では大河ドラマ『徳川家康』が提示する夫、及び父としての家康の人物像を解釈してみた。作品が作り出す家族成員としての家康は妻子殺しという汚名を解明する役割をもっているため、円満な家庭といったステレオタイプの家族像は提示されていない。その代わりに提示するものが、家康の人間味である。少なくとも妻とわが子の落ち度を庇い、涙で悩まされている形象を通して作り出される人間味は、妻子殺しという非情なイメージを緩和させる装置となっている。作品が訴えかけている家康の人間味は、家臣との関係からも描き出されており、これは第1節での分析を通して究明されているが、民百姓との関係からも大いに描き出されている。家臣との関係から作り出される人間味は、家康の慈悲深い武将像を形成するための装置であり、家族関係から見られる家康の人間味は汚名を解明するための装置である。それなら、民百姓との関係から作り出される人間味はどのようなものであり、どのような装置として展開されるのであろうか。第3節では、家康と民百姓との関係を分析し、ここから作り出される家康の人物像を解釈していく。

第3節 大河ドラマ『徳川家康』での民百姓

大河ドラマ『徳川家康』が提示する武将家康は常に国の平和を求めているが、それは民百姓の安泰の保持という大義名分に基づいていることが第1節での分析を通して究明されている。この分析を通して、愛民の心に満ちた新たな家康の人物像が解釈できた。それなら、民百姓においての家康はどのような存在なのであろうか。民百姓があつてからこそ武将の存在も必要であり、このため民百姓が評価する家康の人物像の解釈は、作品が作り出す英雄像の分析において大変重要な意味をもつ。すなわち、味方や家臣のみではなく、民百姓にも慕われる家康であれば、万民の指導者、乱世の統治者と言えるはずである。仮に民百姓から認められていない人物であれば、武将としての器量と才質が高く評価されたとしても、そもそも民百姓のために新しい幕府を開くという設定に適わないことはもとより、作品その自体が成り立たない。第3節では、民百姓においての家康と家康においての民百姓はどのような存在であり、どのような関係で描かれているか、その映像の解釈を通して家康の英雄像を分析していく。

神格化される家康

第10話では、家康の人生において三大危機の一つとして知られている、三河一向一揆を扱っている。この危機を乗り越えるエピソードから作り上げられている家康はどのような人物なのであろうか。三河一向一揆とは、家康の居城である岡崎城の領内にて起きた一向宗門徒による一揆である。この一揆の発端には色々な諸説があるが、大河ドラマ『徳川家康』が提示する一揆勃発の原因は、家康の家臣が一向宗寺院から「勝手にもみを運び出した」ことにあると、ナレーションをもって説明している。また、家康が統治する領内の民百姓は、家康に対抗するこの一揆を「家康対仏の戦い」として受け入れ、「仏が偉いか殿(家康)が偉いか、またどちらの報いが怖いか」と思い巡らしていることが家臣の台詞によって示されている。図101と図102の映像を見てみよう。



図101



図102

図101は、一揆勃発の報告を受けた家康が激怒して急に立ち上がる様子を映し出しているが、図101の映像のみではその様子がよく伝わらない。そこで、立ち上がっている家康の形象をうまく描き出すため、家臣たちの見上げている目線が映し出せるようにロングショットが用いられており、その図102の映像には立っている家康の後ろ姿が収められている。この映像の構図を通して、一向宗門徒による一揆の勃発は座っていた家康を立ち上がらせるほど、深刻な事態であることが間接的に読み取れる。三河一向一揆は家康の三大危機の一つとして知られているだけあって、その緊迫な状況が迂回的に描かれているところである。また、このシーンには看過できない、大変重要な家康の形象が作り上げられており、それは家康の神格化である。家臣の台詞から分かるように、家康はすでに仏と比べられるような人物となっている。ここで指摘しておきたいのは、家康の神格化は側近の家臣ではなく民百姓によってなされているということである。家臣たちにおいて主君である家康は仏のような存在であり、それは当然なことでもある。しかし、大勢の民百姓によって神格化される家康を作り出すことで、家康の神格化は客観的な評価であることが訴えかけられる。家康を仏と同等な位置にまで上げさせ、神格化させることによって、家康の偉大さは一層格別なものとなり、民百姓からも高い評価を得ていることになる。家康の神格化は映像ではなく、家臣の台詞を通して伝えているため、台詞に集中しないと見過ごせるところでもある。しかし、短い台詞による提示ではあるが、家康を深く苦しめた三河一向一揆という歴史的な事件は、あくまでも家臣の過ちによって起きた事件に過ぎないことが提示できる大変重要なシーンである。大河ドラマ『徳川家康』が採択した一揆勃発の理由は、この提示のために必要な一つの装置でもある。また、民百姓によって評価される家康が仏同然の存在であることは、家康が統治していた領内で起きた不祥事は決して家康に対する不満によるものではなかったことが十分納得できる根拠ともなる。神格化という媒体を通して作品が作り上げている家康は、在世中からすでに民百姓から崇められている神同然な存在である。実際に家康は没後、東照大権現と神格化されている。現実の世界での家康はその子孫によって神格化されるが、ドラマの世界での家康は民百姓によって神格化されている。作品が作り上げた民百姓によって神格化される家康は、現実の世界で東照大権現となっている家康を、一層偉大な人物として再創造させている。一揆の原因を家臣の過失におく設定はあくまでも脚本家による構成であるが、家康が統治した領内での不都合な事件を釈明することにおいては完璧な装置であり、家康の指導力が問いかけられる余地を払拭させている。これで作品が作り出そうとする偉大な家康にはネガティブなイメージが与えられず、むしろ家康を神格化させる最も効果的な材料となっている。

三河一向一揆のエピソードの分析を通して、民百姓における家康は神同然な存在であることが解釈できているが、家康における民百姓はどのような存在なのであろうか。次の項では、家康と民百姓との関係を分析し、そこから作り出されている家康の人物像を解釈していく。この分析によって、家康における民百姓という存在の価値とそこに潜められている作品の試みが明らかになる。

民百姓によって形成される家康の愛民心

大河ドラマ『徳川家康』は家康を描き出す諸作品に比べ、とりわけ民百姓を大いに取り入れている。これにはどのような試みが図られているのであろうか。家康と民百姓の関係が描き出されているエピソードを分析しながら、この試みを究明してみよう。家康の神格化は主に台詞によって提示されており、神格化を象徴する映像などは一切描き出されていない。これに比べ、家康と民百姓との関係を扱うエピソードは、割と詳細に映像化されている。まず、図103から図106までの映像解釈を通して、民百姓との関係から作り出されている武将家康を分析してみよう。

家康の三大危機の一つである伊賀越えは、堺を訪れていた家康が本能寺の変の報告を受け、伊賀の山中と伊勢湾を経て無事に本国の三河へ戻ってくる一連のことを指す。「駿河国拝領の御礼言上のために安土の信長のもとに赴いていた」家康は、本能寺襲撃と信長の切腹の知らせを聞く。信長の死によって、ようやく静まりかけていた戦国はまたも乱世に戻る局面に陥っている。この情勢を恐れている家康は、三河への最短経路である伊賀山中の道を経て急いで帰還することにする。大河ドラマ『徳川家康』では第24話から第25話にわたって、この伊賀越えを詳しく扱っている。伊賀越えの道は最短経路ではあるが、「激しい山道で乱波や野伏せりから狙われる」恐れも大きく、「わずかな供の兵しかもたない家康にとっては大変危険な状況」であることを、ナレーションで説明している。懸念した通り、山の一本道で八百人にも上る一揆衆が近づいてくる。第25話には、この危機を免れていくエピソードが描かれている。図103から図106までの映像を見てみよう。前に進むことも退くこともできない困難な状態に瀕している家康は、一揆の首謀者を説得する道を択ぶ。図103と図104に映し出されている一揆衆はその警戒を緩めず、家康に槍を突きつけているが、この危機は家康の説得によって収まる。一揆衆が説得される過程は、図104から図106までに映し出されている人物の表情と様子から、警戒(図104)から疑問(図105)、その疑問から納得(図106)へと変化することが、台詞ではなく映像のみでも読み取れる。



図103



図104



図105



図106

また、映像に収められている一揆衆は、その「一人ひとりには懦弱な人間にすぎないが、八百人という群れを成すと、その威力は凄まじい」ものとなっている状況をナレーションで説明している。八百人にも上る大勢の一揆衆の様子を映し出すため、ディープフォーカス(Deep focus)の手法が用いられている(図104、図106)。ディープフォーカスとは、画面に奥行きをもたせて一番奥にいる被写体までを映し出すカメラワークである。この映像と上記のナレーションとがあいまって、一揆に加担している者が大勢いるということはもとより、危険な存在であることも強調されている。この映像から、いかなる危険や困難にも負けずに対処していく勇ましい武将家康と、武力ではなく真心をもって敵を味方にしていく家康の偉大さを訴えようとする作品の試みが解釈できる。このエピソードでの家康は、一揆の首謀者に「その方たちは織田殿に恨みがあるのか。領主に恨みがあるのか。その方たちを苦しめたのはだれであったか」を尋ねている。最初は強く抵抗していた一揆衆の首謀者も、民の立場となった家康の真心を聞いている内に、少しずつ心を開いて本音を打ち明けるようになる。そのほとんどが侍に対する不満で、「戦は民を護るためと言いながら食糧を奪い取って、百姓を馬のようにこき使い、むしけら同然に扱う」ことなど、侍の悪行をことごとく連ねる。また、収穫の七割も取られ、「三分の取り前で年寄りや子供を抱えてどうして食っていけと言うんじゃ」と年貢に対する不満を吐露し、その「三分の米でさえ戦になると取り上げられてしまう」ことも訴えている。この台詞を通して、一揆衆の正体は過重な年貢のため食うや食わずの暮らしに悩まされている哀れな民百姓であることが明らかになる。戦国時代を生きる民百姓たちの悲惨な暮らしのことを聴き、その生活苦に同情した家康は、いずれ「天下が治まる次第、必ず力になってあげる」ことを約束し、墨付きまでを遣わす。また、「いく

ら暮らしに苦しんでも同じ百姓の村を襲うことはしないように」懇々と言い聞かせる。そして、乱世が治まるまでは民百姓の仲間同士でお互いに護り合うことも願っている。これをもって一揆衆は家康に説得され、ついには家康が遣わす墨付きを喜んでもらっている様子が、ハイアングルで撮った図106に描かれている。図106には大勢の一揆衆が映し出されているため、家康に納得されたのは一揆の首謀者のみならず、八百人にも上る一揆衆全員が納得されたということにもなる。また、ここでも民百姓を納得させたのは武力ではなく説得という手段であり、三河一向一揆のエピソードでもそうであったように、何よりも民百姓のことを先に思う家康の真の心が浮かび上がっている。民百姓を思う家康の真心は、次のエピソードからも読み取れる。

伊賀の山中で家康に説得された一揆の首謀者は、一揆衆はもとより伊賀衆までに家康の真心を伝え、山道の案内を務めて家康の三河への帰還を助けている(図107)。すなわち、敵であった一揆衆は家康の説得によって、すでに助力者となっている。この民の行動を疑問に思った家康は、「なぜ頼みもせぬのに伊賀衆の元へ駆けつけたか」、そのわけを訊く(図109)。民はそのわけを、「優しいお方を殺して、それよりもっとひどい人に天下を取られたら、百姓はまた一生泣き続けねばなりません」と答える。そして、このことを「一揆衆はもとより伊賀衆までに伝えたらみんなが納得し、家康の帰還を助ける」ようになったと、その経緯を説明する。すなわち、この民は家康の優しさを信じて三河への帰還を助けるのが民百姓においても得策であると考えている。



図107



図108



図109

大河ドラマ『徳川家康』ではこの純朴な民の声を通して、戦国の民百姓が切実に望んでいることは何であるかを提示している。それは優しい統治者が率いる泰平な天下というささやかな希望である。民百姓において、このささやかな希望は切実なものであるが、戦国という特殊な状況から考えると大変叶いがたい希望でもある。ここで、大河ドラマ『徳川家康』が作り上げている常に平和を求める家康は、まさに民百姓が望む指導者であることが明らかになる。これが、作品によって作り上げられている民百姓の役割である。家康が求め続けている平和な世は民百姓が望んでいる世であり、その安泰な国を背負っていく指導者は、もうすでに民百姓によって決められて

いる。これは、家康が幕府を開く過程で選択した関ヶ原の戦いや豊臣家に下した惨い措置を正当化させるための暗示的な提示でもある。

さて、家康と民の対話はまだまだ続き、家康を助けている民は、優しい家康のためにみんなを説得したら「一揆衆も伊賀衆も納得した」ことを自慢気に話している。そして、これこそが「道理の強さ」であることを言いながら素直に笑う。この民の顔が大きくクローズアップされた瞬間(図110)、民の顔は人質時代の家康の師匠である雪斎禅師の顔に替わる(図111)。しかも、そのクローズアップされた顔の映像にはハイ・キー・ライティング(high-key lighting)が用いられ、他の映像からくっきりと浮かび上がっている。このような明暗の差を利用して雪斎禅師の存在は強調されている。



図110



図111



図112

民の顔から急に入れ替えられた図111での雪斎禅師は、「山中で民を説得したその心は、心底から百姓を哀れんでやったことであるか」を問い詰める。その場での「危機を免れるため、また勝ち目のない戦いであることを計算した上での行動に過ぎない」ことを一々指摘し、「自分が情けなくなるのを憚って施した善意が一揆衆を動かし、やがて危機までを打開して行く道につながった」ことを気付かせている。そして、「民の声は深く深く味わいなされ、民の声に従うほかに真理はない」という戒めの言葉を残して消え去り、民によって雪斎禅師の教えを蘇らせる家康が描き出されている。このシーンでの雪斎禅師は、民のための真心こそが自分のためにもなることを戒める役割を果たしている。また、民と雪斎禅師の顔が重ね替わり、その教えが蘇ってくる図110と図111の映像は、純朴な民の声こそが雪斎禅師の教えであり、真の師匠であるというメッセージを発信し、同じ大きさにクローズアップされた人物の顔はその存在価値の同等さを示している。このエピソードでの民百姓のもう一つの役割は、人質時代の心に戻り、思いを新たにすきっかけを与え、家康を奮起させることである。民百姓においての家康はみんなが求める理想的な指導者であり、家康においての民百姓は師匠である。そして、民百姓から発せられている道理と真理は、雪斎禅師の教えと一致している。民百姓とのかかわりをもって描き出される家康は、民の心

に耳を傾ける武将であり、これは今現在の社会にも通用される指導者像である。このような装置を通して作り出される家康には親しみを感じるようになり、徳川家康に対するネガティブなイメージの刷新につながって新たな英雄像が形成される。

民百姓の声から、世の乱れと武将の道理を悟られていく家康の形象は、もう一つのエピソードにも描かれている。図113から図115までがその映像である。



図113



図114



図115

家康一行は、心から味方となって道案内を務めてくれた民のお陰で、無事に伊勢湾の白子浜に辿りつく。しかし、もはや本能寺の変が噂となり、他国への無断出航が禁止となっている。三河を目先にして船を借りる策がなく、足止めとなった家康は自ら頼んでみるつもりで漁師の家の前で声をかける(図114)。ここでも民百姓の惨めな暮らしが、図115の怯えている漁師の形象をもって提示されている。また、ロー・キー・ライティングによって薄暗くなっている部屋は、この漁師が感じている恐怖の描写には適切な空間となっている。見知らぬ人から声をかけられることでさえ脅威に思う漁師は、「見ているとおりのあばら家で、銭金などはもっていない」ことを訴えている。家康は事情を説明し、船を一艘工面してくれることを頼む。漁師の立場は、船を出したら出したことで家族から親類までみんなが処罰され、拒んだら拒んだことで命が危ない。いずれもこの難題から免れないと判断した漁師は、自ら自分の命を諦める(図115)。「勝手にこの首をお斬りなされ。船を出さねば斬る気だろう。これが乱世の良民の惨い定めと諦めているゆえ。さあ、お斬りなされ」と涙ながら訴えている。この漁師の台詞には乱れた戦国の無秩序が示されている。民百姓の命は罪がなくても刀をもっている強者のもので、これが乱世を生きる良民の惨い定めとして認識されていること自体が戦国の乱れを立証することとなる。漁師の涙の訴えを聞いた家康は、武士を「無法者」として受け入れている民の心を責めることなく、「他へ頼んでみる」と素直に言っている。船の出航を拒まれ、他所へ頼みに行こうとする家康の耳の元に、またも雪斎禅師の声が聞こえてくる。「聴いたか、竹千代。国と民を守護するはずの武将は、武器をもった厄介者と見られている。これが民の声じゃ」という雪斎禅師の戒めである。このシーンには、雪斎禅師

の姿は提示されていなく、台詞のみが流れるボイスオーバー(voice-over)の手法が施されている。ボイスオーバーとは、映像に映し出されていない人物の台詞やナレーションなどの音声のみを提示する手法である。この手法によって雪斎禅師はその場にはいない人物であることが示されるが、民の苦しみや乱れた心を悟らせる役割を果たしている。そして、このエピソードでの漁師も、出港拒否を武力で押さえない、ほかの武士とは異なる家康の温厚な行動に感銘を受け、命をかけて船を出す。これで家康の三河への帰還は無事に終わる。

大河ドラマ『徳川家康』での家康は、民と雪斎禅師という媒体を通して、民衆の大切さを悟っている。平和の求道者家康が目指す泰平の国は民百姓の念願でもあり、民百姓が望む優しい指導者は、まさに家康である。伊賀越えの過程で家康が取った穏やかな態度は暴徒化した民百姓たちの心を変え、武将を恨んでいる漁師の心を動かす。民百姓との接点から作り上げられている家康の形象は、民百姓の立場となって彼らの声を受け入れようとしている。そして、武力ではなく真心をもって接していく、人間愛に満ちた指導者となっている。この新たな形象を作り上げるため、民百姓という媒体を一つの装置として取り入れている。また、民百姓とのかかわりを大いに取り上げて提示しているのは、フィクション作品ならではの特征でもある。家康ほどの人物が民百姓に出会えるという偶然性は、フィクション作品であるからこそ可能な構成である。そして、似ているエピソードを繰り返して提示できるのは、映画などの諸映像作品とは違って、長い時間を用いて連続して放送することが可能なテレビという媒体の特征である。

民百姓とのかかわりをもって生み出される家康はあくまでも民の味方としての英雄となっている。民百姓の声を耳にし、彼らの暮らしを目にして、自ら求めていた平和な世の必要性を痛感するようになる。新たな時代の必要性は新幕府の開幕の強力な大義名分であり、民百姓が求めているささやかな願いも同じく安泰な国である。これによって家康が開いた新幕府は民百姓の要求と必要性によって興された国となり、これが江戸幕府の開幕に対する大河ドラマ『徳川家康』の評価である。また、民百姓から道理と真理を悟られていく家康を作り出すことで、より一層親近感のある、また権威的ではない英雄像が形成される場所である。この英雄像を作り出すため、戦と武力に怯えている民百姓の形象が提示されているのであれば、民のために開いた江戸を生きている民百姓はどのように描かれているのであろうか。次の項では、家康が開いた安泰な国に生きている民百姓の形象を分析してみる。

家康の偉大さを証明する民百姓

伊賀越えを描いている二つのエピソードが作り出した百姓と漁師は惨めな暮らしに悩まされており、武士の武力を恨み、恐れている存在である。しかし、江戸を生活している民百姓は平和に感謝し、豊かな暮らしに満足している。第50話に描かれている図116から図119までの映像を見てみよう。

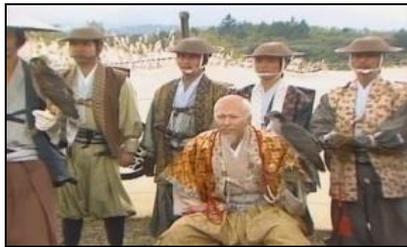


図116



図117



図118



図119

ハイ・キー・ライティングで明るく処理された空間には、民百姓の笑顔と実った稲で満ちている。これは安定された家康治世の象徴であり、平和な時代が到来したことを示唆している。しかし、乱れた戦国では味わうことのできなかつた平和と豊かさを享有している民百姓とは違って、家康はまだまだ民百姓の暮らしを懸念している。「どうじゃ、年貢は。重いか、軽い」と、家康生涯、最後の鷹狩りとなる旅で出会った民百姓に年貢のことを訊く家康である(図116)。この時の税制は四公六民制で、家康の考えではまだまだ重い課税である。しかし、平和の時代を迎えた民百姓においてはそれだけでもありがたいことで、「何よりも戦がございませんで手前ども百姓は安心して米が作れます。ありがとうございます」と笑顔で答える(図117、図118)。家康は四公六民と言っても、「民百姓には生きるのがやっと」であることを懸念し、「侍は百姓の難儀を思うって節約第一」であることを、お供した家臣たちに言い聞かせる。そして、「新しく開墾した土地の年貢は七年間免除とし、次の三年は三公七民、十年でよい田に仕上げていると、日本中から食糧の不足が無くなっていく」と言う。大河ドラマ『徳川家康』ではこの鷹狩りを家康の「遺言の

旅」と称している。これによって、一生を通して平和な国づくりに励み、民百姓を大事にしてきた家康は、死に際まで彼らの暮らしを懸念し、日本の明るい将来を構想する慈悲深い指導者となるところである。

大河ドラマ『徳川家康』に登場する民百姓は乱世に悩まされる形象から、平和を享有し、豊かになった暮らしに満足する形象へと変化している。これによって家康の治世は成功したことが立証される。これが、民百姓の形象を通して発信している大河ドラマ『徳川家康』の第一のメッセージである。そして、民百姓によって認められる安泰な国は、幕府を開く過程で生じた不祥事の免罪符となる。また、民百姓との関係から作り上げられている家康の形象は、民から道理を学び、真心で民を大事にする民衆の指導者となっている。この指導者像を作り出すこと自体が大河ドラマ『徳川家康』によって提示された民百姓の役割である。作品が作り上げている家康は、民百姓が望んでいる理想的な国づくりに挑み、生涯最後まで民の暮らしを懸念する平和の求道者である。このメッセージの根拠となるのが作品によって作り出されている民百姓の形象であり、大河ドラマ『徳川家康』が提示する民百姓の二つ目の役割である。

第3節では大河ドラマ『徳川家康』が作り出す民百姓を解釈し、家康との関係を分析した。民百姓によって作り出される家康は神と同然な存在であり、民百姓が要求する指導者である。家康における民百姓は師匠と同然な存在で、真心をもって彼らを懸念する慈悲深い人物であり、日本の将来までを構想する統治者である。これが家康に対する大河ドラマ『徳川家康』の評価であり、作品が追求する家康像づくりを目指して知名度の高い実存人物から名もない民百姓まで、様々な人物を取り入れている。人物像の分析を通して究明できた民百姓は家康に親密感を抱かせる装置となっており、信長や雪斎禅師は主に家康の偉大さを証明するために取り入れている人物である。それなら、作品が提示する他人物はどのように評価され、作品の展開上ではどのような役割をもっているのだろうか。第4節では、大河ドラマ『徳川家康』が提示する諸人物を分析していく。

第4節 家康の不名誉を解明するための人物づくり

大河ドラマ『徳川家康』は、家康が背負っている妻子殺しという不名誉を解明するため、築山御前と信康の不都合な行為を大いに取り上げてはいる。しかし、その不都合はまた新たな観点から釈明されている。第2節での家康と築山御前の関係を分析した結果から明らかになっているように、築山御前の不都合は家臣の唆しによるものであり、また信康の乱暴も生母築山御前の不祥事によるもので、元々むやみに暴力を振舞う人物ではない。このように、徳川家に起きた諸々の不祥事にはそれなりの理由があり、その理由を詳細に描き出すことによって釈明され、その人物の立場も擁護されている。このように、大河ドラマ『徳川家康』は人物の描写において知名度の高い実存人物を否定的に仕立てることを積極的に避けている。この試みは、作品の全般にわたって図られている。第4節では、家康以外の人物が描写されている映像の解釈を通して、大河ドラマ『徳川家康』が作り出す人物を分析していく。そして、その人物は作品の展開上においてどのような役割を果たし、それが家康の人物像づくりに及ぼす影響を分析していく。

悪人を仕立てない大河ドラマ『徳川家康』

第18話には、信康の妻である徳姫が信康の不都合を信長に知らせるエピソードが描かれている。図120と図121を見てみよう。信長の信康切腹命令を巡って、岡崎城内では徳姫の告げ口を詰る声が上がっている。確かに徳姫は、信康によって侍女が斬り殺されたことを織田家に知らせている。



図120



図121

図120から見られる書状は徳姫が織田家に送った手紙で、その知らせを聴いて激怒している信長が図121に収められている。信長の正室である濃姫がこの書状を読み上げることで、「侍女があらぬ噂を広げたため信康に殺された」と、「築山御前が武田氏と内応しているため油断にはならない」と書かれていることが明らかになる。しかし、侍女が殺されたのはわが母の内応を知ら

されて逆上した信康の仕業であり、あらぬ噂ではない。この展開から見ると、徳姫の書状は告げ口ではなく、信康を庇おうとする心が潜められている単なる報告である。しかも、徳姫は信長の切腹命令が下された後、自ら信康の潔白を釈明しようとする試みも図っている。また、信康の僧侶殺しなど、徳姫には全く分からないこととして設定されている(第20話)。大河ドラマ『徳川家康』は悪意のない徳姫の形象を提示し、信康の切腹事件は徳姫の告げ口によるものではないことを訴えかけている。これは、築山御前と信康の死が世に広く知られている嫁姑の葛藤や夫婦不仲によるものではないことを示唆するためのことでもある。このような仕組みを通して、徳川家の嫁である徳姫の行為も釈明され、決してネガティブなイメージを与えていない。

それなら、信康に切腹の命令を下した信長はどのように評価されているのであろうか。信康の乱暴な行為を耳にした信長は、徳川家の家臣にわが婿信康の風評を訊ねる。図122から図124までがそのシーンである。



図122



図123



図124

図122と図123から見られるように、その始めは大変和やかな雰囲気の中で話が進んでいる。しかし、信康の僧侶殺しを厳しく問い詰めることにはうまく弁解できなくなった徳川家の家臣は、信長の比叡山焼き討ちを例に挙げる失言をしてしまう。それに対して信長は、「自分が殺したのは僧侶でなく、兵を養い、武力を振るって天下の平定を妨げる者であった」と言い、激怒して切腹の命令を下す。この信長の台詞から分かるように、信長が大勢の僧侶を殺した比叡山焼き討ちと信康の僧侶を殺しは結果が同じであるにしても、「鷹狩りの獲物がなく、いらいらした」気持で罪のない僧侶を殺した信康の行動は次元が異なる話であり、信長の怒りは当然なものとなる。すなわち、徳川家の嫡男を切腹させる信長の行為は、あくまでも信康の不都合によるものであり、むしろわが婿に下した処罰であるため、身内にも例外は許さない公平な信長が作り上げられる。笑っている信長と徳川家の家臣たちが収められている図122と図123の映像は、最初から信康を殺す気ではなかった信長を提示するためのものであり、わが婿を殺した信長の残酷なイメージを解消しようとする試みが読み取れるところである。このような装置を通して、信康に下された切腹

命令の直接的な原因は徳川家家臣たちの悪意のない失言が招いた結果に過ぎないこととなる。

このように大河ドラマ『徳川家康』が描き出す徳川家の不祥事は、それぞれの理由をもって釈明され、築山御前、信康そして信長までだれ一人もネガティブな人物には仕立てていない。その不祥事の大体の原因は、名の知られていない家臣や第三者であり、このような試みが図られている設定はまだまだ続く。第40話での図125から図128までの映像を見てみよう。関ヶ原の戦いで勝利を収めた家康はその翌日、石田三成の居城である佐和山へ降伏を勧める使者を送る。しかし、先走った忠誠心に燃えていた小早川勢は佐和山城内に「侵入」する。図125がその侵入を象徴的に映し出す映像で、大きくクローズアップされた兵士の足が素早い動きをとっている。そして、小早川勢のこの「侵入」のため「留守居の三成の兄、石田正澄は一族を引き連れ、天守閣に上って火を放ち、妻を刺し、子を刺し、それは手のくたしようのない地獄絵図であった」というナレーションが流れる。ナレーションの通り、図127と図128の映像には石田家一族の切腹の様子が描かれている。自ら死を選んだ石田家一族の最後は、炎に囲まれている映像を通してその恐怖と無念さを語っている。



図 125



図 126



図 127



図 128

このシーンでのナレーションが語っているように関ヶ原の戦い後、石田家一族がみな殺しとなるのは、小早川秀秋の先走った忠誠心に起因している。しかし、この忠誠心は家康が望んだことでもなく、私利の功を立てんがための行動である。家康が降伏を勧める使者を石田家に送ったのは、それ以上の犠牲と戦を避けようとする試みである。これに逆らって勝手に石田家の城に侵入し、石田家一族を死に陥れたのは家康が守ろうとする平和に背いたことである。しかし、残酷な

死を選んだのは石田家の選択であり、城が攻められて落城した際の一族切腹は戦国の生き方でもある。上記のナレーションでは、石田家の一族が切腹せざるを得なかった原因より、結果にスポットを当てて詳細に説明することによって、小早川勢の「侵入」という直接的な原因は隠される。また、小早川の城内への侵入は確かに攻撃であるが、攻撃より穏やかな侵入という表現を用いることで、その侵入の真義も薄れてしまう。結局、大河ドラマ『徳川家康』が評価する石田家の滅族は常に平和を求めている家康とは全くかかわりのないこととなっており、小早川秀秋の功名心によるものである。しかも、ナレーションが伝えている小早川はただの侵入者であり、切腹を断行したのも石田家の選択にすぎない。これを浮かび上がらせるため、小早川勢の「侵入」は極めて象徴的な映像のみが提示されており、その代わりに石田家の切腹の映像を大いに取り入れている。

以上のように、大河ドラマ『徳川家康』が描き出す徳姫と織田信長、そして小早川秀秋は、決してネガティブな人物にはなっていない。それなら、なぜこのような人物の不都合を取り上げているのであろうか。これは、家康が背負っている汚名を釈明するために仕掛けられている装置であり、作品が追求している平和の求道者家康を作り出すための根拠づくりである。このような装置のおかげで妻子殺しという不名誉も、関ヶ原の戦い後、石田家に対する処遇問題もすべてが解決され、平和の求道者家康が作り上げられる。しかし、家康を釈明するために作り上げられた人物もそれぞれの異なる見解と立場を再評価し、それをもって擁護されている。これが、実存した人物に対する大河ドラマならではの解釈であり、不特定多数を視聴者にするテレビという媒体の評価である。この分析の結果は、大河ドラマの「初期作品から一般的には歴史上ネガティブなイメージをもたれた人物を主人公に据え、新解釈によってその人物の人間的な側面を掘り下げて魅力的に描く手法が取り入れられている」という NHK の制作方針と完璧に合致している。

徳姫と織田信長、そして小早川秀秋に対する大河ドラマ『徳川家康』の評価が決してネガティブ的ではないことは、これらの人物が家康に敵対していない立場にいるためでもある。それなら、家康の暗殺を謀り、先に兵を起こして関ヶ原の戦いを主導した石田三成に対する大河ドラマ『徳川家康』の評価はどのようなものなのであろうか。次の項では、石田三成に対する作品の評価を分析する。

大河ドラマ『徳川家康』が評価する石田三成

大河ドラマ『徳川家康』は平和主義者家康を作り出すため、武力や戦闘の代わりに説得という媒体を大いに取り上げている。この媒体を通して、世の平和と民百姓の安泰の保持を目指し、常に努力を惜しまない家康の武将像が解釈できた。それなら、平和と安泰を保持しようとする家康に対抗して、その平和を砕け、世に乱れを招く者は歴史上のネガティブな人物として再創造されているはずである。秀吉没後、上杉家を攻めるため会津征伐に臨んでいる家康に、兵を起こして正面勝負を仕掛けてくる石田三成は、まさに家康が求める平和と安定を崩す大敵であり、悪人ではないのであろうか。この項では、家康とは異なる見解をもって対立する石田三成を、作品はどのように描き出しているか分析していく。家康と対立関係におかれている三成の描き方を解釈することで、両者の関係に対する作品ならではの評価が究明できる。

大河ドラマ『徳川家康』が作り出す三成は、秀吉没後、ますます膨張していく家康を牽制するため、家康の暗殺までを企てている。しかし、この企みは秀吉の嫡男である幼き秀頼の安泰と豊臣家治世を保持するためであり、これは三成の愛妾であるお袖という人物を通して語られている。第 37 話での図 129 から図 131 までの映像を見てみよう。



図 129



図 130



図 131

この時の三成は、家康暗殺の計画も失敗に終わり、家康を牽制していた前田利家も家康との和睦を結んだため、極めて不利な状況におかれている。このような世の情勢に悩まされている三成を奮起させるのはお袖である。お袖は、「秀頼さまが幼いのをよいことに天下を盗もうと企てた極悪無残な謀反人と刻印打たれて」、だれかに殺されるかもしれない三成のことを恐れ、その運命に晒す前にむしろ戦うことを誘っている(図 129)。そして、「真が真のままに通る世がほしい、殿のご本心には謀反など微塵にもない、それを後の世に伝えさせてやりたいだけじゃ」と言っている(図 131)。お袖のこの台詞をもって、三成には家康と対敵しようとする試みなどは決してないということが提示され、これが作品によって下される三成への評価である。大河ドラマ『徳川

家康』でのお袖は、三成の動静を探るため、博多の商人である島井宗室が遣わした元遊女として設定されている架空人物である。この人物を通して豊臣家に対する三成の忠義と家康に対敵せざるを得なかった立場を訴えかけている。お袖は元々三成側の人物でもなく、また家康側の人物でもない第三者という身分であり、この身分から三成を評価しているため、信憑性のある提示となる。すなわち、豊臣家に対する三成の忠義と立場を第三者という客観的な立場で証明しているということである。これは、お袖と三成の関係が描かれている次のシーンからもよく読み取れる。遊女であったお袖が三成に始めて会ったのはある座敷でのことである。その時、百姓たちの苦しみを訴える者に、「百姓たちを逃がさぬために、百姓たちから米を取り立てよう。出せと言って米がなければ泥を吸っては逃げ出せまい」という三成の言説に強く傷ついたお袖である。お袖も農家の出身であるため、このような残酷な言説には反感を持ち、最初は三成に心を開けることができない。しかし、近くで三成に仕えるうちに変化しているお袖の状況が映像から解釈できる。目の前で経験した三成の残酷さを語る図 132 から図 134 の映像と、三成の忠義を知り、むしろ戦うことを勧めている図 129 から図 131 までの映像を比べてみよう。



図 132



図 133



図 134

図 132 のお袖は画面の中心に配置され、大きく映し出されている。しかも、三成に仕えてくれることを頼む者たちに背を向き、この提案の断っている様子からお袖の強情さが読み取れる。そして、カメラはお袖の顔を段々とクローズアップして図 133 から図 134 に移っていき、三成の残酷さに涙をこらえているお袖を映し出している。遊女という身分でありながら三成に仕えることを堂々と拒む様子が描かれている映像は、お袖がいかに三成を憎んでいるかがよくわかる場所である。また、涙をこらえる映像の提示によって、三成に対するお袖の反感が一層強調されている。これに比べ、ハイアングルで収められている図 129 でのお袖は極めて小さく映し出され、三成を見上げている構図となっている。三成に仕えるうちに三成の忠義と律儀さに同和され、お袖においての三成はもはや大きな存在となっていることが映像に映し出されている。映像比較からわかるように、三成に対するお袖の憎しみは三成の忠義に感動し、すでに変化している。たとえ、

元々三成の味方であるお袖の評価が「謀反などの心は微塵もない」三成であるなら、信憑性のないものになってしまう。

大河ドラマ『徳川家康』が評価する三成は、決してネガティブな人物ではない。ただ、家康と異なる見解をもっている人物に過ぎず、豊臣家の家臣として秀吉の遺言通りの治世を図ろうとした忠義者であり、まだ幼い秀頼を守ろうとする信念深い武将として描かれている。このように大河ドラマ『徳川家康』では、家康と対立していた人物にさえも悪人に仕立てる試みは決して図られていない。それなら、三成に対立している家康はどのように解釈できるのであろうか。大河ドラマ『徳川家康』での家康は平和を求めて戦を避けるため、信長をはじめ大勢の家臣たちを説得している。しかし、三成が仕掛けてくる関ヶ原の戦いにおいては、そのような試みを見せていない。大河ドラマ『徳川家康』での三成は豊臣家に対する忠義者として評価されているが、家康の暗殺計画や諸武将から信望を失っていることなどを大きく取り上げ、ネガティブなイメージも与えている。特に関ヶ原の戦いは、三成が先に企んだ戦である。これらは、家康が関ヶ原の戦いを平和的に導いていかなかったことを正当化させるための装置であり、強力な根拠にもなる。また、家康を暗殺しようとした三成であるにもかかわらず、関ヶ原の戦い後、石田三成の居城である佐和山へ降伏を勧める使者を送るという設定も家康の平和志向を浮かび上がらせるところである。

江戸幕府を正当化させるための人物づくり

これまでの分析を通して、徳川家に起きた不祥事や家康に対立していた人物でさえ、異なる立場や歴とした大義名分をもって釈明され、大河ドラマ『徳川家康』は実存人物を決してネガティブに評価していないことが究明されている。しかし、家康の平和志向を浮かび上がらせ、また徳川幕府を正当化させようとする試みは、一人の実存人物をネガティブな人物として仕立てている。その存在は、第 33 話での秀吉の生母である大政所の台詞を通して明らかになる。図 135 から図 137 までの映像を見てみよう。



図135



図136



図137

時は、日本統一を果たした秀吉が明の国を攻めるため朝鮮出兵を急いでいる最中である。誇り高きわが子秀吉によって天下が統一され、ついに戦国が終わったと思いきやまたも戦が始まる。母の心境としては針の筵に座っているような不安と心配で一時も心穏やかにはならない。図 135 と図 136 には、秀吉の生母である大政所と正室であるねねが映し出されている。居ても立っても居られず、落ち着かない大政所に比べ、ねねの様子は大変安定されている。また、図 136 には秀吉の母と妻が左右に並べられて映し出されている。この構図によって二人の様子が対照され、大政所の不安は一層浮かび上がっている。秀吉の出兵以来、続けて悪い夢ばかりをみて心身ともにくたびれている大政所は、秀吉のことを「あれは病じゃ。死ぬまで戦いを止めようとせぬ」と責めている。そして、思わぬ戦に巻き込まれる相手の国の人々のことを懸念する。「あちらの年寄り子供も可哀想に、よその国の男どもが攻めてきて、さぞや恐ろしかったであろう。酷いことにならねばよいが」という独り言をつぶやく。不安と心配で倒れた大政所は、ついに帰らぬ人となる(図 137)。

日本統一を果たして政権を掌握した豊臣秀吉は、次なる目標である大陸出兵に挑む。戦国を生き延びてきた秀吉の野望は尽きることなく大陸征服に続き、秀吉の側近までが反対していた文禄の役が始まる。秀吉は、大陸征服の第一段階に当る朝鮮出兵において自ら指揮をとり、激情的な戦意に燃えている。しかし、またも戦を始めようとする秀吉を懸念する大政所は、秀吉の好戦的な性向を病であると評価している。しかも、その病は死ぬまで治らないことを予言している。そして、憂いや不安の末、息を引き取ってしまう。ようやく戦国が終わって平和な時代を迎えようとする折に、再び戦を始めようとする秀吉を、大河ドラマ『徳川家康』では秀吉の生母を通して評価しており、母の証言であるからこそ信憑性が高くなる場所である。2013 年現在総 52 作の大河ドラマの中、秀吉の母親の死を扱っているのは、唯一大河ドラマ『徳川家康』のみである。家康の一代記を描く中で、家康の母親の死は扱っていないのに比べ、秀吉の母親の死を扱って大政所を登場させるのは、秀吉の好戦的な性向を証明させるためである。母親を死にまで陥れた秀吉の戦好きは、常に平和を求める家康とは全く異なる形象となっており、秀吉の好戦性があるからこそ、家康の平和志向が浮かび上がる場所である。好戦的な秀吉の治世下では戦が続き、その戦の中で恐怖と窮乏に苦しめられている民百姓がおり、平和志向の家康の治世下では、戦がないことに感謝し、豊かに暮らしている民百姓がいる。これをもって、秀吉の遺言に逆らって新たに開く家康の幕府は釈明され、正当化される。

第4節では、大河ドラマ『徳川家康』が割りと大きい比重で扱っている人物の分析を行い、作品の展開上における役割とそこに潜められている作品の試みを究明した。大河ドラマ『徳川家康』は、家康に敵対していた石田三成さえネガティブに評価していない。これを通して中立的な立場で作品制作に臨み、相対的な評価基準に基づいているという作品の方向性が読み取れる。しかし、豊臣秀吉に対しては大変断固とした評価を下している。すでに指摘したように、織田信長が家康の偉大さを証明することにおいて適合した人物であるならば、豊臣秀吉は作品が作り出した家康とはまったく異なる性向をもつ人物である。豊臣秀吉がもつ相違性をネガティブに評価することは、家康と江戸幕府の当為性と正当性が提示できる根拠となる。この根拠を提示するために取り入れたのが大政所であり、生母による評価として設定されているため、ネガティブな評価に対する抵抗感を抑えることができる。

第5節 オープニングシーケンスにみる家康の英雄像

第5節では、大河ドラマ『徳川家康』のオープニングシーケンスを分析する。本作品のオープニングシーケンスは2分40秒という短い枠の中で展開されるため、作品が最も訴えかけようとするメッセージが含蓄的かつ象徴的な手法によって描かれており、作品の世界観と方向性が読み取れるところである。作品の分析を通して究明された家康は様々な人物像を持っている。この中、作品の一推しの人物像とメッセージが、オープニングシーケンスに描かれているはずである。この節では、大河ドラマ『徳川家康』のオープニングシーケンスの映像の解釈を通して、作品が再創造した家康はどのように形象化されており、そこに潜められている作品のメッセージはどのようなものであるか究明していく。オープニングシーケンスには台詞が用いられていないため、映像のみを通しての解釈となり、映像作品ならではの手法が究明できることにこの分析の意義がある。

炎に象徴される乱世と家康の情熱

映像解釈を用いた作品分析の結果から明らかになっているように、大河ドラマ『徳川家康』が作り上げている家康は平和な国づくりを目指して一生を支えてきた人物である。大河ドラマ『徳川家康』のオープニングシーケンスには、作品によって再創造された家康がどのように描かれているか、その映像を見てみよう。

大河ドラマ『徳川家康』のオープニングシーケンスは図138の燃え上がる炎から始まる。この炎は、徳川家康が使用したと知られている甲冑のレプリカ(replica)と重ねられたディゾルブの映像図139を経て、図140へと転換される。図138の真っ暗の背景の中に燃え上がっている炎は家康が生きてきた乱世の象徴であり、炎と家康の甲冑が重ねられている図139は乱世を生きる家康を象徴している。そして、その乱世から生き延びて徳川家康という名で日本を統治していく家康が図141から読み取れる。前述したとおり、人質時代の家康は竹千代という幼名で呼ばれ、その後も時期別に改名した名前が用いられている。これを鑑みると図141の映像に書かれている徳川家康は作品のタイトルの提示でもあるが、映像の流れから見ると乱世を生き延び日本の統治者となる徳川家康の象徴という解釈も可能である。この映像のみでも、戦国を生き延び、乱世を終息させた家康の人生行路が読み取れ、作品が描いていこうとする方向性が窺えるところである。



図 138



図 139



図 140



図 141

また、燃え上がる炎に包まれている家康の甲冑は、家康の執念と情熱の象徴でもあり、平和な国づくりを夢見ていた家康の執念がいかにも情熱的であったかが一目で分かる映像となっている。大河ドラマ『徳川家康』のオープニングシーケンスに取り入れられている炎は二重性を持つ媒体であるため、二通りの解釈が可能であるが、いずれも家康の人生行路と人物像がうまく象徴できる媒体である。

水の流れに象徴される家康の人生行路

大河ドラマ『徳川家康』のオープニングシーケンスには、炎という象徴媒体のみではなく、水の流れという媒体も用いられている。その映像を見てみよう。



図142



図143



図144



図145



図146



図147



図148



図149

夜明けの山(図 142)の映像は山奥のせせらぎ(図 143、図 144)の映像に替わり、そのせせらぎは小川(図 145)に替わっていく。また、その小川は滝や濁流(図 146)を経て大河(図 147)に流れ、やがて大海(図 148、図 149)に注がれるという水の流れのみの提示をもって、大河ドラマ『徳川家康』のオープニングシーケンスは終わる。この水の流れは、まさに家康 75 年の人生行路を象徴している。大河ドラマ『徳川家康』は、家康の誕生の直前からその死までを時代順に描いていく展開で構成されており、オープニングシーケンスでの水の流れという構成と合致している。6 歳の幼き身で始まった苦渋の人質時代はおよそ 10 年以上も続き、織田信長との同盟や豊臣秀吉への臣従を経て、1603 年徳川家康 62 歳の時、いよいよ江戸幕府を開き、日本全国の支配体制に突入する。そして、1616 年死去するまで、75 年の人生が忍従の日々である。この人生の行路がオープニングシーケンスには余すところなく描かれている。山奥のせせらぎと小川は家康が人質として今川家で送っていた幼少期を、そして、滝や濁流、大河は様々な戦で苦境を乗り越え、徐々に版図を広げていった時代を象徴している。やがて至った大海は、天下人になって江戸幕府を開幕した徳川治世の象徴である。図 148 と図 149 には広闊な大海が映し出されており、その大

海は波立ちのない穏やかな海である。家康が開いた江戸幕府は、265年という日本史上最も長い年月を保持し、唯一戦のなかった時代に知られている。この誇りたる平和な時代は波立ちのない穏やかな大海に象徴され、これを提示するために空中の高い位置から被写体を撮る鳥瞰アングル (bird's eye angle) が用いられている。大河ドラマ『徳川家康』のオープニングシーケンスは、家康が歩んできた人生行路と江戸幕府を大自然の摂理である水の流れに象徴し、いつかは海に至る水の流れのように、家康の江戸幕府も逆らうことのできない時代の流れであり、天の定めであることを暗示している。

以上のように、大河ドラマ『徳川家康』のオープニングシーケンスに映し出されている家康の堪忍の人生を解釈してみた。大河ドラマ『徳川家康』は家康の一代記を時系列に沿って描き出す作品で、これは水の流れをもって構成されているオープニングシーケンスにもそのまま映し出されている。また、作品が作り出した家康の様々な人物像の中、オープニングシーケンスに描き出されているのは逆境に耐え抜いていく人物像のみである。これは、家康に対する一般的なイメージでもある。ここから、作品がオープニングシーケンスを通して最も訴えかけようとするメッセージが浮かび上がる。それは、執念と情熱をもち、忍従の日々を経て、到頭太平の世をおさめた家康の人性そのプロセスの自体であり、作品が展開される方向性の提示でもある。実存した人物を通して教訓を当たえようとするのが大河ドラマの試みであるとするれば、忍耐というメッセージは1980年代の不安定な経済状況の中に生きている大衆にはいい教訓になっていたと考えられる。

第1章では、大河ドラマ『徳川家康』が提示する家康の英雄像を分析するため、家康の武将像、夫及び父としての家康、また民百姓との関係という項に分けて映像の解釈を行った。大河ドラマ『徳川家康』は、家康賛美という方向性をもっている作品である。このため、広く知られている不都合なことにはそれほど触れず、提示されている徳川家の不祥事や不都合なことはすべて解明されている。作品が提示する家康は生まれながら武将としての器量や才質を重ね備えた人物であり、民百姓みんなが望んでいる指導者である。これを提示するため、他作品では扱っていない家康の幼少期を大いに取り上げ、また民百姓とのかかわりも大きい比重で映し出している。そして、家康に付きまとっている妻子殺しという汚名を解明するため、慈愛深い夫及び父としての人物像を作り出している。家康賛美という方向性の下で作られ出した家康の英雄像は、ネガティブに描き出されている豊臣秀吉によって一層浮かび上がっているが、実存した人物に対する大河ドラマ『徳川家康』評価は大変中立的な見解を見せている。作品が目指す家康賛美は江戸幕府に対する

評価にも影響を及ぼし、家康が新幕府を開いたのは民百姓のための安泰な国づくりという大義名分によるものとして設定されている。作品が作り出す大義名分は民百姓のためというところに傍点が打たれているため、何よりも民百姓の安泰な暮らしを優先する平和を求める家康が生まれ出されている。ここから浮かび上がる家康の愛民心は作品が訴え続けている大義名分の根拠となり、新幕府の樹立に対する解明装置として働く。大河ドラマ『徳川家康』は、作品が作り出す武将及び家族成員としての形象を通して家康の内面的な人間性を訴えかけ、これをもって家康治世の解明に挑んでいる。そして、戦国を終息させ、安泰な国づくりに一生をささげた堪忍の道を通り、家康の偉大さを発信している。これが大河ドラマ『徳川家康』のメッセージであり、このメッセージは作品を一言で描き出すオープニングシーケンスにもそのまま映し出されている。

第2章 NHK大河ドラマ『葵徳川三代』

2000年に放送されたNHK大河ドラマ『葵徳川三代』は、関ヶ原の戦いからその物語を始め、江戸幕府が開かれる過程にスポットを当てて新たな家康を再創造した作品である。家康の一生を照明している1983年作大河ドラマ『徳川家康』に比べ、大河ドラマ『葵徳川三代』は三代将軍家光が率いる時代までを描き出しているが、徳川家治世の国づくりに挑む家康の治世がストーリー構成の主な大筋となっている。大河ドラマ『徳川家康』以来、家康を描き出す作品としてはNHK大河ドラマの50年の史上二作目にあたり、17年ぶりの取組みである。

NHK大河ドラマはそのほとんどが原作をもっているが、大河ドラマ『葵徳川三代』は原作のない大河オリジナルの作品であるため、1990年代を支配していた人々の価値観がより大いに反映されていると考えられる。それなら、大河ドラマ『葵徳川三代』が作り出す家康はどのような人物なのであろうか。第2章では、大河ドラマ『葵徳川三代』が作り出す家康の英雄像を映像の解釈をもって分析していく。本分析を通して、17年の歳月を隔てて新たに再創造された家康の英雄像とその変化が究明できる。

家康の英雄像をより綿密に分析するため、第1節では、戦国の諸大名や家臣との関係から作り上げられる家康の武将像を分析し、そこから形成される家康の英雄像を解釈していく。第2節では、息子である秀忠との関係から作り出されている父としての人物像を分析し、第1節で分析された武将家康との相違及び類似点を究明していく。第3節では、作品が描き出す民百姓を分析し、これは作品においてどのような役割を果しているかを突き止めていく。第4節では、作品が作り出した家康の偉大性を浮かび上がらせ、また家康治世に起きた不祥事を解明するために取り上げている装置を分析していく。最後の第5節では、映像の分析を通して解釈された家康の人物像を、作品のオープニングシーケンスではどのように映像化しているかを究明していく。大河ドラマ『葵徳川三代』の分析を通して、第1章で分析された大河ドラマ『徳川家康』での家康との比較ができ、家康を描き出す大河ドラマにはどのような変化が生じており、また変化された英雄像にはどのような意義があるかを究明する。

第1節 大河ドラマ『葵徳川三代』が再創造する家康の武将像

第1節では、大河ドラマ『葵徳川三代』が作り出す家康の英雄像を、映像の解釈を通して分析していく。大河ドラマ『葵徳川三代』は、主に江戸幕府が樹立される過程にフォーカスをおいているため、武将及び政治家としての手腕を発揮する家康が大いに描き出されている。このようなエピソードを通して作り出される家康の人物像を戦国の諸大名や家臣などとの関係から解釈し、再創造された家康の英雄像とこれを通して発信しようとする作品のメッセージを突き止めていく。

大河ドラマ『徳川家康』は様々なエピソードをもって新たに解釈された家康を描き出しており、その付加的な説明にはナレーションの手法が用いられている。これはNHK大河ドラマの一般的な構成であるが、大河ドラマ『葵徳川三代』には作品の語り手が登場し、時代背景などを説明することでストーリーの展開に関与しており、このような試みは大河ドラマ『葵徳川三代』ならではの特徴でもある。語り手が登場する手法が用いられている作品は1995年作『八代将軍吉宗』が唯一で、この作品と『葵徳川三代』は同じ脚本家によるものであるため、大河ドラマの新たな試みというより、脚本家の趣向であると考えられる。大河ドラマ『葵徳川三代』での語り手は作品の説明のみではなく、様々な見解や立場をもって新解釈した家康を大いに提示している。この面から考えると、家康の一生を扱っている大河ドラマ『徳川家康』より、多様な観点から提示された家康の人物像が究明できる。作品の語り手が提示する家康は、主に武将家康に対する評価であるため、第1節で解釈していく。大河ドラマ『葵徳川三代』の分析を通して、1983年作大河ドラマ『徳川家康』が作り出す家康との相違や類似性、またその変化の推移の究明が期待できる。

家康の野望から形成される武将像

大河ドラマ『葵徳川三代』が作り出す家康の人物像が一目で分かる映像がある。図1と図2の映像を見てみよう。図1のロングショットはかなり速いスピードで近づき、クローズアップされた図2の映像となり、そこには家康の顔が大きく映し出されている。大河ドラマ『葵徳川三代』は、この映像をもって第1話がスタートされる。



図1



図2

図1は速いスピードで図2へと移っていくため、そのスピードから緊迫な状況であることが読み取れる映像となっている。しかし、カメラの速い動きとは違って、家康は微動もしていない。動的なカメラの動きは緊迫な状況を映し出し、静的な家康の様子からは余裕が読み取れる。この対照的な動きの中で、「三成が挙兵に及べばもっての幸い」という家康の台詞が流れる。この台詞は図1と図2の映像に加わり、挙兵の知らせに微動もしない家康を描き出している。しかも、家康は三成の挙兵のことを幸いとして受け止めており、これによって挙兵という緊迫な状況でさえ、家康においては有効な機会であることが提示される。これを提示するために、カメラは速いスピードで動いており、余裕のある家康の様子を浮かび上がらせている。そして、「だれとだれがこれに加担するのか、時を与えてじっくりと見極めようぞ。あとで、十把一絡げに葬れば手間も省ける」という台詞が流れ、これが大河ドラマ『葵徳川三代』の最初のシーンであり、最初の台詞である。このように第1話の最初のシーンを通して、作品が追求する策略に長けた武将家康がすでに提示されている。このシーンでの家康は割と単純な映像の中に収められているが、緊迫な状況からも余裕を失わず、むしろそれを機会にしていく優れた戦略をもった武将である。また、「十把一絡げに葬る」という家康の台詞は三成の挙兵に加担する諸大名を一気に処断するというところで、家康の冷酷さが提示されているところである。このように、大河ドラマ『葵徳川三代』はそのスタートから冷酷な家康を提示して、家康が広げていく治世の残酷性を暗示している。

作品が作り出す家康の冷酷さと非情さは次の映像からも読み取れる。第18話でのエピソードを見てみよう。関ヶ原の戦いで西軍に加担していた宇喜多秀家は敗戦後、薩摩に身を隠す。すでに死んだことになっていた宇喜多秀家を連れてきた薩摩の領主島津忠恒は、家康に宇喜多秀家の命乞いをする。



図3



図4



図5



図6



図7

図3のマスターショットのフレームの中には、宇喜多秀家の命乞いを願う大名たちが収められており、家康に対してかなり低い態度になっていることを映し出すため、遠いところから被写体を撮ったロングショットが用いられている。命乞いをする大名たちは、二人のみを収めた図5の提示によって強調され、この映像をもって豊臣政権がまだ健在しているのにもかかわらず、関ヶ原の戦い後の家康はすでに権力を手に入れていることを示している。

命乞いを願う両者に対して、最初は石田三成と小西行長といった関ヶ原の戦いの首謀者が「すでに斬首されている」との衡平性を上げ、宇喜多秀家を「断罪に処すべし」と固く断っている家康が図4に映し出されている。しかし、再三頭を下げて低い態度を見せる大名たち(図5)を免じて、宇喜多秀家を流罪に処する。図7は死罪を免れ、配流となった宇喜多秀家を象徴的に描き、図6での家康の笑いの意味はこの図7によって明らかになっている。このシーンでの家康は、権力者の余裕を見せており、すでに自分を中心に動いている世の動向の下で、命乞いをする大名一人ぐらいいは目に見てあげる。同じ大名という立場でありながらも頭をさげて願いをする人に対する哀れみではなく、家康自身には敵わない人物であることを察した上での処分である。これは、次のシーンから証明できている。

第6話には、諸大名に対する家康の評価が提示されている。家康は、若松城主である上杉景勝に上洛を要請するが、景勝は家康の要請を拒否している。この拒否を謀反同様に受け入れている家康は、会津上杉征伐に挑む。この征伐出陣の前、家康は自分の留守の間に起きるかも知れない動乱に備えて家臣たちを喚起させている。図8と図9を見てみよう。映像は、図8から図9へゆっくと近づいていき、そこには「家康を憎む大名は多かるうが、上杉景勝を除けばいずれも臆病者

よ。天下を狙うほどの野心もなく、無鉄砲なかけに挑む勇気もない。毛利輝元も宇喜多秀家も案に相違して腰が重い」と言っている家康が、クローズアップで映し出されている。この手法は、第1話での最初のシーンにも用いられている。しかし、第1話のシーンではかなり速いスピードでカメラが動いているが、このシーンでのカメラは徐々に動いており、人物の動作もないため家康の長い台詞に集中しやすくなっている。



図8



図9

家康の台詞によって、命乞いをする宇喜多秀家を死罪にせず、流罪にした家康の本音が明らかになる。図6に映し出されている微笑む家康は、決して哀れみや広い度量で減刑したわけではなく、動乱を起こすほどの力をもっていない宇喜多秀家であることを見抜いているためである。これは次の家康の台詞からもう一度証明される。もはや家康に敵う戦国の武将はいない。家康の台詞から分かるように、家康は諸武将のみんなを侮っている。しかし、一人だけ家康が注目している人物がいる。「残るは三成、あれは主君(豊臣秀吉)のためなら平然と泥をかぶる男よ。ひょっとしたらひょっとするかも知れない」と、三成の秀吉に対する忠義は認めるものの、家康においての三成は要注意人物となっている。三成は関ヶ原の戦いで敗北し、家康によって処刑される。三成を死罪に処刑したのは、「ひょっとしたら」動乱を起こすかも知れない危険性を排除するためであり、日ごろから三成を敵に思っていたためである。図4での家康は、すでに石田三成を斬首したため、宇喜多秀家を処罰しないのは衡平性に欠けると言い切っている。ならば、この宇喜多秀家を死罪から流罪に減刑するのは、家康自分自身が主張する衡平性に欠けることである。このことを自分で言いながらも宇喜多秀家を殺さないのは、人間に対する哀れみや広い度量のためではないことを家康自分が証明するところとなっている。

この二つのシーンから作り上げられている家康は、決して人を同情したり哀れに思ったりしない冷酷な人物であり、その残酷性は味方か敵か、もしくは自分に害となるか利となるかという二つの基準をもって動いている。敗戦した大名が殺されるのは戦国の当然なことであるが、宇喜多秀家を殺さなかったにもかかわらず、家康には一層ネガティブなイメージがもたされている。こ

れに比べ、家臣との関係から作り出される家康は、大変温厚な人物となっている。次のエピソードを見てみよう。

会津上杉征伐に挑む家康は、できる限り大勢の兵力を動因しようとしている。そうになると、家康の居城である伏見城には千八百人という兵力しか残らず、家康の留守中に動乱が起こるとしたら、この手勢のみで備えなければならない。この状況を、「伏見城をたったの千八百の手勢で守るのは至難のわざ」とであると懸念している家康である。この気がかりの種を聞いた家康の家臣は、「その儀はご懸念ご無用、われらは何があろうともこの伏見城を死守いたします」と言い切る(図10)。この言説に感動した家康が図11に映し出されており、13秒の間も沈黙が流れる。この沈黙によって家康がいかに感動しているかが強調される。また、わが家臣の忠義をありがたく思う心は、「そちの父もながきに渡って岡崎城を守ってくれた。親子二代の忠義、改めて礼を申さねばならん」という家康の台詞に溶け込まれており、固く握り締めた手をクローズアップした図12と、家臣みんなが杯を交わす様子をロングショットで収めた図13にも映し出されている。



図10



図11



図12



図13

家康と家臣との関係が描かれているこのエピソードでの家康は、死守を覚悟するわが家臣に感動され、家臣の忠義には素直に感謝の気持ちを伝える人物となっている。このシーンでの家康には残酷性の代わりに心温かさが感じられ、いかにも家臣を大事にしているかが窺えるところである。また、命までをかけて城を守ろうとする家臣を描き出すことによって、家康は立派な家臣団を構えているということも提示されている。この提示によって、冷酷かつ非情な家康ではあるが、家臣を率いる高い指導力を備えているというイメージが形成される。

家康の家臣に対するもう一つの評価が描かれているエピソードを見てみよう。図14から図16までの映像は第18話での家康と三男秀忠との対話のシーンである。大河ドラマ『葵徳川三代』での家康は、常に自分の留守中や死後に起こる恐れのある動乱を意識している。このエピソードでも、すでに將軍職を継いでいる秀忠に警戒心を呼び起こしている。家康は、「わしの死後、天下動乱の挙兵ありとすれば、その総大将と目されるのはだれじゃ」と秀忠に訊く。先のことまでを見抜いている家康の用意周到さに、ただ驚いているばかりの秀忠である。「わが父広忠は家臣に殺された。祖父清康も家臣に殺された。足元に気をつけよう」と、自分の経験を話す家康に、「徳川家譜代の家臣、謀反を起こすような不届き者はござりません」と、秀忠は答える。これに対して家康の非情な話はまだまだ続き、「兄秀康はどうか」ということまでも話し出す。家康は、二男秀康が豊臣秀吉の養子となっていることを懸念し、「徳川家の跡継ぎにならなかったことに内心鬱屈したものがあったら」、豊臣家でもこの「秀康を利用して秀忠を打たせようとする」可能性までも見抜いている。家康が懸念しているのはここまでではなく、「それからな、お江にも気を許してはならん。取り越し苦労とはおもうがな、用心に如くはなし」と言う。お江は秀忠の正室で、わが妻までを疑わないといけないという父家康の言説に驚愕している秀忠が、図16の映像に映し出されている。この図16には、雷の音の効果音が用いられ、秀忠の背後のところのみが雷の光で明るくなっている。この手法によって、驚く秀忠の様子が一層強調され、秀忠においての家康の言説は雷のように恐ろしいものであることが描き出されている。



図14



図15



図16

図14から分かるように、家康と秀忠は同じ空間にいるにもかかわらず、二人それぞれのワンショット(one shot)の映像をつなぎ合わせて編集し、一つのフレームに両者を収めている(図15、図16)。このような編集手法による映像は、家康と秀忠を対立構図に収めることで、全く異なる両者の性向を対照的に映し出している。わが家臣を疑い、兄弟や妻までに警戒心を抱かせようとする家康は、非情で恐ろしい人物である。これに比べて秀忠は、わが家臣を固く信頼する人情のある人物で、父家康の言説に驚くその様子から、今まで家臣や兄弟を疑ったことのない心穏やか

な人物であることが読み取れるところである。また、このシーンをもって大河ドラマ『葵徳川三代』が作り上げている家康は、忠義を見せる家臣に対しては暖かい心を見せているが、常に警戒心を緩めない用意周到な人物である。家臣や身近な人でさえ信頼しない家康の人物像は、確かにポジティブなイメージではないが、自分の経験を根拠とした警戒心であるため、一国の指導者たる者としては備えるべき心構えという解釈もでき、家康の用意周到なキャラクターを作り出し、冷酷なイメージを緩和させようとする作品の試みであるとも言えよう。

このように冷酷かつ非情な人物として作り出される家康は、大河ドラマ『徳川家康』が作り出す慈悲深い穏便な家康とは全く異なる別人となっている。大河ドラマ『徳川家康』での家康は、民百姓が安泰に暮らせる平和な国づくりを目指して常に励んでいる人物である。それなら、大河ドラマ『葵徳川三代』での家康は何を目指しているのであろうか。大河ドラマ『葵徳川三代』が作り出す家康の目標が明確に示されているシーンがある。第18には、家康の十一男鶴千代が誕生し、喜びに満ちている家康が描かれている。また、家康の異父弟にあたる松平康元と五男信吉の病死を短いナレーションを通して伝えている。誕生の喜びと死の悲しみの知らせに接している家康は、「人はやがて死ぬ。この家康とて。わしが死ぬのを待ちあぐねている大名も多かろう。死んだふりをしてな。早急に徳川家の土台を固めねばならん。江戸幕府を磐石のものとせねばならん」と覚悟をする。この台詞から分かるように作品『葵徳川三代』での家康が目指しているのは、徳川家が導いていく磐石の国づくりである。



図17



図18

図17は、だれもが免れることのできない死の前に「江戸幕府を磐石のものとせねばならん」という家康の台詞が形象化された映像である。家康の胸元に映し出されている訃報が書かれている書状によって、覚悟のきっかけは死であることが映し出されている。また、図18にはその覚悟を家臣に打ち明ける家康が映し出されているが、家康は台詞が終わるまで微動もせずに固まっている。この様子から家康の覚悟がいかにも固いものであるかが映し出されている。

以上の映像の解釈から読み取れる家康は、徳川家によって導かれる磐石な国づくりのため、常

に油断をしない野心家である。このため、家臣であろうが身内であろうが、それを問わず、すべてを味方と敵に分けて考えている。これによって冷酷かつ非情というネガティブなイメージが与えられる。このネガティブなイメージは敵方である諸大名はもとより、わが家臣や息子とのかかわりから読み取れる人物像であるため、一層その残酷さが浮かび上がることとなる。

大河ドラマ『葵徳川三代』は諸大名や家臣とのエピソードを通して家康の冷酷性を提示しているが、この以外にも作品の語り手を登場させ、家康の治世を評価している。語り手によって評価される家康を次の項で分析していく。

家康の人物像づくりに用いられている装置—作品の語り手

大河ドラマ『葵徳川三代』では家康の孫に当る水戸光圀が、^{しょうおうこうらい}彰往考来をモットーに作品の説明や時代背景などの知識を伝えている。彰往考来とは過去をあきらかにして未来を考えるとという意味で、「正しい歴史を伝える」という作品の方向性と方針が象徴されている。語り手が登場して作品に関与する手法は、主にナレーションを用いる他の大河ドラマとは異なる大河ドラマ『葵徳川三代』の特徴であり、この語り手は家康の評価までを下している。それなら、語り手までを登場させ、家康を評価している試みは何なのであろうか。この項では、作品の語り手である水戸光圀が評価する武将家康を解釈し、そこに潜められている作品の試みを突き止めていく。

水戸光圀が登場して作品を解説するシーンは、オープニングの前のアバンタイトル(avant-title)と作品の半ばに、各話ごとに一回ずつ挿入されている。このシーンは、長い台詞で時代背景や状況を説明しているため、単純なクローズアップの映像が主に用いられている。第2話での光圀は、「うそのない歴史を作りたい。不偏不党にして一点の曇りもない歴史をこの世に残したい」といい、図19の映像を提示する意図を明らかにしている。図19は、水戸光圀が作品解説においてモットーとする彰往考来を大きく映し出している映像で、カメラをゆっくりと下に動かして撮ったティルト(tilt)の映像図20には、作品の語り手である水戸光圀が収められている。光圀は、家康の孫でありながらも、この作品では公平に史実を伝える役を務めているため、祖父である家康の不都合なことを取り上げることも辞さない。この公平性を訴えかけるため、図19の扁額は各話での解説のシーンには欠かさずに映し出されている。これは、作品が取り上げている諸人物はもとより、家康に対する評価も公平であることを示唆する効果があると考えられる。



図19



図20

家康に対する水戸光圀の評価を分析してみよう。日本を統一した豊臣秀吉は、大名同士の無許可縁組禁止の掟を制定する。これは、血縁同盟によって特定な大名が強力な勢力になることを牽制するためのものである。しかし、家康は秀吉没後、早速無断婚姻を通して他の大名との連携を取り計らう。大河ドラマ『葵徳川三代』では家康の無断婚姻のことを、第2話で詳細に扱っている。エピソードから提示される家康の無断婚姻のことは、秀吉によって制定された掟に背く行為であり、豊臣家に対する反逆的な行為として評価されている。それなら、家康の無断婚姻を作品の語り手である光圀はどのように評価するのであろうか。第7話では、関ヶ原の戦いを起こす石田三成の大義名分となる内府ちかひの条々³³に関して説明しているが、ここから家康の無断婚姻に対する語り手の評価が窺える。

図21には内府ちかひの条々を読み上げる語り手光圀が映し出され、これをもってその内容が明らかになる。



図21



図22

内府ちかひの条々には、むろん大名同士の無断婚姻のことも含まれている。また、これ以外にも「五大老、五奉行の内、石田三成と前田利長の両人を勝手に罷免させた」ことや「前田利長の生母を人質にとり、江戸へ送った」ことなどが光圀によって暴露され、「これは悪行じゃ。罪を問わ

³³ 内府ちかひの条々とは、徳川家康を牽制する石田三成を中心とする勢力による弾劾状で、豊臣秀吉の掟に背く 13ヶ条に及ぶ徳川家康の行為が挙げられている。内府は内大臣の別称で当時の家康の官職である。白峰旬(2012年)「フィクションとしての小山評定：家康神話創出の一事例」『別府大学大学院紀要』14号、pp.57-76、別府大学大学院文化研究科

れても当然だ」と評価している。光圀のこの評価は、内府ちかひの条々という史料を根拠としているため、信憑性の高いイメージが与えられる。また、図21に映し出されている内府ちかひの条々の書状は光圀がもって読むことによって書状の長さが強調され、豊臣秀吉の掟に背く家康の行為がかなり多いというイメージを与えている。ここで、徳川家の御曹司である光圀が「三成に肩入れして、家康の悪口ばかり」をいうことに抗議する助と格の様子が図22に描かれている。助と格は語り手のアシスタントの役で、与力^{よりき}³⁴という設定で登場している。この二人の抗議に対して光圀は、「三成から見れば家康の行動はまさに反逆であり、歴史は公平でなければならない」と言い返す。この評価から作り上げられた家康は、自分の政治目標と野望を果たすためなら掟などは簡単に破る人物であり、『NHK大河ドラマ大全』では、「手段と方法を択ばないマキャベリスト」と称している。光圀の評価の通り、豊臣家に対する反逆であるが、光圀の評価には「三成から見れば」という前提が付いている。この前提は相対的な評価の基準であり、これをもって光圀が評価する家康はあくまでも豊臣家に対する反逆者であり、家康に対する全体的な評価ではない。第2話でのエピソードを通して描き出されている家康の無断婚姻は豊臣家に対する反逆的な行為として評価されているが、光圀によって前提がつけられ、相対的な観点で家康を評価しようとする作品の試みが読み取れるところである。また、光圀は「そもそも歴史というものは、必ずだれかに都合よく作られる。ありていに申せば時の権力に阿って作られる。作り話をでっち上げ、あれも名君これも名君、(中略) 歴史の書物はうそだらけ穴だらけ矛盾だらけ」といい、「石田三成を逆賊と決め付けるは傍ら痛し、三成から見れば家康公が逆賊ではないか」と言っている。このように大河ドラマ『葵徳川三代』は、異なる立場から評価された家康を提示している。この提示は、三成側の人物ではなく、語り手という第三者からの評価であるため、客観的なものとして受け入れられる。語り手である光圀は、エピソードから作り出される冷酷かつ非情な家康を評価することにおいて、常に前提をつけることで相対性を提示し、この提示は家康の治世を釈明する役割を果たしている。家康を釈明するための装置は次のシーンからも見られる。

第15話では、関ヶ原の戦い後、家康が豊臣家に対してどのような立場を取っているかを描いている。このシーンでの光圀は、「関ヶ原の合戦にて石田三成を滅ぼした家康公は、毛利輝元らの政敵を容赦なく追い落とし、概ね天下を手中に収めました。されど秀吉公の遺児豊臣秀頼君とご生母淀殿は依然として大阪城に君臨し、家康公にとっては目の上のたん瘤と申して差し支えござ

³⁴ 与力とは、諸奉行などの補佐役を務める者の職名である。西山松之助(1975年)『江戸町人の研究』第4巻、p.436、吉川弘文館

るまい」と言っている。この発言についても、助と格二人は強く抵抗し、「仮にも秀頼君は(家康の)主軍」であり、その主君を「目の上のたん瘤」というのは「不忠の極み」とであると連ねている。この台詞を分析してみると、家康における豊臣家を「目の上のたん瘤」のような存在として考えているのは、家康ではなくあくまでも作品の語り手である。ならば、「不忠の極み」となるのは同じく作品の語り手である。しかし、家康における豊臣家を邪魔者として断定する光圀の仮説は、謀反人家康という評価につなげるための装置である。光圀はこの仮説を「家康の本音」と言い張っており、二人の与力は「神君家康公をあたかも謀反人のことく」扱っていることに強く抵抗している。ここで光圀は、「家康公が謀反人ならば、秀吉公も謀反人」で、信長没後、秀吉が「主君信長公の係累をみんな家来にした」ことを例に挙げている。この台詞のように、家康を秀吉にたとえることで謀反人に評価している。仮説化された家康の本音を逆心につなぎ、この逆心は謀反人という評価を出している。また、秀吉という実存人物を例にしているため説得力も高くなる。しかし、秀吉を例に挙げることによって、歴史のだれもが異なる立場では謀反人であるということが提示される。このため、家康を謀反人に評価することは、家康の人物像づくりにおいて必ずしもネガティブ的に作用されるとは言い切れないところである。光圀によって、行為の不当性と評価の相対性がいずれも提示されているためである。このシーンを通して、様々な観点から家康を評価し、中立的な立場で作品づくりに挑んでいる大河ドラマ『葵徳川三代』の制作方針が十分察せられる。



図 23



図 24



図 25



図 26

光圀の長い台詞が流れる図23から図26までの映像を見ると、対立した見解をもっている光圀と二人の与力を交互に入れ替えて収めたショット・リバーショットの映像が主となっている。この手法によって、異なる立場で歴史を口論するという設定がうまく映像化されており、台詞の提示がなくても交互に替わる映像のみで、口論という状況が読み取れるところである。

秀吉の例を挙げて家康の行為を評価し、擁護しようとする試みは、次のシーンからも見られる。第21話では、家康の系図が松平氏から徳川氏となった経緯を説明している。この説明は一つの知識として有用な情報であるが、その経緯の背後に隠されている家康の企みが光圀によって暴露される。光圀が訴えている家康の系図は「偽り」であり、「ごっそり変えとった」ものである。「征夷大將軍は源氏の末裔でなければならない」ため、「家康公は源氏の正統たる新田家を祖先に据えた」という光圀の説明によって、家康は征夷大將軍になるため、系図を偽造したこととなる。この提示のみであるなら、家康は自分の野望を果たすため何事も憚らないマキャベリストになるところである。しかし、「系図の詐称など、さして珍しいことではない。太閤秀吉とて豊臣家の系図をでっち上げたではないか」という説明が続く。このシーンでも、また秀吉のことを例に挙げることで、系図偽造は戦国時代の通例であったようなイメージを与えている。このシーンには、家康の系図偽造ということを媒体にして家康のマキャベリスト的な人物像が作り上げられているが、その背後には偽造という行為に対する擁護もなされている。これは、マキャベリスト化される家康にネガティブなイメージを与えないための一つの装置として働いている。



図27



図28

語り手による作品説明のシーンは、図27のように図や地図などの小道具をもって、分かりやすく歴史の知識を伝えている。有用な知識が得られるという点では大変有意な構成であると考えられるが、ストーリーの展開とは全く関連性のない映像が提示されるため、作品の流れが途切れる副作用もある。しかし、大河ドラマ『葵徳川三代』がナレーションの代わりに登場させる語り手には、重要な役割が与えられている。この解説のシーンは、語り手が下す評価に図28から見える二人の与力が強硬な態度で不満を示す構成となっている。

この不満を解消させるのは、語り手が提示する悪評についている前提である。この前提を通して、家康の不都合な行為を相対的な評価へと誘導しており、これが語り手の役割である。大河ドラマ『葵徳川三代』の語り手が評価する家康は豊臣家に対する逆賊で、掟を破り、系図の偽造までを憚らないマキャベリストであるが、このような行為は戦国の通例的なことであり、戦国の生き方として解明され、ネガティブなイメージを抑えている。エピソードから作り出される冷酷で非情な家康は、作品の語り手によってその行為が解明され、擁護される。しかし、この解明と擁護は家康の鼻兎ではなく、相対的な観点からなされているため高い説得力をもっている。大河ドラマ『徳川家康』が家康のポジティブなところのみを照明しているのであれば、大河ドラマ『葵徳川三代』は家康の不都合なことすべてを隠さずに提示し、ここから家康という人物の立場と見解を理解させようとしている。このように、十数年の歳月を隔てて生じた家康に対する大河ドラマの評価の変化は、徳川家康にまつわる諸情報や知識などの取得が容易になった現代社会においては適切な方向であると考えられる。

新たな評価から作り出す日和見主義者家康

大河ドラマ『葵徳川三代』は、秀吉没後に見せた家康の様々な行為を内府ちかひの条々という史料に基づいて提示している。この行為に対する語り手の評価は豊臣家への反逆であるが、前提をつけることによって解明されていることが明らかになっている。反逆という評価の根拠に当たるエピソードが第2話に描かれている。この項では、内府ちかひの条々の一カ条である無断婚姻を詰問する問罪使と家康のエピソードを分析し、語り手が評価する反逆の根拠となる家康の人物像を解釈していく。家康は、大名同士の婚姻を禁止する秀吉の掟を破って、わが息子をはじめ親類まで、許可を得ずに大名家の子息と婚姻させる。掟を破る家康の行為をどのように評価するかによって、そこから作り上げられる家康の人物像は様々な角度から分析できるはずである。また、作品の語り手によってすでに反逆と評価されてはいるが、エピソードを通して作り出される家康とはどのように異なっているかが究明できることに、この分析の意義がある。

大河ドラマ『葵徳川三代』の第2話には、伊達政宗の長女である五郎八姫と家康の六男松平忠輝の無断縁組などを詰問するエピソードが描かれている。この婚姻も、家康が伊達家と血縁同盟を結ぶために許可を得ずに行ったもので、それを厳しく問い詰める問罪使が図29に映し出されている。図29から図32までの映像を見てみよう。



図29



図30



図31



図32

この問罪使らは、「大名同士が上意を得ることなく、みだりに婚を通じるのは法度」であり、「五大老誓紙の掟に背く」ことで、「大老の職を解き、この罪は免れ難い」とはっきり述べている。しかし、図30から見られる家康は決して問罪使らを恐れておらず、むしろないがしろにしている態度である。無断婚姻の事実を確かめている問罪使に「相違ない」と堂々に答える家康は、いかにも高慢な姿勢で爪を噛んでおり、不真面目極まりのものとなっている。また、縁組届けを出していないのは、「ころりと忘れておった」自分の「粗忽によるもの」と認めてはいるものの、その失策を「不忠と見なし、職を解くとするなら自ら引退して江戸に引きこもる」と、反って堂々に自らの引退を宣言する。しかし、この宣言は掟破りに対する決まり悪さとか、自分の失策に対する自省の意識ではなく、脅迫に近いものであることがクローズアップされた家康の表情(図31)と、自分の意思のみを述べてさっさとその場から去っていく様子(図32)から読み取れる。この時の家康は五大老の筆頭で、秀吉の「遺命によって秀頼の補佐役を務めて」いるため、問罪使らが家康の「大老の職を解く」ということは秀吉の「遺命に背く」ことであり、このことは家康の台詞を通して明らかになっている。すなわち、家康自らの引退宣言はだれも家康自分の職を解くことはできないということを承知の上での発言である。やがて、家康の逆上の前では問罪使の態度も、図29の堂々な態度から図32の丁重な態度に変わってしまう。また、詰問される家康も堂々としているが、詰問する問罪使の態度も家康の堂々さに劣らないものとして設定されている。しかし、この問罪使らの手厳しい詰問があつてからこそ、家康の堂々さも浮かび上がる場所である。

この詰問のシーンでは掟を破った家康の不都合より、その詰問に対して堂々たる態度を見せる

家康にフォーカスをおいている。そこに映し出されている家康は、もはやだれもが自分を咎めることはできないことを見抜いており、このため素直に自分の落ち度を認めている。また、縁組届けのことを「忘れていた」という家康の発言によって、秀吉の掟などは忘れるほど軽く受け止めていることが明らかになっている。エピソードを通して描き出されている家康は、自分の野望を果たすためなら、掟などは簡単に破る人物であり、世の動きを見抜いてそれを十分利用する日和見主義者である。これを解明するのが作品の語り手の役割であり、作品の語り手による反逆という評価は、あくまでも掟を破った行為に対する評価である。このように大河ドラマ『葵徳川三代』が作り出すエピソードや映像から提示される家康は大変ネガティブな人物となっており、これは相対的な評価を下す作品の語りによって解明されている。相対的な評価はやむを得ずのことであったという苦しい弁解より、至って合理的な装置である。

この無断縁組を詰問するエピソードは、大河ドラマ『徳川家康』の第36話にも描かれている。両作品でのシーンを比較してみると、無断縁組の原因はいずれも家康の失態によるものであるが、大きな相違が生じている。大河ドラマ『徳川家康』での家康は、縁組届出を出さなかった過失を大変「不都合」な行為として認め、その不都合の決まり悪さが図34の映像に描かれている。大河ドラマ『徳川家康』での図34と大河ドラマ『葵徳川三代』での図30の構図を比較すると、同じくバストショットが用いられ、そこには斜めに傾いた姿勢となった家康が収められている。しかし、図34から読み取れる家康の当惑さは図30では全く見られないし、問罪使らに逆上している家康を収めた図31と、自分に失態を不都合に思っている家康を収めた図36も全く異なる表情で、ここから二人の異質的な家康が対照できる。また、大河ドラマ『徳川家康』での問罪使らの態度も大変穏やかに設定されており、図29と図35の映像に映し出されている人数や座り方、また家康との距離からもその違いが読み取れる。もし、大河ドラマ『徳川家康』での問罪使らの態度が手厳しいものとしての設定であれば、素直に自分の失態を認め、「それは不都合じゃ」という心穏やかな家康は懦弱な家康になりかねないところである。



図33



図34



図35



図36

このように各々の作品を通して作り上げられている家康の人物像は、その相違が明確となっている。両作品での無断婚姻の原因は同じく失態であるが、この失態を不都合に思う家康と粗忽に過ぎないと受け止めている家康が生み出されている。また、この無断婚姻による血縁同盟が目指しているのは、「民百姓の安泰な国づくり」と「徳川氏が率いる磐石な国づくり」に分かれている。民百姓のためという大義名分と徳川氏による統治という家康の野望から読み取れる二人家康の人物像は、頼もしい指導者とマキャベリストに分けられる。

第1節では、大河ドラマ『葵徳川三代』が生み出す家康の武将像を分析した。大河ドラマ『葵徳川三代』は、「正しい歴史の伝達」という作品の方向性をもって家康を描き出しており、家康がかかわっている種々の不都合な行為をことごとく取り上げている。このため、大河ドラマ『徳川家康』とは全く異なる冷酷かつ非情な武将家康が作り出されており、この相違は新幕府を開く大義名分に対する異なる評価による変化である。大河ドラマ『葵徳川三代』が評価する江戸幕府は、あくまでも絶対権力を求める家康の野望によって開かれた政権である。この評価から作り出される家康は、自分の野望を遂げるためには策略と謀略を憚らないマキャベリストとして作り上げられ、すべての基準を敵と味方、害と利におく日和見主義者となっている。また、大河ドラマ『徳川家康』では、家康の慈愛深さや愛民心などを作り出し、この人間性をもって家康に対するイメージの刷新を図っていることに比べ、大河ドラマ『葵徳川三代』では、作品の語り手による相対的な評価を通して、家康の立場に対する理解を求めている。

第2節 父子関係から形成される家康の人物像

第1節では、諸大名や家臣との関係から作り出されている家康の武将像と作品の語り手が評価する家康を解釈してみた。そして、大河ドラマ『徳川家康』との比較を通して、両作品での武将としての家康の相違が突き止められている。それなら、武将、もしくは政治家ではない、家族や身内が評価する家康はどのような存在なのであろうか。第2節では、家康と三男秀忠との関係を中心に分析を行い、父としての家康の人物像とそこから形成される英雄像を究明していく。この分析を通して、すでに究明されている冷酷かつ非情な武将家康と父としての家康の人物像が比較でき、大河ドラマ『徳川家康』では分析できなかった秀忠の人物像も解釈できる。大河ドラマ『葵徳川三代』は、関ヶ原の戦いからストーリーが展開されるため、嫡男信康は登場しない。その代わりに家康の跡を継いで江戸幕府の二代将軍となる三男秀忠との関係が大いに取り入れられており、大きい比重で秀忠を描いている。このため、大河ドラマ『葵徳川三代』は、家康と秀忠のエピソードから父子関係はもとより、同じく将軍という立場での関係が分析できるいい材料である。また、この分析から得られる父としての家康を、大河ドラマ『徳川家康』が作り出す父としての家康と比較を行い、その相違と類似性を突き止めていく。

秀忠との関係から作り出される家康の人物像

大河ドラマ『葵徳川三代』が作り出す家康は、わが子秀忠をどのように評価しているかを見よう。家康が秀忠を評価するエピソードは大河ドラマ『徳川家康』にも描かれているため、この項では両作品を比較しながら分析を行う。大河ドラマ『葵徳川三代』での家康が評価する秀忠は、「小心者ゆえ、わし(家康)が右といえ右、左といえ左、先の将軍の裁量に頼りっぱなし」にする人物で、「家臣にも侮りを受けよう」と懸念する家康である。一方、大河ドラマ『徳川家康』での家康は、「どのような場合にも、この父には背かぬ律儀なお方」として秀忠を評価している。両作品での家康の台詞から読み取れる秀忠の共通的な人物像は、父家康に対する従順者である。しかし、この従順者は「小心者」と「律儀者」に分けられて評価されている。大河ドラマ『葵徳川三代』での家康が受け止めている従順は小心で頼りっぱなしのもので、従順する秀忠は家康において常に不安で、頼もしくない息子である。この評価は映像にもそのまま映し出されている。大河ドラマ『葵徳川三代』での図37から図39までの映像を見よう。家康は常に新将軍(秀忠)

の「威信を高めることに心がけてはいる」が、図37のように家臣の前でも將軍秀忠を叱りつけている。また、図37から図39までの映像に映し出されているように、家康はすでに將軍となっている秀忠に、決して上座を譲ってはいない。この映像のみでも、家康に認められていない秀忠の存在が読み取れる。特に、図39に収められている家康と秀忠の距離ははるかに遠くなっており、將軍になっても秀忠は家康の息子であり、將軍として認められていないことが分かる。ここから作り上げられている父家康は將軍職を秀忠に譲ってはいないものの、常に自分の權威を守ろうとする父であり、わが子の世間体を気にしてはいるが、すぐ怒鳴りつけてしまう激情な人物となっている。



図37



図38



図39



図40



図41



図42

一方、大河ドラマ『徳川家康』での家康が受け止めている従順は律儀なもので、律儀者秀忠に対して、家康は常に尊重の態度を見せている。大河ドラマ『徳川家康』では家康と秀忠の関係をさほど扱っていないが、家康と秀忠のシーンを見ると、全般的に図40から図42までのような構図をとった映像が主となっている。この構図に映し出されている家康と秀忠の位置を比較すると、図40と図41のように政策を論じる時の秀忠はいつも上座に配置されている。しかし、図42のように個人的、若しくは家族単位での行事には対等な位置に配置されていることが分かる。限られているシーンではあるが、両者の位置が映し出されている構図から、家康は一人の將軍として秀忠を認めているということが読み取れる。わが子を高く評価し、信頼している家康の形象によって温厚な父家康が作り上げられるところである。しかし、大河ドラマ『徳川家康』が作り出す將軍秀忠には、大変重要な役割が与えられている。大阪の陣を通して豊臣家を滅亡させたすべて責任を秀忠に転嫁するための装置としての役割がそれである。大河ドラマ『徳川家康』で秀忠が登場

するシーンは割と少なく、それほど大きい比重では扱っていないが、大阪の陣においては將軍としての力量を存分に発揮する設定となっている。常に平和を求める家康の代わりに、果敢な決断を下して大阪の陣を治め、戦後の諸問題进行处理していく秀忠である。すなわち、作品が作り出す家康の人物像を保持させるため、平和の求道者家康としてはやり切れない、もしくはやってはいけない残酷な行為はそのすべてが秀忠の役割となっている。秀頼の嫡男国松の処刑や秀頼の正室で秀忠の娘でもある千姫の処遇問題など、ネガティブなイメージを及ぼす恐れのある行為は秀忠によって行われるが、大河ドラマ『徳川家康』が評価する秀忠は決してネガティブな人物ではなく、やむを得ない戦なら犠牲者だけでも最低限に抑えようとする賢明な將軍として作り出されている。両作品の映像比較から権威的な父家康と小心者秀忠、また温厚な父家康と律儀者秀忠が搾り出される。小心者秀忠によって父家康の激情性と権威的な性向が一層浮かび上がっており、律儀者秀忠は父家康の平和志向のイメージを保持させる一つの装置としてその役割を果たしている。

激情的かつ権威的な父家康を憚っている秀忠の様子は次のエピソードにも描き出されている。大河ドラマ『葵徳川三代』での家康は、国の治世問題はもとより、極めて個人的な夫婦関係から子供の養育問題、また秀忠の趣味にまで口を出している。とりわけ、秀忠の鼓を嗜む趣味はいくたびも家康に指摘される。秀忠がどれほど父家康を気兼ねしているかを見せている第15話でのエピソードを見てみよう。



図43



図44

図43の空間は、決して父家康には見つからない極めて個人的な場所、寝室である。しかし、秀忠においてはこの場所でさえ、安らかな空間ではない。日頃、家康から「鼓など將軍には相応しくない」と指摘された秀忠は鼓を打つふりをするばかりで、ポン、ポンと口で鼓の音を出している。それを不思議に思う側室に「夜分の音曲は迷惑になる」と返事するが、昼間にも同じことをするわけをしつこく訊かれる。ここで秀忠は父家康を「憚ってのこと」という本音を聞かせる。父家康を気兼ねして、ただ鼓を打つふりしかできない秀忠であるが、決して不満を示さない温厚な形象が図44の表情に描かれている。このような秀忠の形象によって、家康の権威的な性向は再び浮かび上がり、決して慈愛深い父ではない家康は、もはや暴力までを振るう。次の項では、暴力を振るうことで一層ネガティブに描き出される家康を分析していく。

父子関係から解明される家康の治世

第15話には、秀忠に暴力を振るう家康が描かれている。図45から図48までの映像を見てみよう。秀吉没後、淀殿は幼い秀頼の育成ばかりを懸念している。その中、豊臣家が継いできた「関白職を何の前触れも無く摂家に召し上げられるは不都合の極み」と受け止めている淀殿は、家康に相談を持ちかける。しかし、すでに征夷大將軍となった家康には、豊臣家を滅ぼそうとする企みがあり、関白職を豊臣家から摂家に返上し、秀頼が関白になることを阻止したのも家康の仕業である。このことを知らない秀忠は、「秀頼君ご成長の暁にはめでたくご返上あるものと拝察仕ります」と慰めるが、この言説が家康の暴力の発端となる。



図45



図46



図47



図48

図45の上下に分かれた明暗の空間は人物の胸の位置から区切られており、まもなく始まる暴力の暗示的な役割を果たしている。この影によって、二人の顔の表情は隠され、どんなことが起こるか察知できないところに、意外な状況が繰り広げられる。「余計なこと申すな」といいながら秀忠を殴り(図47)、秀忠は鼻血まで流している(図48)。この設定は多少コミカルで、暴力に対する違和感はあるが、家康の性急さが短編的に提示できるシーンとなっている。名ばかりではあるが、秀忠は歴とした幕府の将軍であり、わが子とはいえ、もはや成人した大人である。それなら、秀忠に対する家康の暴力はどのように解明されるのであろうか。家康の暴力の理由は秀忠の言説が気に食わないことであるが、秀忠の発言は責任の負えない「余計なこと」である。ここから読み取れる家康はやたらなことを言わない人物であり、その立場からみたわが子秀忠はまさに暴力の対象である。これを鑑みると家康の暴力は息子に対する厳格な措置であり、激情的な性向のためであ

る。視覚的な暴力という媒体をもって家康の内面にある、目に見えない父としての厳格さが映し出されている。

暴力のシーンは第31話にも描かれている。しかし、この暴力には秀忠も忍び切れず、やがては抵抗を示すようになる(図50、図51)。家康と秀忠は、伊達政宗の処遇問題について話している。表向きには家康に従っている伊達政宗ではあるが、仙台地方を中心に勢力を拡張していく目論見は家康を不機嫌にさせる。伊達政宗の牽制を始めようとする家康に、「神妙に奉公する大名に無理難題を浴びせ挙兵をさせる」ことの是非を問い詰める秀忠は、またも家康の暴力に晒される(図49)。しかし、この暴力によって、常に家康の顔色ばかりを窺っていた秀忠が、辛辣な批評家になるところである。秀忠の台詞によって、家康の施す政策の妥当性と正当性が問われることとなる。また、家康の味方、すなわち家康に対して一向も不満を示したことの無い秀忠による批判であるため、批判としての正当性と説得力が持たされる。



図49



図50



図51



図52

暴力という媒体は、作家の想像力がふんだんに発揮されたものであると考えられるが、家康の激情的な性格を提示するための装置としては完璧な設定である。しかし、「日本と日本人を描き出す」ことで、教訓を与えようとする大河ドラマの特徴から考えてみると、決して一般的ではない設定となっている。しかも、父子の間で起こる暴力はネガティブ的にイメージ化されがちであるが、映像から見られるように、開かれた空間の中で割と明るい照明を用いることによって深刻な暴力ではないイメージを与えている。

これらの暴力のシーンによって、家康の激情的な人物像が再び描き出され、たとえその対象が

だれであろうとも、例外はないということも提示している。すなわち、息子であっても、家康の治世に背くものには毛ほどの容赦もないということを提示することによって、豊臣家に下した残酷な措置も納得できるようになる。

大河ドラマ『葵徳川三代』での秀忠は、偉大な父親の下で肩身の狭い立場におかれているが、他人の不幸を慰めることのできる情け深い人物として描かれている。始終、家康の顔色ばかりを窺ってはいるが、家康の様々な残酷な行為に対して、だれ一人も決して反対の声を出していない中、思い切って抵抗もする。秀忠の温厚な形象は、残酷過ぎたるストーリー展開の緩衝装置として、その役割を果たしている。また、穏便な秀忠を作り出すことによって残酷な家康の形象が浮かび上がり、家康の暴力という設定を通してフィクション作品としての面白さを提供している。

大河ドラマ『葵徳川三代』に作り出す秀忠は常に父家康の機嫌ばかりを恐れる気弱い将軍で、家康は穏便かつ情け深いわが息子が不安で不満に思っている。しかし、その不安と不満は父としての限りない期待と激励であることが、家康の臨終のシーンに描かれている。

家康は、鼓を趣味にしている秀忠がいつも気に入らず、秀忠も家康の前では鼓の演奏を遠慮する。しかし、家康は秀忠の鼓の演奏を聴きながら死を迎える(図53)。「秀忠、鼓は上達したか。冥土の土産に、そちの下手くそな鼓を聴いておきたい」という家康の最後の台詞にポン、ポンと秀忠の鼓の音のみが映像に流れ、これで家康が生涯の幕を閉じたことが象徴されている。このシーンを通して、権威的かつ厳格であった父家康の内面に潜んでいる本音は、息子に対する愛情であることが提示される。大河ドラマ『葵徳川三代』が作り上げている家康と秀忠の関係から読み取れる二人の人物像は大変対照的なもので、偉大な父親の下で多少気後れしていた秀忠のお陰で、家康の強硬な人物像が一層浮かび上がっている。



図53



図54

これに比べて、大河ドラマ『徳川家康』は図54のように、家臣や家族みんなに囲まれて遺言を残し、臨終を迎える家康を映し出している。このシーンには、家康の死を悼む家族や家臣などの映像が提示されており、これを通して皆に慕われていた家康を再び描き出している。また、「七十五年、まさしく泰平の悲願をつき貫いて久能山に祀られる家康の遺体も、また立って西に臨み、

さらに一年後には二荒山に移って平和の根になろうという飽くなき祈りの往生である」というナレーションが流れ、死後にも日本の鎮守になろうとした家康をもう一度描き出している。これで大河ドラマ『徳川家康』が作り出す家康の偉大さは再び浮かび上がる。

図53と図54の映像を比較してみると、大河ドラマ『葵徳川三代』での家康において、わが子秀忠はいかにも大切な存在であったかが読み取れる。このような装置には、家康の激情性と暴力性を解明しようとする作品の試みが施されており、これで作品が作り出す父としての家康に対するネガティブなイメージは緩和される。このような試みは、秀忠の將軍宣下を祝うエピソードから見られる。次の項では、わが子の將軍宣下を祝うシーンから家康の人物像を解釈し、どのような装置として働いているかを究明する。

將軍家康から生み出される父としての家康

征夷大將軍に就いて幕府を開いた家康は、早くも2年後には三男秀忠に將軍職を委譲する。これは、徳川氏により世襲していく將軍職ということを示すためであると言われている³⁵。大河ドラマ『葵徳川三代』では家康から秀忠に、また秀忠の嫡男である家光に継がれる將軍職の委譲を詳細に扱っている。この項では、宣下の儀式が終わった後、父子二人でお祝いをするエピソードから作り上げられている家康と秀忠の人物像を比較してみる。家康から秀忠に、また秀忠から家光に継がれる將軍宣下のお祝いのエピソードは各々第19話と第39話で扱っている。この映像には類似した構図の中に人物を収めたグラフィックの類似が施されている。図55から図58までが第19話で扱っている家康から秀忠への將軍宣下を祝うシーンで、図59から図62までが第39話での秀忠から家光への將軍宣下を祝うシーンである。類似した構図の中に人物を配置させることによって、彼らの関係の連関性や運命の共通性が示されている。しかも、この映像では人物の位置のみならず、照明のトーン、そして空間の飾り物や衣装などのミザンセームまでを統一させている。この演出によって家康、秀忠、家光の三人の主人公は、国家を率いていく征夷大將軍という同じ立場という共同の運命におかれていることが、映像を通して提示されている。家康に比べて、秀忠と家光はさしたる逆境も経験せず、幕府の棟梁となるわけであるが、国家を背負っていく指導者としての苦悩や悩みは同じ重さであることがこのエピソードから提示されている。また、家康は情け深い秀忠が常に不安で、秀忠は時々奇妙な行動をとる家光が気にかかる。これはわが子

³⁵ 鎌田道隆(1992年)「初期幕政における二元政治論序説」『奈良史学』巻10号、pp.46-63、奈良大学史学会

にかけける期待が大きいゆえのもので、次の将軍として立派にその役割を果たしてくれることを願う父としての想いである。このように同様な感情をもっている二人は、類似した構図の中に収められている。しかし、この類似した構図の中から作り上げられている家康と秀忠の形象は、それぞれの台詞によってその異なる人物像を再び示している。映像のみではその相違が一切読み取れないが、全く異なる二人の台詞を通して明らかになっている。秀忠に将軍職を委譲する家康は秀忠の情け深さを懸念しており、「人の上に立つ者は、心に一匹の鬼を飼わねばならぬ」ことを強調している。そして、場合によっては「妻や子も犠牲させる覚悟をせねばならない」ことも聞かせる。また、家康の意向によって将軍となった秀忠を、「周りの者がちやほやするのも気にかかって」いる。自分からみると、「まだまだ修行が足りない」秀忠を「雛同然である」と思っている家康である。



図 55



図 56



図 57



図 58



図 59



図 60



図 61



図 62

一方、家光に将軍職を委譲する秀忠は、奇妙な行動を取る家光の「将軍としての器量を一時は疑ったこともある」が、今は「すべてを信じている」ことを打ち明ける。そして、「大権現(家康)は武をもって天下を平定した。わしはその後をせつせと耕した。三代将軍はこの地に泰平の花を咲かせるべし」と戒めている。

第19話での家康は新将軍となる秀忠に、自分の政治方針を説教している。大河ドラマ『葵徳川三代』では扱っていないが、家康は実際に正室の築山御前と嫡男である信康を政治の手段として犠牲にさせた経験をもっている。治世のためには妻や子の犠牲までを覚悟せねばならないという家康の政治方針は、このような経験の上で築かれた強硬かつ残酷なものであり、家康が夢見る徳川氏による磐石な国づくりのための手段でもある。また、戦国を生き延びてきた家康においては、鬼にまでなかって治世して行かねばならない強力な指導者こそが理想像であり、その理想的な指導者像は自分の立場に対する解明にもつながっている。このシーンの台詞によって作り上げられる家康の形象は強硬な政治執念をもつ、手段と方法を択ばないマキャベリストとなっている。しかし、この形象に潜められている作品のメッセージは、謀略と策略をもって権力を得た家康ではあるが、元々残酷な人物ではなく、乱世を率いるため鬼のようになっている人物であるということである。大河ドラマ『葵徳川三代』が残酷な家康の形象を通してもっとも伝えようとするメッセージがこれである。戦国の中で残酷な治世を図るしかなかった家康の本音は、家康自らの台詞を通して明らかになっているところである。

一方、第39話での秀忠は、新将軍となる家光のため、あくまでも励ましの言葉に過ぎないことを語っている。このシーンでの台詞をみると、秀忠は家康ほどの政治執念をもっていないことが示されているが、もはや時代は花が咲く平和な時代へと移り変わったということを示唆している。秀忠の言説は平和な時代であるからこそ言える激励の言葉であり、幕府を興してまだ政権が固まっていない時期とはまったく異なる立場での見解である。秀忠の将軍職委譲のお祝いの席でも苦言を辞さない家康を提示することによって、家康の冷静な人物像は堅持される。これに比べ、秀忠の激励の言葉は、家光に対するただの穏やかなお祝いに過ぎないものとなっている。しかし、その激励の言葉には、家康の治世を解明しようとする作品の試みが潜められている。すなわち、三代将軍が導いていく花の咲く国は、家康が武をもって平定した天下を元にしていうことである。時には残酷な家康の治世に抵抗してきた秀忠ではあるが、安泰な国づくりが果たせたのは家康の武に基づいた治世のお陰であることを認めていることになる。家康とは違って、情け深い人物として作り出されている秀忠は、戦国という妥協も和合も通じない特殊な状況ではやむを

得なかった家康の治世に同調している。この秀忠を通して作品が真面目に訴えようとする家康治世の擁護というメッセージが発せられている。

第2節では、大河ドラマ『葵徳川三代』が作り出す父としての家康と秀忠の人物像を解釈して、大河ドラマ『徳川家康』との比較を行った。それぞれの作品が提示する秀忠は、家康の残酷であった治世の解明と偉大な家康づくりという一致した役割をもった装置として働いているが、まったく異なる人物として作り出されている。また、大河ドラマ『徳川家康』と『葵徳川三代』が作り出す家康の武将像から究明された大きな相違は父としての家康からも読み取れ、完全に異なる別人として再創造されている。大河ドラマ『徳川家康』での家康はみんなから慕われる武将であり、父子関係においても慈愛深い望ましい父となっている。これに比べ、大河ドラマ『葵徳川三代』での家康は自分が目指す野望を遂げるため非情かつ残酷な治世を行い、息子を含め、みんなに警戒心を緩めない人物である。また、大河ドラマ『徳川家康』での家康は民百姓にまで高く評価され、民から望まれる指導者となっており、作品が提示する民百姓は家康の偉大さを証明させる装置としての役割を果している。それなら、大河ドラマ『葵徳川三代』が作り出す家康と民百姓は、どのようなかかわりをもつのであろうか。第3節では、大河ドラマ『葵徳川三代』が提示する民百姓を分析して、家康とのかかわりをはじめ、作品展開上での役割を突き止めていく。そして、大河ドラマ『徳川家康』での民百姓と比較を行い、その相違と類似性を究明する。

第3節 大河ドラマ『葵徳川三代』での民百姓

大河ドラマ『徳川家康』が作り出す民百姓は、家康の偉大さを証明させる大変重要な役割を果している。このため、作品の展開においては欠かせない存在となっており、かなり大きい比重で描き出されている。これに比べ、大河ドラマ『葵徳川三代』から民百姓が描き出されているのは、第6話での一つのシーンのみで、家康にかかわる逸話の聴き手という役割としての登場であり、ストーリーの展開にはまったく関与していない。それなら、この民百姓を通して発信しようとする作品のメッセージは何なのであろうか。第3節では、大河ドラマ『葵徳川三代』が提示する民百姓の解釈を通して、作品が訴えているメッセージを分析していく。そして、第1章で分析された大河ドラマ『徳川家康』での民百姓と比較を行い、その相違と変化を突き止めていく。

第三者の聴衆となる民百姓

第6話には、道端で開かれている辻説法を聴く民百姓が描き出されている。図63から図66までの映像を見てみよう。民百姓が映し出されている図64と図66の映像には大した特徴もなく、ただ、高いところから収めたハイアングルの映像から、辻説法には大勢の人が集まっており、講釈師が聞かせる辻説法に熱中している様子のみが収められている。このため、彼らの声や暮らしが窺える端緒などは何一つもない映像となっている。



図63



図64



図65



図66

民百姓を熱中させている辻説法の内容を見てみよう。講釈師は、会津征伐のため東へ出陣した家康が石田三成の夜襲から逃れるため、夜陰に乗じて逃げたという逸話を詳細に語っている。また、その時の様子を、家康は「密かに侍女の女駕籠に乗り、家臣共は刀に火縄を取り付けさせ、あたかも鉄砲の如く見せかけてまんまと敵を欺いた」ことを伝えているところに(図63)、作品の語り手である光圈が登場する(図64)。前述したように、大河ドラマ『葵徳川三代』での光圈は家康と三成に対して、お互いの異なる見解や立場から相対的な評価を下す中立的な立場にいる人物である。公平な評価を目指して、家康に不都合な発言も辞さない役割であるが、このシーンでは、講釈師の話に「でたらめを申すな」と一言で言い放つ。講釈師も負けずに、「秘伝の書物に斯く斯く然然記してござる」と根拠となる書籍をきちんと見せる(図65)。しかし、光圈は「書物などは当てにならない。いずれも作り話じゃ」と言い切って、そのわけを懇々と説明する(図66)。その説明は、会津征伐の出陣であったため、「家康が率いている軍勢は三万も超え、鉄砲も十分あったはずなのに刀に火縄を取り付け鉄砲に見せかける必要はない」ということで、講釈師が語るつじつまの合わない話を否定する根拠を提示する。これをもって、「正しい歴史を伝えよう」とする、大河ドラマ『葵徳川三代』での光圈の役割は果たされる。そして、「家康が三成の夜襲ごときに恐れをなしてこっそり逃げ出すものか。また、三成ほどの者が自ら首を絞めるがごとき、軽挙妄動にはしるものか」という自分の評価も加える。この評価によって提示されるのは、三成を恐れない家康と慎重な三成である。光圈の説明によって、家康が夜襲を避け、夜陰に乗じて逃げたという逸話は適切な弁護をもって正され、家康に対するネガティブなイメージにはつながらない。返って、三成を恐れない家康という評価によって、三成より優位にいる家康はもはや戦国第一の武将になるところである。

秘伝の書物を根拠とした逸話を語る講釈師と、その時の状況を根拠として事実を正そうとする光圈、この二人によって語られる家康と三成に対する評価を聴いている民百姓は第三者の聴衆に過ぎない存在である。しかし、これが大河ドラマ『葵徳川三代』に唯一登場する民百姓の大きな役割である。そもそも大河ドラマ『葵徳川三代』は、相対的かつ客観的な評価を通して作り出された家康と三成、また豊臣家や朝廷などを提示している。このため、家康の不都合な行為でさえ隠さずに暴いており、これは公正な評価を下すためである。そして、様々な根拠の下で新解釈された評価を伝え、あらゆる観点から作り出した仮説を提示しており、これを通してそれぞれの作品受容者が多様な観点から家康を評価するように誘導していく。戦国を終息させ、徳川氏によって率いられる安泰な国づくりへ進んでいく過程で起きたすべての不祥事をそのまま取り上げ、それ

は確かにやむを得ずの選択であったかを問いただす。むしろ、その判断の基準となるのは作品が提示する様々な観点から新たに解釈された根拠であり、その根拠とは作品の方向性に合わせて再創造されたフィクション作品としての作り話にすぎない。しかし、作品が提示する仮説が史実であるがフィクションであるかにかかわらず、このシーンに登場する民百姓も家康に対する評価を委ねられた評価者である。まるで我われがこの作品に接して家康の功績を判断しているように、このシーンに映し出されている民百姓も講釈師と光圀の提示を聴いている。すなわち、大河ドラマ『葵徳川三代』が提示する民百姓は、作品の受容者と同じ立場にいたとも言えよう。

第24話でもまったく関連性のない、しかも時空を超えて第三者が登場する。図67から図70までの映像を見てみよう。



図67



図68



図69



図70

このシーンでの光圀は、複数の朝廷の高官が天子寵愛の女官と密通を重ねた猪熊事件について説明している。この事件を表沙汰にしたのは家康であり、これはエピソードを通して描き出されている。光圀は、家康が「宮中に起きた一大スキャンダルをなぜ暴いたか」と、そのわけを二人の与力に訊く。一人の与力は、「公家の風紀紊乱を戒めるため」と言うが、もう一人の与力は、家康が「宮中に圧力を加えるため」と答える。このような異なる見解の下で、「神君を貶めるは重罪なり」と言い返す与力と、「真実を申している」という与力は対立する(図67)。ここで、時空を超えて入ってきたリポーターたちが、この「スキャンダル」についての感想を訊いている(図69)。

このような展開は作品の流れを途切れさせ、現実感に欠ける設定であるが、リポーターには重要な役割が与えられている。時空を超えて入ってきたリポーターと辻説法に熱中している民百姓

は、いずれも真実を聴こうとする聴衆という同じ立場である。作品が下す客観的な評価の聴き手という存在があるからこそ、大河ドラマ『葵徳川三代』が常に試みている公平な歴史伝達も価値が上がる。このシーンでは猪熊事件を取り上げ、朝廷での不都合な事件を扱っているが、この提示は宮中に圧力を加えようとした家康の本音を明かすためである。しかし、事件の真相を暴いた家康の本音も異なる見解で解釈した二通りの提案が提示され、家康に対する不都合な発言は「重罪」であるという与力と、それに立ち向かって「真実」を主張する与力の対立から、大河ドラマ『葵徳川三代』の方針が読み取れる。この面から考えると、大河ドラマ『葵徳川三代』が映し出されている民百姓は、「正しい歴史の伝達」という方針を強調するための媒体であることが分かる。また、この作品の方針から、大衆を相手にしているテレビドラマでも、もはや家康の不都合な行為をタブー化していないことが読み取れる。

NHK 大河ドラマが作り出す民百姓の比較

大河ドラマ『徳川家康』には民百姓の二つの形象が提示されている。その一つは国を守護して民百姓を守るべき武將に、返って違和感と恐怖感を感じている存在として形象されている。家康は、このような民百姓の形象を通して民心の大事さと人間の道理を悟り、彼らのための安泰な国づくりを志す。この安泰な国の指導者たる人の在り方を提示するのが、大河ドラマ『徳川家康』が作り出す民百姓の一つ目の役割である。家康は民百姓の声を聴き、その暮らしぶりを見て、彼らが望む国を興す。大河ドラマ『徳川家康』は原作である歴史小説『徳川家康』に基づき、平和を求める家康にフォーカスをおいているため、江戸幕府の開幕過程での不祥事にはできる限り触れず、民百姓のための安泰な国づくりという使命感に燃えている家康が再創造されている。これの証明に必要なのが、戦国時代を生きている窮乏と恐怖の中にいる民百姓である。作品が作り出すもう一つの民百姓の形象は家康治世下の平和な江戸に生きており、戦のない安泰な国に満足し、戦乱の世に太平をもたらした家康に感謝している。このような民百姓の形象を通して、安泰な国と民のための時代が到来していることを示唆し、これが大河ドラマ『徳川家康』での民百姓の二つ目の役割である。この役割が果たされることによって、江戸幕府にも正当性が持たされ、265年もの平和を保持してきた偉大な国家の価値が一層高くなる。そして、豊臣家を無残に滅ぼしたことで生じた家康に対するネガティブなイメージもいくぶんは解消される。戦国を終息させ、せめて民百姓が安心して暮らせる国家を築いたことが提示されるためである。

これに比べ、大河ドラマ『葵徳川三代』での民百姓は、歪曲されていない正しい歴史を聴こうとする聴衆となっており、作品が作り出す家康の人物づくりには一切影響を及ぼしていない。このような構成は、民百姓によって望ましい指導者となり、その偉大性が証明される大河ドラマ『徳川家康』とはまったく異なっている。大河ドラマ『葵徳川三代』は、家康がかかわっている残酷な治世と不都合な行為を公にして、様々な見解と立場から下された評価を提示する作品である。このため、作品が提示する評価の妥当性と正しい歴史の伝達に挑んでいることを作品の全般にわたって訴えかけており、この訴えかけの一つの装置となっているのが民百姓である。大河ドラマ『葵徳川三代』で民百姓が登場するのは極めて少ないが、そのいずれも中立的な立場にいる作品の語り手とのかかわりから作り上げられている。新たに評価された語り手の提案を聴こうとする聴衆の形象を通して、作品は「正しい歴史の伝達」に挑んでいることを訴え、この試みの強調に用いられている装置が民百姓である。

大河ドラマは主に実存した人物の一代記を描き出し、その「歴史から学ぶ³⁶⁾」というコンセプトを通して教訓を与え、「現実の指標にする」ことを志している。このため、架空人物を主人公にする数作³⁷⁾を除いたほとんどの作品が知名度の高い実存した人物を主人公にしており、民百姓が登場するシーンは極めて制限されている。登場するとしても、通りかかりの人のように風景に溶け込まれている存在に過ぎない。しかし、大河ドラマ『徳川家康』での民百姓は、作品の展開において欠かせない存在となっており、大河ドラマ『葵徳川三代』での民百姓も作品が目指す公平な評価という方針を強調させる一つの装置としての役割を果たしている。

第3節では、大河ドラマ『葵徳川三代』での民百姓を解釈し、第1章で分析された大河ドラマ『徳川家康』での民百姓との比較を行った。大河ドラマ『徳川家康』での民百姓は、主に家康の偉大性を証明しており、これを通して家康に対するネガティブなイメージも緩和される。大河ドラマ『徳川家康』は、民百姓という装置以外にも、家康に対するネガティブなイメージを解明するために様々な人物を作り上げていることが第1章での分析から究明されている。それなら、大河ドラマ『葵徳川三代』では、どのような装置をもって家康の不都合な行為を弁解するのであろうか。この課題は、第4節を通して突き止めていく。

³⁶⁾ 鈴木嘉一(2011年)『大河ドラマの50年—放送文化の中の歴史ドラマ』p.333、中央公論新社

³⁷⁾ 付録 p.354 <表 5> 架空人物が主人公とする NHK 大河ドラマの一覧 参照

第4節 英雄家康を再創造するための人物づくり

大河ドラマ『葵徳川三代』が作り上げる家康は、徳川氏によって率いられていく磐石な国づくりを目指し、手段と方法を択ばないマキャベリストであることが映像の解釈を通して明らかになっている。この人物像は、絶大的な権力を求める家康にフォーカスを当て、戦国をまとめていく過程で見せた残酷な治世と不都合な行為をことごとく取り上げることによって作り出されている。徳川家康に対するネガティブなイメージが定着している中、作品が作り出す家康は豊臣家をはじめ、朝廷にまで策略を弄しているため、一層非好意的なイメージを与えている。それなら、「日本と日本人を描く」大河ドラマは、残酷で策略に長けた作品『葵徳川三代』での家康を通して何を訴えているのであろうか。そのメッセージを訴えるためには、作品が公にしてきた家康の不都合な行為に対する解明が必要であると考えられる。そこで第4節では、大河ドラマ『葵徳川三代』によって暴露された不都合な行為は、どのような装置を通して解明されているかを分析していく。この分析によって、家康の新たな英雄像の究明はもとより、新解釈された家康を通して発信しようとする大河ドラマのメッセージが明らかになる。

戦国の生き方によって解明される不都合な行為

第19話には、家康が自ら自分の人生を評価するシーンが描かれている。この項では、自分に対する評価を自ら語る家康が映し出されている映像を解釈して、そこから作り上げられている新たな人物像を分析していく。そして、家康の自身に対する評価と様々な人間関係や状況から分析された人物像を比較していく。



図71



図72



図73



図74

図71は、秀忠に將軍職を譲った家康が親子水入らずの席で將軍宣下を祝っている映像である。このシーンでは家康の台詞が大変長いため、台詞に集中させようとする試みが映像の構図から読み取れる。この作品ではよく用いられている手法ではあるが、図71から図72へゆっくりとズームイン(zoom in)して、視覚的に没入させている。この視覚的な効果に乗じて聴覚も集中でき、家康の台詞に耳を傾けるようになる。図73と図74は被写体、つまり家康がゆっくりとカメラに近づき、カメラも徐々に家康の方に近づいて撮った映像である。この映像も動く家康に視線が止まり、台詞に集中できるようになる。

自分の生涯を蘇らせている家康は、「14年にもわたる人質時代」を経て、三河お家の再興には「地べたを這うような辛酸をなめてきた」と回顧している。また、「信長公の命により、正室を殺し、心ならずも嫡男信康を自害させてしまった」ことの悲しみは「黄泉の国まで引きずっていかねばならん」と語っている(図72)。そして、「武士の子として生まれた」ことを宿命に思い、「一国一城の主を目指す、一国一城の主ならば天下を夢見る」ことは当然なことで、天下を取るため「人を脅し、人を欺き、裏切り、貶めてきた」ことを自ら暴露している。家康の自らの告白はまだまだ続き、「血なまぐさい戦場を駆け巡り、時には鳥を鷲と言いくるめ、時には謀略をもって人を葬ってきた」人生を蘇らせる(図74)。そして、「非情にあらざれば天下は取れぬ」という言い訳をもって自分の不都合な行為を正当化し、家康自身も「できうれば書に親しみ、花鳥風月を愛でながら穏やかな生涯を送りたかった」という人間的な望みも明らかにしている。

この告白によって、大河ドラマ『葵徳川三代』での家康は自他共が公認する悪人になる場所である。しかし、家康自らのこの告白は、家康の不都合を解明するためのものである。戦国の武士として天下を狙うのは乱世の行き方であり、動乱の世を率いていくには冷酷にならねばならないということで家康の残酷性は解明できる。人間だれもが願う穏やかな生涯は、「武士の子として生まれた」家康には許されていない運命である。また、自分に下された武士としての運命に従い、乱れた世の中を生き延びてきた家康自分自身も戦国の犠牲者である。しかし、この悪人家康は天下を夢見て、ただそれのみを目指して生きてきた人物であり、乱れた世を平定するためには

情に振舞わされてはいけないということを戦国の中で経験している。これをもって、数え切れない犠牲を憚らなかった家康の不都合な行為は、自らの告白を通して解明される。大河ドラマ『葵徳川三代』によって描かれた家康の行為は悪行として評価されている。しかし、絶対権力を求めて大勢を犠牲にした家康の悪行を、戦国を生きる武士の避けられない選択として解釈している。また、家康が施した強硬な治世は、戦国の乱れた世を平定するための必要不可欠な措置であったことも提示している。そして、家康が目指す徳川氏によって率いられる幕府というのは、二度と戦国のような乱れた世の中を作らない絶対権力をもつ国家であり、これこそが民百姓の平和が保障できる安泰な国につながるという歴とした大義名分をもっている。これが、作品によって作り上げられている残酷で非情な家康の背後に隠されている新しい英雄像である。大河ドラマ『葵徳川三代』は、家康自らの告白という装置を通して残酷かつ非情な家康を正当化し、戦国の武将という立場に共感を呼び起こそうとしている。「日本と日本人を描く」大河ドラマが残酷かつ非情な家康を作り上げた理由は、すでに固定化されている家康に対するネガティブなイメージを美化するより、いっそすべての不都合な行為を暴露し、そこから家康の立場を理解させ、家康に対するイメージの刷新を図っている。

家康の国家論と英雄性

家康に対するイメージの刷新を志している人物像づくりは、第31話にも図られている。家康は、秀忠に自分の深い信念を聴かせている。このシーンでも家康の長い台詞が流れ、映像的な特徴は見られないが、バストショットで収めた映像を通して、人物の表情がよく読み取れる。



図75



図76

時は大阪の陣においての諸大名の論功行賞が終わり、徳川政権の本格的な治世に入ろうとしている。家康はすでに征夷大將軍職を秀忠に譲り、大御所と呼ばれている。しかし、未だに実権を掌握し続けている家康によって江戸幕府は主導され、家康は新しい国のための制度づくりに努め

ている。そのある日、家康は自分の国家観を秀忠に聴かせる。家康が考える国家は一つの「仕組み」に過ぎないもので、「領民がよく働き、豊かに作物を実らせ、争いことを起こさず、安心して暮らせる仕組み、それが国家」と述べている。そして、「よい国家はよい仕組みによって成り立つ。その仕組みを乱さぬように守らせるのが諸法度」と自分の所信を披瀝する。家康の国家観を聴いた秀忠は、感動のあまりに涙を浮かべている様子が図76に映し出されており、この様子を見せるため割と人物の様子が読み取りやすいバーストショットが用いられている。秀忠の様子を収めた映像の提示によって、家康の国家観は一層浮かび上がる場所である。

大河ドラマ『葵徳川三代』によって作り出された家康が追求する国家は、民百姓の安定した暮らしが保障できる垣根のようなものである。家康が目指している磐石な国家像を通して、手段と方法を択ばずに築いてきた徳川幕府は正当化される。民百姓が安心して暮らせる平和な世づくりこそが家康の執念であり、新幕府の樹立過程で見せた残酷な治世は、理想的な国家建設を夢見ていた家康が択ばざるを得なかった手段であったことが訴えられる。家康の深い執念は自分が夢見る国づくりであり、その国は民百姓の安泰が守れる強力な仕組みである。普通、才知と武勇にすぐれ、常人にはできないことを成し遂げる人を英雄というなら、安泰な国づくりを成し遂げた家康は英雄であり、残酷で非情な家康が英雄として作り上げられる場所である。大河ドラマ『葵徳川三代』は家康の英雄性を提示し、残酷にならざるを得なかった家康の治世を戦国の生き方として新たに評価している。英雄の要らない社会が理想的な社会であるとはいうが、その理想的な社会を存続させるためには、英雄の存在は必ず必要である。大河ドラマ『葵徳川三代』が作り出す家康の英雄性は、戦国同然の無秩序な今現在を生きている大勢の人々が求めている強力な指導者像でもあろう。17年の歳月を隔てて制作された大河ドラマ『徳川家康』と『葵徳川三代』が評価する家康は変化しているが、平和の求道者家康と冷酷な治世を施してきた家康が共に目指しているのは、民百姓が安泰に暮らせる国づくりである。この理想の国家に近づいていく過程は平和、そして残酷という相反された媒体に分かれて展開されるが、家康という人物を通して「日本と日本人を描いている」大河ドラマが訴えているメッセージは、日本という国家に誇りがもてる装置として作用されることになる。

第 19 話にも家康の英雄性が提示されている。家康と豊臣家恩顧の大名が対話するシーンを見てみよう。



図 77



図 78



図 79



図 80

豊臣家恩顧の大名たちは、家康が征夷大將軍職を三男秀忠に譲り、將軍職を徳川家代々に継がせようとする意図の真相を訊いている。図 77 に映し出されている人物の表情と図 79 から見える二人の大名の様子から、ただその真相を訊いているのではなく、聞きとがめている状況であることが読み取れる。家康を厳しく追及するその台詞を見ると、「征夷大將軍とは朝廷に仇なす夷狄を征伐せんがため、特に任官せらるものと心得ますが、(中略) しかれば征伐すべき夷狄とは何者を指しての呼称にござりましょうや。よもや豊臣家ではござりますまいな」と大変露骨に問い詰めている。関ヶ原の戦い後、家康を牽制している豊臣家恩顧の大名の立場からみると、徳川家代々に継がれる征夷大將軍という官職は脅威のものであり、相当な不安を抱いている。その不安は、「戦火めでたく収まり、蝦夷地奥州より九州の果てに至るまで、ことごとく平定なされた今日、征夷大將軍のお役目はいかに。ご返答あるべし」という質問につながる。豊臣家恩顧の武将たちは、日本の全国が家康の手によって平定されている中、征夷大將軍職を利用して豊臣家を狙う家康の企みを懸念している。ここで家康は、「天下は日本国内のみならず。当代の夷狄と申すは、朝廷を崇め奉らず、この国を危ふうする外つ国人でござる。すなわち、イスパニヤ、ポルトガル、エゲレス、オランダ、オロシヤ、唐天竺しかり、神仏を軽んずるヤソ教またしかり、これからの征夷大將軍たるは、海のかなたにも目を光らせ、南蛮人や紅毛人のよからぬ野望を打ち砕く器量を兼ね備えねばならん」としっかりした所信を語る。これはまさに国の将来を懸念し、それに備えている指導者としての英雄性が浮かび上がる場所である。この答えを聞いた豊臣家恩顧の大名たちの態度が変わっていることは、図 79 と図 80 の映像に映し出されており、「恐れ入りましてござります」と謝罪までをしている。また、図 78 に収められている武将は、家康の

言説に感動を受け、唇が震えている。このような細かい表情までを映し出すことで、家康の英雄性は一層浮かび上がることとなる。

このシーンを通して、家康が目指している国は国内の安定のみならず、外勢の侵略までを考慮に入れ、備えていることが明らかになる場所である。これをもって家康の英雄性は、同時代を生きている同じ武将たちさえも感動させるということで再び証明され、家康は一層偉大な人物となる。このように作り上げられた家康の英雄性は、家康に対するネガティブなイメージを一掃させることのできる強力な装置である。

以上の分析から、大河ドラマ『葵徳川三代』が提示する家康の残酷性は、すでに固定化されたネガティブなイメージから新たな英雄像を引き出すための装置であることがわかる。また、大河ドラマ『葵徳川三代』がもっとも訴えようとするメッセージは、家康の残酷性の背後に潜められている英雄性である。これで家康が施してきた非情かつ冷酷であった治世はすべてが解明され、不都合な行為を暴露してきた作品の試みが明らかになる。このような分析結果を大河ドラマ『徳川家康』から得られた結果と比較すると、両作品の大きな相違が浮かび上がる。大河ドラマ『徳川家康』では、家康がかかわっている不都合な行為を解明するため、常に第三者を提示している。それは主に名の知られていない家臣であり、これをもって作品が作り出した家康のポジティブなイメージを保持させている。これに比べ、大河ドラマ『葵徳川三代』が提示する家康の不都合は、家康自らの告白と英雄性を取り上げることで解明されている。いずれも説得力のある提案であるが、大河ドラマ『葵徳川三代』ではもう一つの解明装置を提示している。次の項ではその装置を分析していく。

戦国の無残さをもって解明される家康の治世

大河ドラマ『葵徳川三代』での家康が残酷にならざるを得なかったのは、無残な戦国の中で経験した様々なことによるものであることが究明できている。戦国を通して、強くならねば生き延びられないことを身に覚え、このゆえに残酷かつ非情にならざるを得なかった家康が作り上げられている。戦国の犠牲者は数え切れないほど大勢いるのであろうが、大河ドラマ『葵徳川三代』では、一人の犠牲者を提示している。この犠牲者を描き出すことで戦国の無残さは強調される。この項では作品が提示する一人の犠牲者を解釈し、この人物を通して訴えかけている作品のメッセージを分析する。

第2話には、秀忠の正室であるお江が経験した戦国が提示されている。図81に映し出されているのが大河ドラマ『葵徳川三代』でのお江で、かなり長い台詞が流れる間、姿勢を崩せず座っている。



図81



図82

お江が語る戦国は自ら経験した乱世であり、その戦国自体がお江の人生でもある。お江の経験談は、「わが父浅井長政は妻の兄である織田信長に殺され」、この時、「十歳の嫡男(お江の異母兄)は無残にも磔となった」話から始まる。この経験談は、その始まりから戦国の無残さを取り上げている。そして、「わが母お市の方は、幼い三人の娘を連れて落ち延び、柴田勝家殿に嫁ぎ」、それも「秀吉公に滅ぼされ、母は勝家殿と共に自害して果てた」という辛い経験を話しており、これはすでに知られている浅井三姉妹の話である。お江が生まれたのはちょうど父浅井長政が殺された年で、家康と同じく幼き頃から戦国を経験している。また、織田政権の下では信長の意向通りに政略結婚をし、豊臣政権の下でも秀吉の意向通りに二度も結婚して、秀忠の正室となっている経緯を自ら語っている。お江が語っているのは一家の家族史であるが、ごく個人的な家族史が無残な戦国の証言となっている。お江は、「殿方が戦をなさるのはご勝手なれど、そのたびに女、子供は悲運のどん底に突き落とされます。幸せを踏みにじられます」とも言っている。お江においての戦国は逃れることのできない宿命であり、戦国の無残さは一人の女性から幸せを奪っている。この提示によって戦国の無残さは証明され、同じ戦国を生きてきた家康が無残な乱世に立ち向かって一層残酷にならざるを得なかったことを解明している。この解明のため、大河ドラマ『葵徳川三代』はお江という人物を提示している。すなわち、お江の証言によって戦国の無残さが照明され、その無残な戦国に対抗した家康の残酷性は戦国という名で解明される場所である。

戦国を生きてきたお江は大変悲運な女性であるが、図81に映し出されているお江から悲しみなどは見られない。しかも、妻お江の無残な家族史を聴いている秀忠は居眠りをしている(図82)。この映像から、もはや戦国は過去の話となっており、平和の時代が到来しているということが読み取れる。安泰な時代を築いたのは家康であり、無残な戦国に一層残酷に対抗してきた家康の

お陰である。お江による無残な戦国の証言のみならず、映像が映し出すお江と秀忠の様子も平和な時代の到来を象徴しており、これで家康の残酷さは解明される。

およそ100年にもわたって戦乱が続いていた戦国時代は、戦が戦を生み、身内が身内を殺す無残な時代である。だれかによって起こった戦はまた別のだれかによって平定され、その平定された時代はまたの戦によって平和が奪われる。お江が語っている戦国はこのような時代であり、そのたびに犠牲になるのは女性と子供であることを証言している。家康が目指す絶対権力をもつ幕府があったならば、戦国という惨い時代は存在しなかったはずである。大河ドラマ『葵徳川三代』は、残酷かつ非情な家康を作り上げ、豊臣家をはじめ朝廷と対抗する対立構図となっている。この対立構図の中から残酷な家康が作り上げられ、家康の不都合な行為は悪行として評価されており、家康自らもその悪行を認めている。しかし、天下君臨を望む人間の欲望の塊であった戦国を平定するためには、一層強力な悪という手段を択ばざるを得なかった家康を提示し、戦国を生きてきた家康を擁護している。これが、大河ドラマ『葵徳川三代』が評価する家康であり、作品が訴えかけようとするメッセージである。

第4節では、家康がかかわっている不都合な治世を、大河ドラマ『葵徳川三代』ではどのように解明しているかを分析してみた。戦国という特殊な時代状況を考慮に入れると、家康の英雄性をもって解明を図る試みは十分納得できるものである。大河ドラマ『葵徳川三代』は、家康の不都合をことごとく取り上げているが、これは家康の英雄性を提示するためのものであったことが、この分析を通して明らかになっている。それなら、作品の象徴的な役割を果すオープニングシーケンスでは、作品が作り出した家康をどのように描くのであろうか。第5節では、この課題を究明していく。

第5節 オープニングシークエンスにみる家康と江戸幕府

第5節では、大河ドラマ『葵徳川三代』のオープニングシークエンスの解釈を通して、作品が作り出した家康はどのように取り入れられているのかを分析していく。オープニングシークエンスには作品がもっとも訴えようとする代表的なメッセージが含蓄的に描かれている。それなら、大河ドラマ『葵徳川三代』のオープニングシークエンスには、すでに分析された家康の英雄像が描き出されているはずである。オープニングシークエンスに描かれている映像化された家康の英雄像を見てみよう。

無から興した江戸幕府の象徴

家康の最大の業績は江戸幕府を開いたことで、このために残酷な治世を繰り広げてきている。家康は、三河国を支配した松平家の嫡男として生まれたが、三河国は今川氏の支配下に入り、幼き家康は今川家の人質となる。このような面から考えると、江戸幕府は家康の努力と忍耐によって無から開かれた国であり、これで一層意味のある業績となる。大河ドラマ『葵徳川三代』のオープニングシークエンスは、無から開かれた江戸幕府をそのまま映し出している。図83と図84の映像を見てみよう。



図 83



図 84

大河ドラマ『葵徳川三代』のオープニングシークエンスは、図83の映像から始まる。この映像には何も映されていなく、霧ばかりが立っている。図83の霧は徐々に薄れて、図84へと替わり、そこには徳川家を象徴する「葵」という文字がフレームの真ん中に大きく書かれている。霧が立っているため、何も映されていない図83は、三河国が今川氏の支配下に入ることですべての権力を失い、また何の希望も見えない時期での家康を象徴している。また、図84では江戸幕府の象徴としても使われている徳川家の家紋である三つ葉葵の「葵」という字をもって江戸幕府を示

している。そして、「徳川三代」という作品のタイトルを書き入れ、代々に継がれる徳川家というメッセージも提示している。特に、フレームの真ん中を明るく処理して「葵」という字を浮かび上がらせることで、図 83 と図 84 は明確に対比され、無から興された江戸幕府ということが強調されている。図 84 は、作品のタイトルの提示という主な機能をもっているが、この作品では霧という媒体をもって、象徴的に用いている。このように無から興された幕府であることを強調することで、家康の偉大さと英雄性を示唆していることが読み取れる。

竜と光に象徴される家康

図 85 の映像に映し出されている小さな被写体は竜である。小川に浮かんでいるこの竜は、まだその体は小さいながらも金色に光っている。この竜の体の中心から煙のようなものが立っている(図 86)。この煙は図 87 の桜の木に替わり、フレームの全体を占めている図 88 の桜の木は満開している。



図 85



図 86



図 87



図 88

この映像から読み取れるのは、小さい竜と桜に象徴されている家康と江戸幕府である。この小さい竜は、今川家の人質となっていた幼き家康の象徴であり、その家康は幼き頃から抜群の人間であったことが、光という媒体を通して描き出されている。また、この竜の中心から出てきたように編集されている桜の木は、家康によって開かれた江戸幕府の象徴であり、その満開の桜の木

は徳川家治世の元で隆盛であった江戸時代の象徴である。これらの映像が象徴する幼少期での家康と隆盛な江戸幕府も、家康の偉大さを間接的に示す媒体である。



図89



図90



図91



図92

図 89 に映し出されている竜は、家康を祭っている東照宮内の造形物である。この竜は図 85 に収められている竜とは違って立派な姿をしており、すでに江戸幕府を開き天下人となっている家康の象徴である。この竜の目が光っている図 90 は、東照宮の屋根のてっぺんが光っている図 91 に替わる。続いて映し出された図 92 は、東照宮の全景を画面全体にわたって大きく配置し、下からライトアップさせ、驚異的な雰囲気をもたらしている。家康が戦国を平定し、天下人となって頂点に立っているように、東照宮の頂点からも光が光っている。図 85 から図 90 の間には四季の変化が映し出されているが、季節の変化は時間の流れを意味し、小さい竜から立派な竜に成長して東照宮を守っているのは、日本全国を君臨し、日本を守っている家康であることを象徴している。このように、竜と光を媒体にして偉大な家康を象徴し、その竜がいる空間、すなわち、小川と東照宮をもって無から成した江戸幕府を示唆している。また、満開となった桜の木と東照宮は隆盛であった江戸幕府の象徴として用いられているが、春という季節から家康が抱いていた希望を、また、世界文化遺産にもなっている東照宮を提示し、希望を失わず、苦難と逆境を堪忍してきた家康から、希望や勇気といったメッセージを発信している。大河ドラマ『葵徳川三代』のオープニングシークエンスは、家康の一生と江戸幕府を象徴的に描いた 2 分 40 秒の物語となっている。作品自体が、家康の残酷性の背後に潜められている深い信念を訴えかけているため、その深い信念の産物である東照宮をモチーフにしていることが読み取れるところである。

戦国を象徴する激流と炎

図 93 から図 96 までの映像から分かるように、水の流れはフレームの右から左へ進行している。しかし、カメラは左から右の方へと動いており、このカメラの動きによって緊迫感や不安定さを感じられる。滝の流れを遡っていく映像には時間の逆行が象徴されており、これは江戸幕府の開幕を振り返ってみようとする、この作品の趣旨が込められている。実際に大河ドラマ『葵徳川三代』の第 1 話は 関ヶ原の戦いのダイジェストで、第 2 話から第 13 話までは、関ヶ原の戦いに至る過程を遡っていく展開で構成されている。



図93



図94

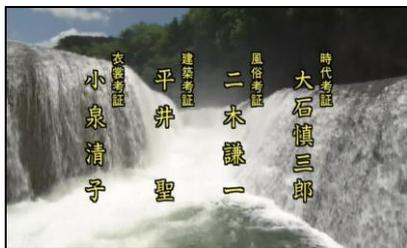


図95



図96

水の流れを象徴の媒体として用いているのは、1983 年作大河ドラマ『徳川家康』のオープニングシークエンスと一致している。しかし、大河ドラマ『葵徳川三代』では非常に激しい水の流れを媒体にしていることが異なっている。激しい水の流れは、磐石な国づくりを目指す家康が踏み分けてきた激動の時代を象徴している。大河ドラマ『徳川家康』と『葵徳川三代』は徳川家康を主要人物としているが、大河ドラマ『徳川家康』では辛抱強く生き延びてきた家康の人生行路にフォーカスをおいている。一方、大河ドラマ『葵徳川三代』では激変する時代の最中におかれている家康に重点をおいている。この違いによって両作品のオープニングシークエンスにも大きな相違が生じている。

滝の激流を通して戦国の急変する状況を象徴的に描いた映像に続くのが、図 97 から図 99 までの映像である。



図 97



図 98



図 99

これらの映像は、戦闘に臨んでいる兵士たちの様子をそのまま見せることで戦国という激動の時代を描き出している。図 98 と図 99 には、炎の映像と兵士の様子が収められている映像を重ねて編集したスーパーインポジション(superimposition)の手法が取り入れられている。この手法によって兵士たちが炎に包まれているようなイメージが映し出され、戦闘の激烈さが強調されている。また、江戸幕府が開かれるまで続いた戦国の無残さが直接的に訴えられる映像となっている。

平和の時代を象徴する四季と文化遺産

図100から図103までは、時間の流れを四季の変化をもって象徴化させた映像である。四季の変化は、桜の木、紅葉、そして雪といった媒体を通して映し出されている。このような美しい日本の自然を提示することで、もはや激動の戦国は終わり、平和な時代が到来したことを象徴している。



図 100



図 101



図 102



図 103

平和な江戸幕府の象徴には、美しい自然という媒体以外にも、隆盛であった江戸時代の文化産物である様々な造形物や建築物も用いられている。



図 104



図 105



図 106



図 107

図 105 は日光の輪王寺に保存されている日光三社権現本地仏の一つであり、図 106 と 図 107 は東照宮の精巧な彫刻をクローズアップさせた映像である。このような文化遺産を提示することによって江戸幕府の偉大さはより一層浮かび上がる。また、政治の安定はもとより、建築、芸術、文化なども隆盛な時代であったことを示唆している。

竜と光、また自然を媒体にして家康と江戸幕府を映像化させた大河ドラマ『葵徳川三代』のオープニングシーケンスは、作品が作り出す複雑な展開から肝要なメッセージのみを抽出して家康の偉大さを示唆し、そこから家康の英雄性を浮かび上がらせる短い物語となっている。作品が作り上げた家康の残酷性や非情さなどは、戦国を平定し、100 年にもわたって民百姓を苦しめてきた乱世を平和で安泰な世に変えた家康を訴えるための装置に過ぎないものである。このオープニングシーケンスには、作品の試みがそのまま溶け込まれている大河ドラマ『葵徳川三代』が作り出すもう一つの作品となっている。

第 2 章では、様々な人間関係から作り出された大河ドラマ『葵徳川三代』での家康の人物像を解釈した。大河ドラマ『葵徳川三代』は、民百姓のためという大義名分をもってすべての不都合な行為を正当化しようとする大河ドラマ『徳川家康』とはまったく異なる方向性を持っている。このため、作り出された家康もまったくの別人として生まれ変わり、慈悲深さや愛民心などの人間性は提示されていない。また、常に家康の汚名を解明し、イメージの刷新に挑んでいる大河ド

ラマ『徳川家康』とは違って、作品の語り手による相対的な評価を通して家康の立場を理解させている。そして、絶対権力のみが安泰な国を保持できるということを強健かつ平和な江戸時代を通して訴えており、これは作品のオープニングシーケンスにもそのまま描き出されている。家康の人間性をもって家康の偉大さを訴え、新幕府の正当化を図る作品が大河ドラマ『徳川家康』であるなら、大河ドラマ『葵徳川三代』は、強健な江戸幕府という結果物を提示し、やむを得ずの残酷であった治世として評価している。このような方向性によって、家康がかかわっている不都合な治世の解明などはなされておらず、典型的な英雄像を描き出す大河ドラマ『徳川家康』とはまったく異なる展開を見せており、家康の人物像づくりにおいても大きな変化が生じている。このような人物像の変化は両作品の比較を通して究明されているが、第3章では両作品が共に扱っている事件を中心に比較を行い、その相違と変化の推移を突き止めていく。また、第1章と第2章を通して究明された家康の人物像を全体的に比較していく。

第3章 NHK大河ドラマ『徳川家康』と『葵徳川三代』の比較

第3章では、関ヶ原の戦いや大阪の陣など、すでに知られている実在した事件を、大河ドラマの作品ではどのように評価して描いているのか、それを解釈していく。関ヶ原の戦いや大阪の陣は日本の史上に大きな変化をもたらした大事件であり、家康という人物を描き出す作品においては欠かせないところである。大河ドラマ『徳川家康』と『葵徳川三代』でも、関ヶ原の戦いや大阪の陣を大いに取り上げ、詳細に描き出している。このため、両作品が作り出す同じエピソードの映像比較ができる重要なところでもある。これに加え、第1章と第2章で分析された両作品での家康像を全体的に比較していく。事件の年代順に沿って、第1節では小山評定と関ヶ原の戦いを扱っているエピソードを分析する。第2節では家康の征夷大将軍任官、そして第3節では大阪の陣にまつかわるエピソードでの映像を比較しながら、その相違と変化を突き止める。最後の第4節では、分析されたすべての結果に基づき、大河ドラマ『徳川家康』と『葵徳川三代』が作り出した家康像をはじめ、諸人物の比較を通してその変化と相違を究明していく。

家康という人物を描き出すことにおいては、作品の方針や方向性に合わせて、思う存分脚色することができる。しかし、関ヶ原の戦いや大阪の陣は史料も多く残っており、様々な研究もなされているため、ドラマというジャンルがフィクションであるにしても完全に無視することはできない。特に、大河ドラマは制作される前に時代、歴史、風俗、衣装など、様々な分野に分けて考証を行っているため、脚色においてもいくぶんは限界がある。しかし、大河ドラマ『徳川家康』と『葵徳川三代』の映像解釈を通して究明できた各々の作品での家康は、まったく異なる性向をもつフィクションの人物である。それなら、大河ドラマが作り上げるフィクションの人物である二人の家康は、脚色に限界がある歴史的な事件を描き出すことにおいて、どのように作用されているのであろうか。大河ドラマ『徳川家康』が作り上げる平和の求道者家康は、その残酷であった治世をどのように解明し、また、大河ドラマ『葵徳川三代』が作り上げる残酷かつ非情な家康は、どのような展開を見せているのか、その帰趨が注目される場所である。この分析は、歴史的な事件の再現におけるフィクション人物の役割と、またそこから作り出される新たな家康の人物像が究明できることにその意義がある。また、両作品の比較を通して、家康に対する大河ドラマの異なる評価が分析でき、その相違と変化の究明が期待できる。

第1節 小山評定と関ヶ原の戦い

上杉征伐のため会津に向かっている家康は、石田三成の挙兵の報を受ける。諸武将を集めて今後の方針を諮り、関ヶ原での合戦は決定される。合戦を決めた軍議が小山評定で、関ヶ原の戦いが開戦された始発点である。第1節では、小山評定と関ヶ原の戦いに臨んでいる二人の家康を比較していく。特に、両作品での小山評定は、同じ設定となっている唯一なエピソードである。このため、同じ設定の下で描かれているそれぞれの家康の相違は、どのような映像的装置をもって映し出されているか究明できるところとなっている。

小山評定という史実から作り出される家康

両作品によって作り出されているまったく異なる二人の家康は、小山評定をどのように展開させていくのであろうか。図1から図8までの映像を比較してみよう。図1から図4までが大河ドラマ『徳川家康』、図5から図8までが『葵徳川三代』での映像である。

石田三成は関ヶ原の戦いの挙兵にあたって、会津へ出陣している諸武将の妻子を人質として押さえている。この報告を受けた家康は、「三成の人質となっている妻子を救い出すため」なら、大阪に戻って「三成勢に加勢してもこれまでの誼を決して忘れず、恨んだりほしない」ことを宣言する。そして、このまま「会津へ出陣すべきか」、それとも「会津を捨て置いて直ちに三成の挙兵に立ち向かうべきか」、諸武将たちの意見を訊いている(図1、図5)。諸武将みんなは家康の味方となって、三成に対抗するという意見で満場一致となり、燃える勢いで今にも出陣するかのように立っている武将もいる(図2、図8)。これで小山にいたすべての諸武将は家康に従い、軍勢を返して三成と立ち向かうようになる。このような小山評定の経緯は、両作品ともが採択した同じ設定である。しかし、家康が出陣の意向を訊く図1と図5を見ると、そこに映し出されている諸武将の様子の違いが一目に入ってくる。図1から見られる家康は諸武将の真ん中に立って、様々な意見の調整者としての位置に配置されている。これに比べ、図5に収められている大河ドラマ『葵徳川三代』での家康は上座に配置され、諸武将と対面している。しかも、この映像に映し出されている諸武将は家康に対して大変丁寧な態度を見せている。図1と図5の構図と人物の様子によって、満場一致という同じ結果は異なる意味に解釈できる。同等な立場から得られた意見の一致と誘導された意見の一致がそれである。図1と図3からは、同等な立場で意見を交わして得た満場一致で

あることが読み取れる。また、その意見の結果は家康に従って三成に対抗するというので、これも図3と図4のように映像化されている。カメラは、図3から図4へゆっくり近づき、家康をクローズアップしており、まるで家康に吸い取られるような手法である。これは、諸武将の心が家康に向かっている、また家康に心を吸い取られていることの映像的な表現である。



図1



図2



図3



図4



図5



図6



図7



図8

しかし、ここで一つの疑問が生じる。第1章で分析された家康は、世の平和を保持するため、常に戦を避け、織田信長をはじめ家臣や諸武将を説得する人物である。それなら、この小山評定

においても説得をすべきではないのであろうか。ここで大河ドラマ『徳川家康』では、三成に対抗する家康を正当化させるために一つの装置を施している。それは、三成の挙兵を「全くもって石田治部が野心をおいていた不埒な逆心」と受け止めている武将を提示することである。この提示によって、平和の求道者家康が小山評定で関ヶ原の戦いの開戦を決心するのは、歴とした大義名分があることとなる。これで、大河ドラマ『徳川家康』が作り上げている家康は、諸武将の意見を大事にし、決して強制的ではない合理的な武将という新たな人物像が生み出される。

一方、図5から読み取れる誘導される意見の一致にはどのような装置が施されているのであろうか。図5での家康対諸武将の対面構図は、諸武将みんなの意見のやり取りではなく、家康が意見を提示し、それを受け入れて得られた意見の一致である。家康の意見を受け入れざるを得ない諸武将の立場は、家康に対して極めて丁寧に頭を下げている様子からも読み取れ、また上座に位置している家康の様子からも読み取れる。

史書が伝える関ヶ原の戦いの開戦は、小山評定という軍議を経て決定されたこととなっており、図5と図8が大河ドラマ『葵徳川三代』によって映像化された史実である。しかし、大河ドラマ『葵徳川三代』では、その過程にもう一つのエピソードを作り上げ、家康の代わりに諸武将を誘導する人物を提示している。豊臣家恩顧の武将福島正則は諸武将の意向を訊く家康に、「豊臣家ご奉公の志に異変ありやなきや」と、三成と対抗しようとする家康の本音を尋ねる(図6)。この聞きとがめに、家康は「つゆほどの異変もごぞそうらす」と返事する(図7)。この返事を聴いた豊臣家恩顧の武将は、先に戦を仕掛けてきた行為のすべてを「三成の陰謀に相違ござらん」と言い切つて、家康の味方となって三成に対抗していく意向を明かしている。これで、他の諸武将もその次から次へと家康に従うことを決心する。

大河ドラマ『葵徳川三代』では、小山評定での決定を誘導された決定として評価しており、その評価は図5のような映像を通して描き出されている。また、家康の代わりに豊臣家恩顧の武将を前に立たせて、諸武将を扇ぎたてている。これで、関ヶ原の戦いの開戦を決定したのは豊臣家恩顧の諸武将であり、大河ドラマ『葵徳川三代』が作り上げる家康に対するネガティブなイメージは抑制される。

このように、小山評定の経緯については両作品共が史料通りの史実を取り入れており、関ヶ原の戦いは家康一人の独断的な決定ではなく、あくまでも諸武将による合意の結果であることが提示されている。これをもって、日本の歴史を変えた関ヶ原の戦いは、大義名分が明確な歴史的イベントというイメージが与えられる。しかし、両作品は小山評定での一致された意見という結果のみ

にフォーカスをおいているため、この結果が得られた過程に対する評価は異なっており、ここから両作品の相違が生じている。平和の求道者家康は、同等な立場から意見をまとめていくことで、作品が作り出すみんなに慕われる武将像が保持される。一方、大河ドラマ『葵徳川三代』での家康は、諸武将を扇ぎたてる豊臣家恩顧の武将を取り入れているため、せめて関ヶ原の戦いを起こした張本人ではないことが、この小山評定のエピソードを通して提示されている。

関ヶ原の戦いでの家康の比較

両作品が作り上げている家康は、関ヶ原の戦いのエピソードにおいてはどのように描かれているのであろうか。関ヶ原の戦いは、大河ドラマ『徳川家康』の第40話と、『葵徳川三代』の第1話で描かれており、家康の武将としての人物像がより明確に分析できるいい材料でもある。

次の映像は、関ヶ原の戦いに臨んでいる家康を描き出した両作品での映像である。映像に映し出されている家康の表情と動きから、その相違が一目に入ってくる。図9から図13までの映像に映し出されている家康を見ると、ほぼ同じ位置に据えていることが分かる。この様子から、家康は勝負に焦らず、大変落ち着いたことが読み取れる。このような形象を映し出すため、家康の表情より、家康がいる空間と位置にフォーカスをおいて、様々な角度で収めた映像を提示している。それが、被写体から遠いところで撮ったロングショットの図9と図10、そして高い位置で撮ったハイアングルの映像図12である。これらの映像からは家康の顔の表情などを読むことはできないが、同じ場所で微動もしていない家康が映し出されており、戦に臨む家康の体勢がいかにも沈着しているかが読み取れるところである。また、感情の表現においても、両作品での家康の表情から分かるように、大河ドラマ『徳川家康』での家康からは、ほぼ変化が見られない。常に平和を求める穏やかな心性の持ち主である家康は大変で落ち着いた体勢で戦を観望し、責めかけることなく結果を待っている様子が、図11のクローズアップされた映像に映し出されている。大河ドラマ『徳川家康』での家康が落ち着いた様子を見せるのは、図13のみである。実際に、徳川家康には爪を噛む癖があったと知られているが³⁸、大河ドラマ『徳川家康』で家康が爪を噛むのはこのシーンのみとなっており、戦闘が終わるまでほぼ同じ場所で動かずに据えている様子を通して家康の沈着性が映し出されている。

³⁸ 篠田達明(2005年)『徳川将軍家十五代のカルテ』p.24、新潮新書

『徳川家康』



図9



図10



図11



図12



図13

『葵徳川三代』



図14



図15



図16



図17



図18

大河ドラマ『徳川家康』での家康に比べて、図14から図18までに映し出されている『葵徳川三代』での家康は、戦場のあちこちを歩き回っており、落ち着いていない様子である。大河ドラマ『徳川家康』では、家康のいる場所にフォーカスをおいて、戦場に臨む家康の体勢を映し出していることに対して、大河ドラマ『葵徳川三代』では、家康の表情をもって激情的な家康を描き出している。それは、主にバーストショット撮った図14と図18の映像と、家康の顔がクローズアップされた図16の映像である。これらの映像から見られる家康は非常に興奮している様子で、勝負を焦っていることが顔の表情に浮かび上がっている。また、実際に関ヶ原の戦いの当日は、濃い霧が立っていたようで、大河ドラマ『葵徳川三代』が映し出す関ヶ原の戦いの映像は、図14から図18までのように霧に包まれている様子である。

両作品が描き出す関ヶ原の戦いには戦闘のシーンも多く提示されている。しかし、家康が自ら戦闘にかかわって武芸を振るうシーンは一向にない。このため、武将としての新たな人物像は作り上げられていないが、何ごとも説得を通して解決していこうとする心穏やかな家康と、もはや成人したわが子にまで暴力を振るう激情的な家康の人物像が、関ヶ原の戦いでの戦場でもそのまま映し出されている。激情で性急な家康は感情の変化も大きく、主に顔の表情を通して戦闘を責めかける様子を描き出している。一方、心穏やかな家康は、ほとんど表情が変わらず、動かずに据えていることを映し出すため家康がいる空間にフォーカスをおいて描き出している。家康の人物像解釈を通して分析されたまったく異なる性向は、関ヶ原の戦いを扱っているエピソードにもそのまま反映されており、このシーンをもって、大河ドラマ『徳川家康』での家康は一層その穏便なイメージが浮かび上がり、大河ドラマ『葵徳川三代』が描き出す家康の激情的さもより強調されている。このような仕組みは、関ヶ原の戦いで勝利を収めた家康を描き出すエピソードからも見られる。次の項では、両作品での家康は関ヶ原の戦いの勝利をどのように展開しているを分析し、その相違を究明していく。

勝利を受け入れる家康の比較

この項では、関ヶ原の戦いで大勝利を収めた家康が映し出されているシーンの解釈を通して、大河ドラマ『徳川家康』と『葵徳川三代』の相違を分析し、その変化を突き止めていく。勝利の報告を受ける家康は、この歴史的な瞬間をどのように受け止めているか、図19から図28までの映像を見てみよう。

『徳川家康』

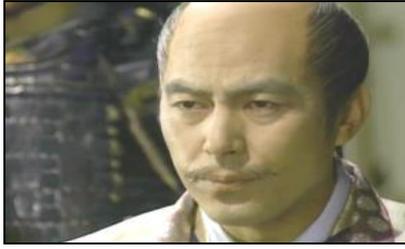


図19



図20



図21



図22



図23

『葵徳川三代』



図24



図25



図26



図27



図28

図19から分かるように、大河ドラマ『徳川家康』での家康は、勝利の報告を受ける際においても、極めて感情を抑えている。クローズアップされた顔の表情には、勝利の喜びなどは少しも浮かんでいない。勝利を祝うより負傷兵を心配し、「大事無いか」と声をかける家康が図20に映し出されている。また、図21から図23までの映像には、怪我をした家臣に自ら薬を塗ってあげる家康が描き出されている。これらの形象を通して、家康の家臣に対する愛着や暖かい心が作り出され、人間味のあふれる武将というイメージが浮かび上がる。一方、大河ドラマ『葵徳川三代』での家康は素直に勝利を喜んでおり、この様子は顔の表情をクローズアップした図24に映し出されている。図24は、攻撃を責めかける図16の表情とはまったく異なり、この感情の変化が表れている映像によって、作品が作り出す家康の激情的な性格が一層浮かび上がる。また、家臣の負傷を心配し、自ら薬を塗ってあげる家康とは対照的に、敵の切られた首の前で吊っている家康が描かれている。しかし、吊っている図28の映像からは、決して哀れみや切なさは浮かび上がっていない。

以上の解釈から分かるように、関ヶ原の戦いを通して作り上げられている家康は、戦の勝敗より家臣の安否を懸念し、人間を大事にする心優しい武将と、好戦的で勝利のみを求める冷酷な指導者という対照的な人物に分かれている。常に平和を求めて戦を避け、民百姓の安泰を先に懸念する家康は、戦場においても家臣の無事を祈る心温かい武将として描かれている。また、すべてを敵と味方、そして利か害かという基準で動く家康の非情さと激情さは例外なく、関ヶ原の戦いにおいてもそのまま映し出されている。大河ドラマ『徳川家康』は平和を求める家康を作り出し、このメッセージを訴えかけるために提示するのが家康の人間性である。作品が提示する家康の人間性は、家臣との関係はもとより、家族成員としての家康、また民百姓との関係からも描き出されているが、関ヶ原の戦いを扱うエピソードでも慈愛深い家康を作り出している。このような人物像を作り出すために用いられている設定はそのすべてがフィクションであるが、作品が目指す家康像づくりにおいては、大変効果的な装置である。一方、大河ドラマ『葵徳川三代』は、作品の出だしから策略に長けた非情な家康を提示しており、関ヶ原の戦いを扱うエピソードから見られる家康もその非情さを思う存分に発揮しているが、第1話から非情な人物像を描き出しているため違和感を感じない。むしろ、作品を受け入れる立場にいる人々においては、大河ドラマ『葵徳川三代』での家康のほうが説得力の高い提示である。これには、作品の受容者がすでにもっている家康に関する様々な情報はもとより、家康の対する先入観が大いに作用されているためである。両作品によって生まれた極端に異なる家康は、征夷大將軍職に上るエピソードからも描き出されている。第2章では、この課題を分析していく。

第2節 征夷大將軍家康

関ヶ原の戦いで勝利を取めた家康は、天皇の勅令によって征夷大將軍に任命される。両作品では家康の征夷大將軍任官を、どのように描き出しているのか比較してみよう。征夷大將軍になることは、天皇から最高の権力者であることを認められるという意味であり、これはまさに、豊臣家に対する謀反である。大河ドラマ『葵徳川三代』が作り上げる家康は、自分の目標と野望のためなら手段と方法を択ばないマキャベリストであるため、征夷大將軍に任官されてもさしたる違和感はない。それが豊臣家に対する謀反であるにしても、作品が作り出してきた家康に対するイメージと丁度合っているためである。しかし、平和の求道者として描かれている大河ドラマ『徳川家康』での家康には、適していない行為である。それなら、征夷大將軍となる家康の大義名分は何なのであろうか、映像の解釈を通して分析してみよう。

大河ドラマ『徳川家康』での征夷大將軍家康

大河ドラマ『徳川家康』の第40話には、家康自ら征夷大將軍となることを決心するエピソードが描かれている。図29から図31までの映像を見てみよう。



図29



図30



図31

図29は、家康が三男秀忠に自分の決心を打ち明けている映像である。家康は、関ヶ原の戦いが終わり、平和の世になっているが、「まだまだ泰平は根無し草のように荒い風の吹くたびに右に揺れ、左へ傾いて止まるところを知らない世である」とみている。そして、「この荒い風の根を巧みに封じていくために自ら征夷大將軍を請いうけ、武将として泰平を築いていく」という覚悟を聞かせている。また、「江戸に幕府を開き」、「昨日と明日のけじめ」とし、「戦によってわが地位を築こう」とした昨日とは違う「戦によっての出世はない」世づくりに挑むことを決心する(図31)。

大河ドラマ『徳川家康』は、豊臣家に対する謀反に当たる征夷大將軍への任官を、泰平な国づ

くりのためという大義名分をもって解明している。家康の台詞が流れる中、映像は図30に替わり、そこには風に揺られている大きな樹木が映し出されている。まるで未だに続いている戦国の嵐に巻き込まれている国の情勢のように、青々と茂っている巨木の枝は左右に大きく揺れている。映像は再び図31に替わり、家康の顔が大きくクローズアップされている。この図31の映像には、家康自身の半生を蘇る台詞が流れる。「わしの半生には、いくつかの不思議があった。負けた戦に生き残り、死地でも思わぬ活路に出会った。しかし、それらはみな今日の天下を預かるための御仏の御心であったのじゃ」という家康の台詞から、自分が征夷大將軍となるのは天の定めとして受け止めていることが分かる。新たな幕府を夢見ている家康の大志は、世の安泰と天の定めという歴とした大義名分があるため、少なくとも豊臣家に対する逆心ではないこととなる。また、豊臣家でも家康の征夷大將軍任官に関しては然したる抵抗を示していない設定となっている。このように大河ドラマ『徳川家康』は、安泰な国づくりのためのリーダー的な存在の必要性にフォーカスを当てて、家康の征夷大將軍任官を擁護している。家康は、常に求めてきた平和の国づくりのため、自ら征夷大將軍となる。確かに、完全に治まっていない乱れた時代を安定させるためには、先に立って乱世を仕切っていくリーダー的な存在が必要であることには相違ない。しかし、その平和を守るために家康が選択した手段は、征夷大將軍という職につき、武力をもって乱世を平定することである。平和を保つために武力を振る舞うその時点ですでに平和は崩され、武をもって平和を保持するということは矛盾している。戦国という特殊な時代背景から考えると、この矛盾した設定が納得できないことでもないが、大河ドラマ『徳川家康』が作り出す家康は平和の求道者である。常に民百姓と平和を護るために戦を避け、武より説得という手段を施してきた家康が、武力で平和を護るため征夷大將軍になるということには違和感がある。この矛盾した設定は、固定された史実からフィクション人物を作り出す限界をみせている。すなわち、作品が訴えてきた家康賛美は征夷大將軍となる史実にぶつかり、平和追求というメッセージに対する信頼度を落としてしまう。作品が作り出す平和を求める家康は、征夷大將軍となる家康を解明する一つの装置に過ぎないということがこのエピソードを通して明らかになるためである。大河ドラマはあくまでもフィクション作品であるため、平和の求道者家康が武力をもって世の安泰を護るという矛盾した設定が決して失にはならない。しかし、大河ドラマ『徳川家康』では平和を護るため常に勤しんでいる家康を作り出しているため、説得力に欠ける提案となっている。それなら、大河ドラマ『葵徳川三代』では、征夷大將軍となる家康をどのように描き出すのであろうか。次の項で、この課題を分析してみる。

大河ドラマ『葵徳川三代』での征夷大將軍家康

大河ドラマ『葵徳川三代』での征夷大將軍任官は、家康自身の意思ではなく、朝廷の決定であることが第17話で示されている。図32から図35までがその映像である。家康の使者は、征夷大將軍任官の内示があったことを豊臣家に伝えるため、大阪城に来ている。



図32



図33



図34



図35

このシーンでの使者は、あくまでも朝廷による、図らずの任命であることを再び強調している。しかし、家康の征夷大將軍任官はどのような大義名分があるにしても、豊臣家においては謀反である。図32の左右対称のシンメトリーの構図と二人の遠く離れた距離から緊張感のあふれる対立関係が示されている。このシンメトリーは、丁重にお辞儀をする家康の使者によって左右対称の構図が崩れる(図33)が、力関係の崩れを意味するものではない。極めて丁重なお辞儀は、家康の征夷大將軍任官の儀式に秀頼の臨席を要求するためのものであり、これは、「ぜひとも秀頼君のご臨席を賜りたい」という家康の使者の台詞が流れることから分かる。しかし、豊臣家と徳川家の対立は解消されていないことが、図33に続いて流れる図34と図35の映像に映し出されている両者の固い表情から読み取れる。

このようなエピソードを通して、家康の征夷大將軍任官は朝廷での決定であることが描き出されているが、この朝廷の決定には家康の根回しがあったことを第15話で扱っている。このため、豊臣家の抵抗も十分提示されている。特に、秀吉の側室で、秀頼の生母である淀殿の怒りが最も激しく描かれている。秀吉、秀次、そして秀頼に継がれた関白職を「何の前触れも無く家康勝手

に撰家へ返上させ、また征夷大將軍になるため自分の系図までを偽造した」家康の謀略は、怒りに満ちた淀殿の口を通して暴露される。また、「家来筋の任官に主君の臨席を求めるとは無礼の極みである」と受け入れ、その怒りは益々激しくなる一方である。豊臣家の抵抗を一切扱っていない大河ドラマ『徳川家康』とは極端に異なるところである。

大河ドラマ『徳川家康』が評価する家康の征夷大將軍の任官は、安泰な国づくりを目指す家康自らの選択となっている。平和の求道者家康が選択した武力という手段によって、家康賛美の一筋であった作品の方向性が崩れるところである。安泰な国づくりという大義名分が提示されているが、この提示によって一層その矛盾性が浮かび上がるばかりである。一方、『葵徳川三代』では、裏工作による朝廷での決定という設定となっており、作品が作り出す家康は絶対権力を得るためなら、謀略と策略を憚らない人物であるため、十分説得力がある。

このような相違は、次の映像からも読み取れる。両作品での征夷大將軍任官のシーンとナレーションを比較してみよう。大河ドラマ『徳川家康』では 第41話に、そして『葵徳川三代』では 第17話に描かれている。大河ドラマ『徳川家康』での家康は、自ら朝廷に願いを申し入れ、許可を得て征夷大將軍となる。このため、儀式に臨んでいる家康は、極めて丁寧な態度であることが図37から分かる。また、クローズアップされた図39の顔は、喜びと満足で微笑んでいる。これは、大河ドラマ『葵徳川三代』での図43に描かれている家康の固い表情とはまったく異なっている。大河ドラマ『徳川家康』での家康は、自らの意志で征夷大將軍となる設定であるため大変喜んでおり、図36に映し出されているように、家康本人のみならず、家臣までが丁寧な態度を堅持している。また、豊臣家の反応も一切提示されておらず、征夷大將軍に関するシーンも第41話での図36から図39までの映像が全部で、これもほんの十数秒に過ぎない。征夷大將軍の任官を説明するナレーションも、「慶長八年二月十二日、伏見城に移った家康は正式に征夷大將軍に補せられたが、その側近の人脈も大きく入れ替わっていた」となっており、家康の征夷大將軍宣下のみを伝え、早速、その次の展開に移っている。このように大河ドラマ『徳川家康』は、家康の征夷大將軍任官を描くことにおいて、極めて消極的となっている。確かに、限りのある枠の中で、家康75年の生涯すべてをことごとく描き出すことには無理がある。しかし、作品が作り上げている家康の行為としては説得力に欠けていることを、作品自ら認めているところでもある。

『徳川家康』



図36



図37



図38



図39

『葵徳川三代』



図40



図41



図42



図43

一方、大河ドラマ『葵徳川三代』での映像を見ると、図42と 図43の家康の表情は、堂々とした威厳のあるものとして映し出されている。ここから読み取れるのは、家康はすでに朝廷より優位にいることである。征夷大將軍は天皇の勅令によるものであるため、大河ドラマ『徳川家康』では図36と図37を通して朝廷に対する畏敬の念を示している。しかし、『葵徳川三代』ではそれの代わりに、図40を通して家康の居城である伏見城を映し出し、將軍宣下の儀式が行われる場所を明確に提示している。この提示には、もはや世の動きは、家康の伏見城を中心に動いていることが潜められている。また、映像に流れるナレーションは、「二月十二日、家康公は伏見城にお

いて將軍宣下の見事の儀をお受けあそばした。家康公の賜り官位は右大臣征夷大將軍源氏の長者淳和奨学両院別当」となっている。大河ドラマ『徳川家康』でのナレーションに比べ、詳細な情報を伝えている。作品『葵徳川三代』での家康は、たとえ裏工作があったとしても朝廷の決定によって征夷大將軍となり、これで朝廷が必要とする、もしくは恐れている人物となるのである。このシーンを通して、家康のマキャベリスト的な性向が再び浮かび上がっており、もはや朝廷までを自分の意向通りに動かす家康が描き出されている。

常に朝廷を軽んじている家康の形象は、第24話に描き出されている。このシーンでの家康の台詞をみると、「遊び呆けた公家衆に何ができる。個々の大名に何ができる。幕府がすべての権力を掌握してこそ、この国は安泰となる。邪魔するやつは遠慮なく叩き潰す。豊臣家と言えども容赦はせぬ」となっている。この台詞には、家康が構想している新たな国づくりの基調も提示されており、家康が考える理想の国における朝廷は無能な存在である。しかも、この本音を明かす空間は、いかにも日常的な場所である。日常的な場所で、朝廷の無能を語ることによって、家康の朝廷への軽蔑は日常的なものとなる。これを示すために図45を提示し、そこにはお茶を入れている家康が映し出されている。



図44



図45

家康が夢見ている新しい国家の在り方は、強力な幕府によって率いられる国である。強力な幕府の存在こそが平和をもたらすという家康の信念が、朝廷や諸大名に対する軽蔑として発せられている。そして、この信念を貫くために、障害物となるものはことの如何を問わず座視しないというマキャベリスト的な性向が、残酷な形象を通して作り上げられている。ここで、両作品でのそれぞれの家康が抱いている信念の共通点が読み取れる。両作品によって作り上げられたまったく異なる家康は、国の安泰という一致した目標を目指しているということである。しかし、大河ドラマ『葵徳川三代』での家康は、徳川幕府のみが平和を存続させることができるという見解をもっているのに対して、大河ドラマ『徳川家康』での家康は、平和を守るために必要な幕府という見解をもっている。この設定の相違から、二人のまったく異なる家康が誕生されている。大河

ドラマ『徳川家康』での平和主義者家康が平和を守るために選択した手段は説得と妥協という非暴力的なもので、最初から強力な幕府を求めている大河ドラマ『葵徳川三代』での家康は、残酷かつ非情な手段を選ばざるを得ない。このように安泰な国という理想を叶うため、二人の家康が構想する方法は異なっている。二人の家康は、征夷大將軍になることにおいても異なる方法を選んでいる。

第2節では、征夷大將軍となる家康を両作品ではどのように評価し、描き出しているかを分析してみた。大河ドラマ『徳川家康』での家康は、平和を守るため自ら積極的に乗り出している。一方、大河ドラマ『葵徳川三代』での家康は、常に朝廷を軽んじていながらも根回しと系図の偽造までを行い、自分の目標のためならどんなことでも憚らないマキャベリストとしての性向を明確に見せている。また、大河ドラマ『徳川家康』が作り出す平和の求道者家康が、武力をもって平和を護るという設定は多少説得力に欠けている。家康は、両作品によってまったく異なる人物に作り出されているが、この二人の家康を通して発信しているメッセージは、妥協と和解が通らない時代の中で戦国を終息させるためには、強力な権力をもって統率していく指導者が必要であったことである。これは、豊臣家に対する家康の反逆的な行為を正当化させ、ネガティブなイメージの刷新につながる。それなら、豊臣家を滅亡させた大阪の陣はどのように評価されているのであろうか。第3節では、両作品が描き出す大阪の陣を分析してみる。

第3節 大阪の陣

家康を老獪かつ狡猾にイメージ化させた大半の原因は、豊臣秀吉の没後に見せた反逆的な行為によるものである。ここで反逆というのはあくまでも豊臣家に対する反逆であるが、両作品では家康の反逆的な行為をどのように評価しているのであろうか。大河ドラマ『葵徳川三代』での家康はそもそも残酷かつ非情な人物として設定されており、豊臣家に対する反逆的な行為を悪行として評価していることがすでに分析されている。しかし、大河ドラマ『徳川家康』は、常に戦を避けて平和を求める家康を作り上げている。いわゆる平和の求道者である家康が反逆を計らい、やがて豊臣家を没落させるという展開は合点がいかないところである。それなら、平和を求める家康によって展開される大阪の陣は、どのように描かれているのであろうか。第3節では、豊臣家に対する家康の反逆的な行為を、両作品ではどのように扱っているのかを分析し、そこから新たに作り上げられる家康の人物像を解釈していく。

大阪の陣に対する大河ドラマの評価

豊臣家を没落に陥れた大阪の陣は、秀吉17回忌の豊国祭を中止させる家康の命令からその火蓋が切られる。この命令が下される設定は両作品ともが採択した史実であるが、その命令に潜められている家康の真意は両作品ならではの評価である。方広寺鐘銘事件として知られている国家安康、君臣豊楽、子孫殷昌という鐘銘は徳川家に対する反逆の意味に解釈され、これは豊国祭中止命令の立派な大義名分となる。両作品ではこの事件をどのように評価しているかを比較してみよう。大河ドラマ『徳川家康』では第46話でこの事件を扱っており、豊国祭中止の命令に潜められている家康の真意はナレーションを通して明らかになる。その映像を見てみよう。



図46

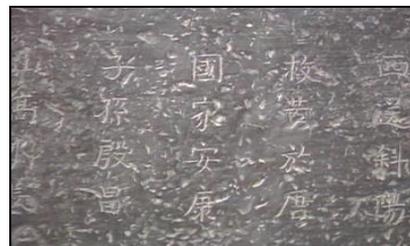


図47



図48



図49

図46から図49までの映像に流れるナレーションは、秀吉「供養始めの直前に家康から豊国祭中止命令が出たのは、鐘銘の文中にある国家安康、君臣豊楽の字句についてであった。だが、その真意は豊国祭を契機に、都に騒乱を起こそうとするキリシタン信者と戦乱を望む浪人を押える」ためであることを説明している。このナレーションに言及されている鐘銘の字句が、供養のために作られた鐘(図46)を大きくクローズアップした図47に映し出されている。この映像に続いて流れる図48と図49は、それぞれ亡き秀吉の側室である淀殿と豊臣家家臣片桐且元である。この映像に映し出されている二人はナレーションの内容とわずかな関連性ももっていないが、家康の豊国祭中止命令に対する豊臣家の反応を見せるために提示されている。しかし、図48での淀殿はそれほど驚いた表情でもなく、図49の豊臣家家臣の表情からも家康の命令に対する抵抗などは映し出されていない。図46と図47は史実を基にした豊国祭中止命令の原因を映像化したものであり、図48と図49は作品が作り上げた豊臣家の反応である。映像に流れるナレーションを通して、平和の求道者家康が選択した豊国祭中止の命令は動乱を防ぐための手段に過ぎず、決して豊臣家に対する逆心ではないことが明らかになっている。これで家康の豊国祭中止の命令は歴とした大義名分をもって正当化され、この正当化を合理化させるために豊臣家の抵抗も描き出していない。

豊国祭中止の命令に潜められている家康の真意はナレーションを通して説明され、これにより一層客観的なものとなる。大河ドラマに用いられるナレーションの主な役割は、映像では詳細に伝えられないことの補足説明を行い、作品の全体的な理解を助けることである。ナレーションは、展開されるストーリーとは関連性のない第三者による伝達であるため、一人称叙述より中立性を保ち、信憑性が与えられる。このようなナレーションの効果は、豊国祭中止の命令に潜められている家康の真意に信憑性を与え、平和を破ろうとする勢力から世の安泰を守ろうとする平和の求道者としてのイメージが保持される。

家康の大義名分の正当性を訴えかけるために提示されているのは、抵抗を見せない豊臣家のみではない。上記のナレーションが明かす騒乱の種であるキリシタン信者と戦乱を望む浪人も第44話に映像化されている。



図50



図51



図52



図53

新教国イギリスの国史の来日(図50)によって、立つところが狭くなった「旧教のキリシタン信者は幕府の弾劾を恐れ」、大阪城に身を隠している(図51)。また、豊臣家の主戦派家臣たちが各地から呼び寄せた浪人たち(図52、図53)も、大阪城にいる。徳川家ではこの状況を、「難攻不落の大阪城に日本中のキリシタン信徒が立てこもれば三年五年で落ちるものではない」と受け止めており、家康も「今のまま捨ておくと秀頼殿は、否応もなく戦の中へ巻き込まれてゆく」ことを懸念している。この台詞によって、豊国祭中止命令の大義名分は再び正当化される。また、この大義名分の根拠である「キリシタン信者と戦乱を望む浪人」を図50から図53までの映像をもって視覚化することで大義名分を証明させている。

大河ドラマ『徳川家康』ではナレーション以外にも、第三者という人物を通して家康の真意を立証させている。奥原信十郎という武士は、家康の命令を承り、身分を隠して大阪城に入っている。万が一のことがあれば、淀殿をはじめ、秀頼、そして家康の孫娘で秀頼の正室である千姫を救出するためである。奥原信十郎は大阪の陣を「豊臣家と徳川家との戦ではなく、キリシタン信徒と泰平に飽き足らない浪人衆が時代に挑んでいく戦である」と判断している。また、それに「はしたなくも巻き込まれ、否応なしに利用されているのが秀吉の哀れなご遺族である」という見解も述べている。奥原信十郎が家康の命令に従うのは自分なりの信念があるためである。その信念というのは、「戦を望んでいない者を戦から救い出すのが武士としての責務」であるということで、この信念に基づいて「淀殿と秀頼を戦から救い上げて見せる」と、覚悟を固める。奥原信十郎の台詞によって、キリシタン信徒と浪人衆による大阪の陣という作品の評価は再び強調され、淀殿と

秀頼の意向ではないことも訴えている。また、「戦を望んでいない」淀殿と秀頼が「戦に巻き込まれている」という奥原信十郎の証言は、家康の逆心による大阪の陣ではないことの裏づけとなる。

第46話に映し出されている図54と図55には奥原信十郎の長い台詞が流れるのみで、然したる映像の特徴は見えない。人物をクローズアップした単純な映像であるため、長い台詞に集中できる構図となっている。しかし、話し相手がいるのにもかかわらず、奥原信十郎の視線は変わっていないことが映像から分かる。これは相手を意識せず、自分の心境を語るという印象を与えるため、映像は台詞の信憑性を高くしている。このシーンには、大阪の陣の歴とした大義名分はもとより、淀殿と秀頼を救い出そうとする家康の切実な心が、第三者の口を通して提示されている。



図54



図55

ナレーションを通して明らかになっている大阪の陣の真意は、奥原信十郎という第三者を取り入れることで、再びその大義名分が強調されている。すなわち、大阪の陣の始まりは豊臣家に対する敵意ではなく、平和を乱そうとする浪人やキリシタン信徒を押えるための戦であることを刻印させようとする意図である。これによって、作品が生み出した家康の人物像は、大阪の陣においても崩されていない。また、奥原信十郎という者の身分が、だれの家臣でもないという設定にも着目したい。時代の流れを中立的な観点で評価しているこの第三者という者の身分は、どちらにも属していない、一介の武士である。このため、第三者である奥原信十郎が発する大阪の陣に関する見解は客観性もたされ、信憑性が高くなり、大阪の陣は決して家康の反逆ではないことが、第三者による証言によって立証されている。そして、どちらにも属していないこの一介の武士は自分なりの信念に基づき行動するということが家康の真意の信憑性を高めている。

一方、大河ドラマ『葵徳川三代』では、豊国祭中止の命令に潜められている本音を、家康自ら明らかにしている。家康は、秀吉の豊国祭を認めてはいるものの、淀殿の非協力的な行為に不満を抱いている。第27話に描かれている次のシーンを見てみよう。



図56



図57

図56での家康は、豊国祭を「許しはしたが、面白くない」と本音を明かしている。そして、「淀殿は築城の課役にも応じず、江戸に人質もおかず、幕命を軽んじている」と、豊臣家に対する具体的な不満を連ねている。そして、この不満は、ついに「開眼供養を差し止める理由を考えろ」という命令に至る(図57)。大河ドラマ『葵徳川三代』での家康は、淀殿の不服従に歯止めをかけるため、最初から豊国祭を中止させる言い掛かりを探しており、その本音を自ら明らかにしている。家康において、徳川政権を安定させていく過程での豊臣家はあくまでも非協力者である。しかし、豊臣家においても秀吉没後、権力を掌握していく家康は不道德な謀反者に過ぎない。このような対立構造から作り上げられている家康は自分の意志を貫き通すためなら何ごととも憚らず、不服従者に対して決して許しなどはない極めて冷酷な人物となっている。大河ドラマ『葵徳川三代』での家康は自ら本音を明かしているため、他に家康の本音を証明させる装置は取り入れられておらず、映像の提示も図56と図57のみで、大河ドラマ『徳川家康』とはまったく異なるところである。また、家康の本音に対する豊臣家の反応も大変異なっている。大河ドラマ『徳川家康』での家康は、そもそも豊臣家に対して敵意をもっていない穏便な人物であるため、淀殿も穏やかに対応している。しかし、大河ドラマ『葵徳川三代』は、家康と淀殿の対立構造の中、いずれのほうも激情的で極端な人物として作り上げられている。

両作品が描き出す淀殿の様子を見てみよう。図58から図61までの映像が映し出すミザンセーヌの相違を通して、淀殿に対する大河ドラマの評価は大きく変化していることが読み取れる。各作品での映像を比較してみると、淀殿の衣装やその色、また空間や照明などの相違が一目瞭然となっている。大河ドラマ『葵徳川三代』での淀殿は、自ら陣羽織を身に着けて一戦を交える覚悟の上で、図61のように家臣たちを激励している。これに比べ、図59の淀殿は家康の「三十万の敵には敵わない」ことと家康の「情け深さ」を挙げて、秀頼はもとより家臣たちまでを自ら説得させ、大阪冬の陣は和議をもってその幕が下りる。穏やかな桃色の着物姿の淀殿(図59)と赤色に青の陣羽織姿の淀殿(図61)は完全に異なる別人となっており、赤と青の対照的な色合いから、一戦を覚悟した淀殿の激情さが形象できている。また、飾り物や屏風をもって演出した空間とは対照的

に、豊臣家の赤の家紋がバックにかけられている空間には緊張感が溢れ出ており、照明においてもロー・キー・ライティングを採用して、戦の恐怖感や不安感を映し出している。これに比べ、和議で終わる大阪の陣を描き出す大河ドラマ『徳川家康』では、割りと明るい照明を用いている(図59)。このように工夫された計画的なミザンセーヌを通して、二人のまったく異なる淀殿の形象が見事に作り上げられている。

『徳川家康』



図58



図59

『葵徳川三代』



図60



図61

それなら、両作品によって生み出された各々の淀殿は、作品の展開においてどのような役割を果たしているのだろうか。和議と一戦、この対照的なキーワードは、平和の求道者家康と絶対権力のみを求める家康の立場を正当化させている。まず、徳川家にいささかも対抗しようとしぬ淀殿は、家康が常に求める平和に共感しており、家康の「情け深さ」を信頼している。このような設定を通して、平和の大切さを知らない第三の対抗者を押えんがための大阪の陣という家康の大義名分は淀殿も認めていることとなる。大河ドラマ『徳川家康』は、ナレーションと第三者の武士、そして淀殿というそれぞれ異なる装置を通して、大阪の陣の大義名分を正当化させている。

一方、豊臣家を没落させ、権力の掌握のみを追求する大河ドラマ『葵徳川三代』での家康は、一戦を憚らない淀殿があるからこそ、その存在が浮かび上がる。すなわち、淀殿の抵抗が強ければ強いほど、作品が作り上げる家康の残酷さと非情さも名分が立つ。淀殿の非協力的な行為に歯止めをかけようとする家康と、その目論見に一步も下がらず対抗しようとする淀殿の各々の立場は正当である。その始めがだれであろうが、対立している二人には相対的な正当性が保たれてい

る。大河ドラマ『葵徳川三代』での大阪冬の陣も和議で終わる設定となっているが、その和睦は「淀殿を説き伏せた常高院」によって成し遂げられたことを、第29話でのナレーションをもって示している。これで、和議は淀殿の自らの望みではないことが明確となり、両作品の異なる設定でもある。また、抵抗する淀殿の形象には、作品のもう一つのメッセージが潜められている。それは、家康においての大阪冬の陣の結果は、豊臣家から奪った権力ではなく、抵抗する淀殿と戦って得られた権力であるということである。豊臣家においても戦に負けて権力を失っただけのことであり、これを通して豊臣家と徳川家の対立は、強者のみが生き延びる戦国の定めとなる。

また、大河ドラマ『葵徳川三代』が豊臣家の抵抗を大いに取り上げていることは、弱者最良という印象を与えないためであり、中立的な観点で歴史を描くという作品の方針が見られるところである。関ヶ原の戦いをはじめ、秀吉の掟を破る家康の行為には、明確かつ代表的な被害者が無く、ただ、自分の目標を目指して手段と方法を択ばない残酷な家康が作り上げられている。しかし、大阪の陣においては、明確な被害者、すなわち、淀殿と秀頼という弱者がいる。この弱者に傾きがちな本能的情緒を防ぐため、大河ドラマ『葵徳川三代』での淀殿は強い女性として作り上げられ、激烈に抵抗している。

両作品が評価している豊臣家没落の原因をまとめてみると、大河ドラマ『徳川家康』ではそのすべての原因を第三者によるものとして設定している。大阪冬の陣はもとより、再び起こった大阪夏の陣の原因も浪人という第三者である。これも第48話でのナレーションをもって、「前年の和睦にもかかわらず大阪城内に残った浪人たちが再び騒ぎ出し、もはや秀頼親子の意向とはかかわりなく暴動化している」と説明している。大阪冬の陣でも大阪城を囲んで対陣はしていたものの、家康の対戦厳禁命令が出されている(第47話)。しかし、手柄を立てたがる武士たちの「先陣争い」によって大阪城攻撃が始まる。また、脅威を与えるため、大阪城天守閣に向けて設置させた大筒は、和議の知らせを待ちきれなかった家臣によって発砲される。そして、秀頼の嫡男国松を処刑にしたのも秀忠(第48話)であり、家康の意向や命令によるものは何一つもない。万が一の時には淀殿と秀頼を救い出すつもりで大阪城に送り込んでいた使者もその役割が果たせず、秀頼親子を切腹させてしまう。このすべては「阻止することのできなかつた不本意である」ことを、家康は自ら語っている(第48話)。また、江戸幕府の二代将軍秀忠とその側近は「冬の陣のおりから大阪は許すべからず」と、徹底的に大阪を潰す意向であったことが家康の台詞を通して示されている。このように激烈となった状況を治めるために「あれこれ手を尽くしている」家康は、どんなことがあっても必ず秀頼親子を助け出して見せると覚悟しており、この心を「執念」とであると語っ

ている。家康の覚悟を執念という言葉に表現することで、秀頼親子の無事を願う家康の心境は一層切実なものとなり、これは家康に対するイメージの刷新につながる。そして、このシーンからもっとも注目したいのは、家康の台詞に用いられている「豊臣家」ではなく「大阪」という表現である。この表現を用いることで、大阪夏の陣の敵は大阪にいる浪人であることがもう一度提示され、大阪の陣の大義名分を明確にしている。これによって家康には、豊臣家を没落させようとする意図は一向もなかったことが提示できる。

以上の分析のように、両作品が描き出す大阪の陣は極端に異なる見解をもって評価されているが、勝利を受け止める家康にも大変大きな相違が生じている。次の項では、この課題を分析していく。

豊臣家崩落に対する家康の態度

家康において大阪の陣は勝利で終わった戦であるが、大河ドラマ『徳川家康』での家康は秀頼親子を救えなかった自責と悲しみに伏せられている(図62、図63)。第49話での家康は自分の人生を蘇らせ、「このような寂しい時期は決して一回もなかった」と回想している。この回想のシーンから、淀殿と秀頼の死を心から悲しんでいる様子が窺える。そして、「晩年は子孫の訓育に心を傾け、それなりに信頼されてきたと信じていた」が、「秀忠とその若い側近たちから完全に無視」され、豊臣家を滅亡に追い込んだ今の事態を嘆いている。たとえ、世の安泰と平和のために始まった戦であるにしても、秀吉から託された淀殿と秀頼が護れず、死に追い込ませたのは、大河ドラマ『徳川家康』が作り上げた穏便な家康においては受け入れ難いことである。このシーンでは、家康の悲しみのみならず、大阪の陣にて起きた様々な不都合は家康の意向ではなかったことを再び提示している。家康の悲しみは、フレームの全体をロー・キー・ライティングに処理した図62と図63の映像を通して形象されている。図63での家康は暗闇の中で一人ぼつりと座っており、主な被写体のみに照明を当てて浮かび上がらせるキアロスкуро(Chiaroscuro)の効果によって、その悲しみは一層哀切なものとなっている。また、照明をもって区切った断絶された空間は家康のみが感じる悲痛さの世界であり、他の人とは共有できないほどの哀切さであることを語っている。そして、ロングショットで収められている家康は、果てなく矮小な存在となっており、ここに雨音の効果音が入り入れられ、その悲しみは倍増となって一層憂鬱なものとなっている。



図62



図63

このシーンでは、映像作品ならではの照明と効果音の演出が施された映像を用いており、家康の孤独な悲しみを視覚化している。視覚化された悲しみは家康に対する同情心を誘発させ、家康が抱えているネガティブなイメージを押えようとする試みが窺えるシーンである。また、秀頼親子を救えなかった悲しみは、信長の命令からわが子信康を護れなかったその悲しみと同じであることが映像に映し出されている。第1章で提示した映像を再引用した図64は、嫡男信康を死に追い込ませた自責で苦しんでいる家康を映し出している。この映像にも雨音の効果音が用いられ、図63の映像が流れるシーンとまったく同一な手法が施されている。このような映像的装置によって、秀頼親子の死をわが子の死と同然に受け入れている家康であることが訴えかけられ、大阪の陣は決して豊臣家を没落させる企みではなかったことを裏付ける映像的な描き方である。



図64

家康の悲しみは、次のシーンにも描かれている。大阪夏の陣を治めた秀忠は、秀頼の嫡男国松に処刑を下し、これで豊臣家は完全な滅亡となる。しかし、豊臣家の滅亡はあくまでも家康の本意ではないことが、高台院に謝罪をするシーンから示されている。秀吉の正室であるねね³⁹は、

³⁹ おねは豊臣秀吉の正室であり、高台院はおねの法名である。しかし、本論文では大河ドラマ『徳川家康』に基づき、おねをねねと表記する。小和田の研究によると、おねという名前のほうが正しいとされているが、大河ドラマでは作品によって、ねね、もしくはおねという名前が用いられている。ねねという名前が用いられているのは、原作者の承諾がもらえなかったためであると、小和田は伝えている。大河ドラマ『葵徳川三代』ではおねという名前が用いられている。小和田哲男(2010年)『歴史ドラマと時代考証』 pp.19-20、(株)中経出版

秀吉の没後に隠居し、高台院と呼ばれている。大河ドラマ『徳川家康』での高台院は、家康の良き話し合いの相手であり、家康と豊臣家の円満な関係に努める人物として設定されている。



図65



図66



図67

このシーンでの家康は、「自ら足を運んで(淀殿と秀頼に)説得をしたならば、ことここまでは至らなかった」と言っている(図65)。図66には、高台院に頭を下げ深くお詫びをする家康が、照明の明暗で区切られている。淀殿と秀頼の切腹を自責している家康を暗闇の空間に配置させることによって、家康の暗鬱な心境が一層よく映し出されている。また、秀吉の仏壇に向った家康の悲しい顔をキアロスクローとクローズアップで処理した図67は、明暗の差を用いてその悲しさを強調している。

一方、大河ドラマ『葵徳川三代』での大阪の陣は、すべてが家康の命令によるものとして設定されている。大阪冬の陣の開始も家康の命令に従ったことで、第28話でのナレーションを通して、「大阪冬の陣は家康の攻撃命令によって始まりました」と明確に提示している。また、天守閣に大砲を発射したのも家康の命令によることである。第28話でのシーンをみると、「大砲じゃ、本丸に打ち込め、天守閣をぶっ飛ばせ」という家康(図68)の映像に続き、図69のような大砲の映像が流れ、天守閣に大砲が発射されたことを象徴している。



図 68



図 69

また、燃え上がっている大阪城をみながら(図 70、図 71)、「大阪城の天守閣が焼け落ちたぞ。豊臣家の命運ここに尽きたに」という家康(図 72)が第 30 話に描き出されている。豊臣家の没落を

意味するこの台詞には、作品が作り上げた残酷な家康がそのまま描かれており、何一つも家康自身の本意ではなかった大河ドラマ『徳川家康』とは対照的な設定となっている。



図 70



図 71



図 72

大阪の陣の結果からみると、両作品での二人の家康が共に選択した手段は非平和的な武力である。大河ドラマ『徳川家康』では、平和の求道者である家康が取った武力を正当化させるため、第三者という装置を取り入れ、大阪の陣のすべて責任を転嫁しており、心悩ます家康の形象を大いに取り上げている。このような設定は家康に対するネガティブなイメージを刷新させ、平和を護ろうとした家康は作品が生み出した英雄である。

一方、大河ドラマ『葵徳川三代』は対抗する豊臣家を大いに描き出し、家康対豊臣家という対立構造を作っている。この対立構造から評価された大阪の陣は権力争いに過ぎず、これは戦国の生き方でもある。このような評価の下で家康の残酷な治世は擁護され、乱れた戦国を平定させた家康は、十数年の年月を隔てて大河ドラマが生み出した新たな英雄である。

平和の求道者家康に対する批判

大河ドラマ『徳川家康』は、家康の平和志向を一押しにしている作品であるが、大阪の陣においての家康は様々な武力措置を黙過している。これらは家康としては阻止できなかった不本意であったということに解明されているが、家康の行動に不満を抱いている第三者を取り入れ、辛辣に批判している。その第三者は本阿弥光悦⁴⁰という人物で、大河ドラマ『徳川家康』では家康の治世に同調する協力者として設定されている。それなら、なぜこの人物を通して家康の治世を

⁴⁰ 本阿弥光悦は、江戸時代初期の書家、陶芸家、芸術家として知られている。正木篤三(1981年)『本阿彌行状記と光悦』p.201、中央公論美術出版

大河ドラマ『徳川家康』での光悦は、幼き家康の器量と才質を見抜き、戦国を率いる過程を見守る、家康の助力者として設定されている。家康と同じ立場にいる武将や家臣のみならず、芸術家にも高く評価される家康を描き出すことで、家康の偉大さを一層浮かび上がらせている。

批判しているのであろうか。この項では、この課題を分析していく。

光悦は、大阪の陣以来、乱れ果てていく国の有り様に忍びきれず、その不満を一気に吐き出している。第50話でのナレーションはその時の様子を、「京、大阪での豊臣家残党狩りの激しさは狂態というほど町中を密告の世界にし、すべての人々を不信地獄へ突き落としていた」と伝えている。光悦は「家康が護っている限り、豊臣家は無事に存続できると固く信じていた」ため、その失望感は一層なものとなり、深い切望に落ち込んでいる。そして、秀頼の嫡男であるまだ幼い国松までを処刑にしたのは、天下のために何ほどの利もないことを真正面から非難する。また、無事に生き残っている秀頼の正室、すなわち家康の孫娘である千姫までを処刑にしようとする動きがあることを家康に耳打ちする。このすべてが嫌になった光悦は、「一体、このような無抵抗な者たちを次々に犠牲に捧げなければ保てぬほどの泰平に何の意味がござりましょうや。いやはや、何もかも汚い、汚い」と家康の前で堂々と言う。光悦は家康の同調者ではあるが、常に平和を求めている家康の行為としては納得のできない対処をことごとく連ねている。また、だれも公には言えなかった家康の治世を「汚い」という直接的な表現で発している。ここでも光悦の身分は大変重要である。味方の第三者を通して発せられている家康に対する批難は、家康の評価においての中立的な客観性を提示するためのものである。すなわち、作品が作り上げた家康の形象は、家康鼻根ではないということを示唆していると考えられる。この批難に対して、家康はすべてを認めて深く反省し(図75)、これ以上の犠牲がないように措置を下す。これらの提示によって、作品が形象した家康の人物像は客観的な評価であることを認識させる。



図73



図74



図75

このシーンでの映像を見ると、光悦の辛辣な批判を家康は大変謙遜に受け入れ、決して不快に思っていないことが分かる。返って、図74の家康の家臣のほうが、逆上している。ここからすべてを自分の責任にする家康の人物像が再び読み取れる。大河ドラマ『徳川家康』での家康は、築山御前の密通や内応も自分の責任として受け入れていることが究明されており、三方ヶ原の戦いの惨敗も素直に認める人物である。大阪の陣においての不都合なことはそのすべてが解明されている。しかし、大河ドラマ『徳川家康』は、常に平和を求めてきた家康が武力措置を黙過すると

いう矛盾した設定をかなり意識しているとみられる。ここで家康の治世を批判する人物を取り入れ、いっその批判を素直に認める度量の広い家康であることを訴えかかっている。光悦の批判は、この人物像を作り出すために必要な装置であるが、これより重要な役割もある。それは、家康の孫娘である千姫を処刑にしなかった措置を正当化させることである。

大河ドラマ『徳川家康』で、豊臣家を滅族させたのは家康ではなく秀忠ではあるが、わが子のみを生かしたことは不都合なことでもある。ここで、第三者である光悦の言説は大変説得力のある主張となり、千姫を処刑にしなかったことの正当化につながる。

第3節では、大河ドラマ『徳川家康』と『葵徳川三代』が描き出す大阪の陣の分析を行った。両作品が評価する大阪の陣は、その発端の原因から戦の過程、また戦が終わった時点での対処まで、そのすべてが異なっている。しかし、大阪の陣を通して形象された二人の家康が共に求めている究極的な目標は安泰な国づくりである。安泰な国づくりという大義名分をもって作り出された家康の英雄像は、家康の治世に対する各作品ならではの評価によってその形は異なっているけれども可能性のある設定であり、説得力をもっている。

第1節から第3節を通して、両作品が共に扱っている実在事件を分析してみた。固定した史実からフィクション人物を生み出すことには限界があり、家康を賛美する大河ドラマ『徳川家康』では矛盾した提案もみられる。一方、大河ドラマ『葵徳川三代』は、すでに定着している家康に対する先入観を否定する装置は施されていない。これは、両作品の異なる方向性によるものであるが、豊臣家を滅亡させた行為自体は、それが戦国の生き方であるにしても残酷な治世であったことは確かで、その解明に挑む大河ドラマ『徳川家康』より、絶対権力を目指して何ごとも憚らない家康を描き出す大河ドラマ『葵徳川三代』のほうがより高い説得力をもっている。第4節では、両作品によって作り出された家康の人物像の比較を通して、それがどのようなプロセスを経て英雄像を形成しているかを究明し、その相違と変化をまとめていく。家康の人物像づくりは、フィクション作品ならではの評価が思う存分に施せるところであるため、この比較をもって家康に対する両作品の異なる評価と見解の究明が期待できる。

第4節 大河ドラマが作り出す家康の英雄像の比較

大河ドラマ『徳川家康』は家康の一生を描き出し、そこから平和の求道者としての家康を生み出している。一方、新たな見解と評価の下で制作された大河ドラマ『葵徳川三代』での家康は、絶対権力を求める冷酷なマキャベリストである。家康に対するこの異なる評価から、両作品はまったく別の方向に展開されているが、究極的に訴えかけているのは家康の英雄性であることが分析されている。第4節では、各作品の分析を通して究明された家康の人物像の比較を行い、ここから形成される家康の英雄像にはどのような相違と類似性が生じているのか、その変化の推移を突き止めていく。また、両作品によって作り出された家康以外の人物を比較し、家康の英雄像形成における役割を比較していく。家康以外の人物に対する比較は、家康の人物像の比較では扱っていない人物に限り、重複を避ける。

平和の求道者家康と非情なマキャベリスト家康

大河ドラマ『徳川家康』は、実在事件や出来事の年代順に沿って家康の一代記を描き出し、その堪忍の一生を通して教訓を与え、英雄家康を作り出している。作品が提示する家康の英雄像は、民百姓のための安泰な国づくりという歴とした大義名分と武将として器量、そして温厚な人間味をもつ人物という三つの要素からなっている。これに比べ、大河ドラマ『葵徳川三代』は、関ヶ原の戦いから三代将軍家光が率いる安定された江戸幕府までを描き出し、265年もを存続した磐石の幕府は家康の残酷な治世の下で成り立ったことを訴えかけ、これが家康を英雄として評価する根拠となっている。すなわち、新たに作り上げられた家康の英雄像は江戸幕府という結果からなっており、戦乱を終息させ、平和を保持した江戸幕府という結果物は残酷にならざるを得なかった家康の治世を理解させる装置として用いられている。この相違を通して、大河ドラマが描き出す家康という英雄は、拡張された価値観と定義の下で作り上げられていることが読み取れる。

大河ドラマ『徳川家康』が作り出す英雄家康は、民百姓のための安泰な国づくりという大義名分をもっている。この大義名分の根拠として作り出された一つ目の人物像が、平和の求道者家康である。家康が常に平和を求めているのは、戦乱に巻き込まれ、犠牲となる民百姓がいらないことを願っているためである。家康の平和志向を提示するために、説得をもって戦乱を避けていく家康の形象が大いに作り出されている。この説得という手段は、敵を味方にしていく家康の手腕と、

その真心にフォーカスが合わせられ、武将といえば優れた武芸というイメージを覆している。また、家康の説得は敵、味方を問わず、わが子までを対象にしているが、説得の対象は異なっても目的は平和を保持することであり、家康の平和志向、及び反戦争の意志は、まさに平和の求道者家康を誕生させるところである。家康の大義名分の根拠として作り出された二つ目の人物像は、愛民の心に満ちている指導者家康である。この人物像を描き出すため、民百姓との接点を大いに取り入れ、ここから形象されている家康は何よりも民百姓の安泰を優先する慈悲深い人物であり、民の味方として信頼される統治者である。

大河ドラマ『徳川家康』は、平和の求道者と愛民の心に満ちている指導者という二つの人物像を通して民のための安泰な国づくりという大義名分を証明させ、これをもって英雄家康を作り出している。これに比べて大河ドラマ『葵徳川三代』は、家康の絶対権力こそが安泰な江戸幕府を存続させたことを取り上げ、家康を英雄として評価しており、絶対権力を得るためなら何ごともしないマキャベリスト家康を作り出している。家康のマキャベリストとしての性向は、謀略と策略を巡らせた残酷な治世をことごとく取り上げることで形象されており、家康は自ら自分の残酷性と非情さを認めている。このため、家康の残酷性を証明するための装置などは施されておらず、家康を慕っている民百姓も大河ドラマ『葵徳川三代』には存在しない。このように作品が作り出す家康は模範的な人物ではないにもかかわらず、英雄化できる一つの根拠がある。家康が絶対権力を求めていたのは、戦国時代を終息させ、二度と乱世には戻らないためであったことがそれである。これらは主に、家康が自ら語る国家観や政治理念を通して明らかになっており、絶対権力によって興された強健な国こそが民百姓の安泰保持につながるという家康の信念は歴とした大義名分となり、これをもって家康を英雄として評価している。

このように、両作品が家康を英雄として評価する根拠には、大きな相違が生じているが、一つ共通点がある。平和の求道者家康と残酷なマキャベリスト家康が共に目指しているのは、民百姓が平和に暮らせる国づくりであるが、この共通点はそれぞれの作品においてまったく異なる方向に展開されている。大河ドラマ『徳川家康』では、家康の英雄性を浮かび上がらせるための装置として働いており、大河ドラマ『葵徳川三代』では、避けられない惨い治世であったことを訴えかけ、家康の立場を理解させるための装置として働いている。家康が絶対権力を得るため放棄したのは秀吉との仁義である。また、民百姓の安定した暮らしが保障できる垣根のような国家建設は、家康の信念である。この仁義と信念の中で、家康が選択したのは自分の信念である。大河ドラマ『葵徳川三代』が、信念に従った家康を作り出すために選択したマキャベリストという人物

像は、家康を擁護するために試みた一つの装置に過ぎず、信念に基づいて江戸幕府を興した家康は英雄となっている。

大河ドラマ『徳川家康』が家康を英雄として評価するもう一つの根拠は、武将としての器量と優れた戦術を備えた優秀な人物であるということである。これは主に、信長という知名度の高い人物に高く評価されるという設定から提示され、信長の笑顔という媒体を通して描き出されている。特に、家康の幼少期を大いに取り上げ、幼き頃から非凡であったことを描き出すことによって、家康は生れ付きの武将であることを訴えかけている。これを提示するために、家康を主人公とする他作品ではほとんど扱っていない幼少期でのエピソードを大いに描き出している。これに比べて、大河ドラマ『葵徳川三代』での家康は策略と謀略に優れた人物として作り出されており、これは根回しや系図の偽造、朝廷の不都合の暴露といった具体的なエピソードを通して描き出されている。また、家康は自ら自分の策略や謀略を認めており、中立的な観点で家康を評価する作品の語り手によっても証明されている。大河ドラマ『葵徳川三代』には作品の語り手という第三者が登場しており、作品の解説はもとより、相対的かつ中立的な観点から解釈した評価までを下している。また、史料を根拠に家康の不都合などを暴露することも憚っていないが、最終的に下される評価は家康を擁護する装置として働き、家康に対するイメージの刷新を図っている。このような試みは、ナレーションという典型的な手法を用いる大河ドラマ『徳川家康』では見られない相違であり、大河ドラマ『葵徳川三代』ならではの特徴である。

大河ドラマ『徳川家康』では家康の人間味を大いに描き出しており、これも家康を英雄として評価する一つの根拠となっている。これらは、家臣、家族、そして民百姓とのかかわりから形象されている。家臣との関係から作り出された家康は家臣をわが子と同然に思う主君であり、頼もしい指導者である。戦においても勝敗よりわが家臣の無事を祈り、先に安否を懸念する慈愛深い武将で、一揆に加担して敵となった家臣までを容赦する広い度量の持ち主である。ここから形成される暖かい人間味は親近感を与え、家康に対する冷酷、老獪、狡猾といったネガティブなイメージを払拭させる。これとは対照的に、大河ドラマ『葵徳川三代』での家康は忠義を見せる家臣には涙を堪えながら感謝しているが、常に家臣を警戒する二重性を見せており、主君としての慈愛深さとか心温かい形象は一つも描き出されていない。

家族関係から作り出されている家康にも大きな相違が生じている。大河ドラマ『徳川家康』での家康は穏便な夫であり、慈愛深い父として形象されている。しかし、正室である築山御前と嫡男信康にかかわる不都合な事件を詳細に扱っているが、これは家康に付きまとっている妻子殺し

という不名誉を解明するために取り入れた装置として働いている。この不都合な事件から作り出されている家康は、築山御前を死に追い詰めた自責の念に苦しめられており、睦まじい夫婦になろうと努力しなかった夫としての落ち度を素直に反省する卑屈ではない人物となっている。また、平和保持の責任を抱えている社会的な立場と、父という私的な立場の間で選択したのは世の平和であり、このために切腹させるしかなかったわが子に対する煩悩で悩まされている家康から、凡人としての同一感と同情心が誘発され、この人間臭いところを通して返って親密感を覚えるようになる。築山御前と嫡男信康を失って苦しめられている家康は、妻子殺しという不名誉が濯げる一つの装置にすぎないが、堪忍と犠牲を憚らない家康を英雄化させる根拠としては十分である。これに比べて、大河ドラマ『葵徳川三代』での家康は、成人したわが子に暴力までを振るう性急で厳格な父である。家康の暴力は、自分とは異なる見解を示す秀忠への反発であるが、家康の激情的な性向を映し出すための装置であり、家康に抵抗をみせる者はたとえ、わが子であるにしても容赦はないという家康はまさに残酷なマキャベリストとなっている。しかし、臨終の際にはわが子に対する愛情を見せているが、作品が描き出す父としての家康は極めて厳格な人物である。この形象の役割は、わが子にも例外のない家康の冷酷さを提示することで家康の治世を擁護することである。

大河ドラマ『徳川家康』での家康は民百姓を通して人間の道理と真理を悟らせており、家康においての民百姓は師匠のような存在となっている。また、民百姓の立場が理解できる味方としての家康は民百姓が望む指導者であり、民百姓は真心で民を思う家康の人間性を信じ、心を寄せている。織田信長が家康の武将としての優れた器量を証明しているのであれば、民百姓は家康の人間性を証明している。民百姓との接点から作り出される家康は親しみやすい人間味をもった武将となっており、これも家康を英雄化する一つの根拠として働いている。大河ドラマ『徳川家康』での民百姓は、家康の安泰な国づくりという大義名分を証明する根拠にもなっており、他の大河ドラマに比べて民百姓の登場が多くなっている。これに比べて、大河ドラマ『葵徳川三代』が描き出す民百姓は正しい史実を聴こうとする聴衆として登場している。これは作品が中立的な立場で歴史を描いていることを強調させるための媒体に過ぎない役割であり、家康を英雄化することにおいてはまったく影響しておらず、これも両作品の大きな相違である。しかし、武将としての宿命に従って生きてきた人生を蘇らせ、残酷にならざるを得なかった治世を自ら語る家康を通して、一国の主としての立場を理化させており、これをもって家康の英雄化を図っている。

以上の分析を通して、大河ドラマ『徳川家康』は模範的な指導者像や親しみやすい人物像を構

築して、英雄像を提示していることが分かった。これに比べ、大河ドラマ『葵徳川三代』は家康の残酷な治世を通して返ってその立場を理解させ、磐石な国江戸幕府をもって家康の英雄化を図っている。それなら、両作品が作り出す家康以外の人物は、どのように評価され、家康の英雄化に影響しているのでしょうか。次の項ではこの課題を究明していく。

実存人物に対する NHK 大河ドラマの評価比較

この項では、大河ドラマ『徳川家康』と『葵徳川三代』が作り出す家康以外の人物の比較を行い、これは家康を英雄化することにおいて、どのような役割を果たしているかを突き止め、両作品の相違をまとめていく。

大河ドラマ『徳川家康』は、知名度のある実存人物を否定的に仕立てることを積極的に避けている。この試みは、作品の全般にわたって図られている。家康が評価する織田信長は見上げた人物であり、作品とは関係のない信長の比叡山焼き討ちさえ、武力を振るう僧侶に対する戒めということに正当化されている。また、嫡男信康を切腹させたことも信康の不都合によるもので、信長の無理難題ではなく、しかも切腹命令の直接的な原因は徳川家家臣たちの悪意のない失言が招いた結果にすぎないこととなっている。そして、信康の不都合を信長に告げ口したのは徳姫ではなく、返って信康を庇おうとしたのが誤解を招いただけのことである。このように大河ドラマ『徳川家康』が描き出す織田信長と徳姫は、決してネガティブな人物には仕立てられていない。ここで取り入れられているのが、名の知られていない家臣という第三者であり、その家臣でさえ特定の一人ではなく複数となっている。これとは対照的に、豊臣秀吉に対する評価においては、異なる傾向を見せている。秀吉は日本統一を果たし、大陸征服までを夢見ており、この好戦的な性向は秀吉の生母である大政所によって、死ぬまで治らない病として評価されている。この評価はあくまでもネガティブなものであるが、生母を通して下された評価であるため説得力は高くなっている。一方、大河ドラマ『葵徳川三代』では、流動的な観点で評価した秀吉を提示している。信長没後、秀吉が主君に当たる信長の係累をすべて自分の家来にしたことを挙げ、秀吉を謀反人として評価している。この面から考えると家康も謀反人であり、異なる観点からみると歴史のどれもが謀反人であると訴えている。大河ドラマ『葵徳川三代』は、秀吉の行為の不当性に対する相対的な評価を提示し、固定されていない流動的な価値観を見せている。秀吉のみならず、朝廷や石田三成に対する評価においても同じ試みが図られている。

大河ドラマ『徳川家康』での石田三成は、平和と安泰を保持しようとする家康に対抗して、兵を起こして世の平和を砕ける。しかし、作品が評価する三成は、決してネガティブな人物ではない。ただ、家康と異なる見解をもっている人物に過ぎず、豊臣家の家臣として秀吉の遺言通りの治世を図ろうとした忠義者であり、まだ幼い秀頼を護ろうとする信念深い武将として描かれている。このように、大河ドラマ『徳川家康』は家康と対立している人物でさえ、悪人に仕立てる試みなどは決して図っていない。一方、大河ドラマ『葵徳川三代』は相対的な評価を提示している。すなわち、三成からみれば家康が逆賊となり、家康からみた三成は単なる非協力的な邪魔者である。この相対的な評価は、主に中立的な立場にいる作品の語り手によって下されている。

大河ドラマ『徳川家康』が織田信長や石田三成を悪人に仕立てない理由は、作品が作り出している平和の求道者という人物像の根拠と妥当性を確保するためである。信康切腹事件や関ヶ原の戦いは家康においては不都合なことであるが、返って信長や三成をポジティブに評価することで家康最良ではないというイメージが与えられ、作品が作り出した平和の求道者家康に対する信憑性も高くなる。また、秀吉の好戦性も家康の平和志向を浮かび上がらせる一つの装置である。これに比べ、大河ドラマ『葵徳川三代』は、そもそも正し歴史を伝えることをモットーにしている作品であるため、実存人物を評価することにおいても、異なる見解と観点を提示し、そこから流動的な評価を下している。

大河ドラマ『徳川家康』は、作品が作り出す平和の求道者家康にネガティブなイメージを与えないため、家康にかかわる不都合なことは決まって第三者、もしくは他意という装置を取り入れて解明している。特に、第三者という存在はそのほとんどが、一人ひとりの個人ではなく、不特定の多数であり、歴史に名の知られていない人々である。関ヶ原の戦いも諸武将との合意によるもので、大阪の陣においても豊臣家との間で起きた諸々の不祥事はそのすべてが第三者による過ちや誤解がもたらした結果であり、家康の意向ではない。作品が作り出した平和の求道者家康の合理化にも、この第三者は取り入れられている。豊国祭中止命令に潜められている家康の真意を証明してくれるのは、どこにも属していない第三者の武士である。この武士の証言を通して、大阪の陣は決して家康の反逆ではないことが立証される。第三者という装置は、証言者の中立性を保つための試みであり、これらによって家康の真意は再び強調され、作品が生み出した平和の求道者家康という人物像も崩されない。これに比べ、大河ドラマ『葵徳川三代』では、そのすべてが家康の意向通りのこととなっている。大阪の陣において、開戦命令を下したのも家康自分自身であり、大阪城の天守閣に大砲を撃つように命令したのも家康である。国松を処刑したのも家康の

意向によるもので、何一つ家康の意向に背いているのではない。豊国祭中止命令に潜められている家康の本音は、淀殿の非協力的な行為が不満であったためであり、鐘銘の字句の不都合という言いがかりは豊国祭を中止させるために企んだ方案である。また、家康は自らこの方案を作り出すことを命令している。このため、家康の言いがかりの根拠となる淀殿の非協力的な行為がことごとく連ねられているのみで、他の装置は何も施されていない。これに比べ、大河ドラマ『徳川家康』は、第三者の武士以外にもナレーションという装置をもって家康の真意を伝えている。このナレーションは第三者による伝達であるため、客観的な評価というイメージと信頼感を与える。これは、豊国祭中止命令は単なる言いがかりであったことを家康自ら暴露する大河ドラマ『葵徳川三代』とは、全く異なるところである。

大河ドラマ『徳川家康』が作り出す家康は、豊臣家に対する敵意など一向にもっていない穏便な人物であるため、豊臣家でもさしたる抵抗を見せておらず、淀殿も穏やかに対応している。これに比べ、大河ドラマ『葵徳川三代』での家康は、権力を独占するために征夷大將軍となり、虎視眈々と豊臣家を狙っているため、家康と淀殿の対立構造の中でいずれのほうも激情的で極端的な人物として作り上げられている。また、大河ドラマ『徳川家康』での淀殿は和議を求めており、『葵徳川三代』での淀殿は一戦を望んでいる。このこと自体も両作品の大きな相違であるが、大河ドラマ『葵徳川三代』が描き出す淀殿の強い抵抗は、家康の残酷さと非情さを正当化させるための設定でもあり、最後まで抵抗する淀殿を通して豊臣家から奪った権力ではなく、抵抗する淀殿と戦って得られた権力であることが訴えかけられる。

両作品の相違からもっとも注目できるのは、大河ドラマ『徳川家康』が作り出した家康の合理化のため、新たに作り出されている第三者という存在である。そもそも大河ドラマはフィクション作品であるため、ある程度の脚色は許されている。許されている脚色は第三者という媒体を作り出しており、これは大河ドラマ『徳川家康』ならではの大きな特徴である。この第三者という媒体の役割は様々な装置として施され、家康の代わりに不都合なことをやり切っており、家康の偉大さを立証する証言者にもなっている。これに比べ、大河ドラマ『葵徳川三代』は、公正な歴史を伝えるために作品の語り手を登場させ、様々な道具を用いて歴史の情報を提供している。それは主に、史実の根拠となる史料や地図、絵、図表などが取り入れられ、理解を助けているが、作品の流れを途切らせる短所も看過できない。第三者という装置をもってフィクションを図る大河ドラマ『徳川家康』と、様々な道具を取り入れて史実を求める大河ドラマ『葵徳川三代』は、このような構成からも大きな相違をみせている。

第3章では、NHK大河ドラマ『徳川家康』と『葵徳川三代』の作品比較を行い、両作品が作り出す実在事件及び家康と諸人物に対する評価の相違と変化を突き止めてみた。両作品が生み出した家康を通して、江戸幕府という新時代に対する認識と見解が相対的な評価に移り変わることが究明できた。それなら、家康と類似した新時代の開拓という業績を上げた李成桂に対するKBS大河ドラマの評価はどのようなものなのであろうか。第4章では、李成桂を主人公とするKBS大河ドラマ『開国』を分析して、作品が描き出す李成桂の英雄像を究明していく。そして、NHK大河ドラマとの比較を行い、両国大河ドラマの相違と類似性を分析する。

NHK大河ドラマは、「映画にも負けない日本一のドラマを目指して⁴¹⁾誕生され、もはや「日本の代表的な国民ドラマ⁴²⁾」となっている。これに比べ、KBS大河ドラマは、「民族のアイデンティティを確立させ、国民和合を図ろうとする政府の文化政策の方針の下で誕生し、史実に基づいた正統史劇を目指して⁴³⁾きている。韓国では、KBSのみならず他民放でも活発に史劇を制作しているが、娯楽と興味本位の作品が主流であり、いわゆるフュージョ(fusion)史劇という造語が作り出されている。フュージョン史劇は時代劇の形式を取っているものの、歴史考証から放れ、正統史劇と区別されている。日本のチャンバラ時代劇に相応するジャンルが韓国のフュージョン史劇で、2000年代に入ってから大いに制作されている。このような歴史ドラマの制作傾向の中でも、正統史劇に拘っているのがKBS大河ドラマであり、NHK大河ドラマも、「できる限り完璧な考証を目指して⁴⁴⁾いる」とされている。しかし、両国の大河ドラマはあくまでもフィクション作品であり、固定された史実からフィクション化された家康と李成桂も各作品によって作り出された人物である。この両者を比較することで、NHKとKBS大河ドラマの作品作りの相違が究明できる。

⁴¹⁾ 大原誠(1985年)『NHK大河ドラマの歳月』p.14、日本放送出版協会

⁴²⁾ 鈴木嘉一(2011年)前掲書 p.ii、中央公論新社

⁴³⁾ Jeong Yeonghui(2005年)『韓国社会の変化とテレビドラマ』p.119、communicationbooks

⁴⁴⁾ 小和田哲男(2010年)前掲書 p.274、(株)中経出版

第4章 KBS大河ドラマ『開国』

日本の戦国時代を平定して江戸幕府を開き、平和の時代を導いていた徳川家康に相当する人物は、韓国の歴史にも存在する。うち続く外勢の侵略に踏みにじられ、官僚の不正と腐敗で乱されていた高麗王朝から新王朝を興し、強力な国家建設を目指してきた李成桂^{イソング}が、まさにそれである。NHK大河ドラマが徳川家康という人物を通して日本の戦国を語っているように、KBS大河ドラマも李成桂を通して14世紀末の乱世を描き出している。それなら、KBS大河ドラマが作り上げる乱世を平定した李成桂は、どのような人物なのであろうか。第4章では、NHK大河ドラマ『徳川家康』に相当するKBS大河ドラマ『開国』を分析していく。いずれの作品も、同じく1983年に放送された大河ドラマであり、新たな時代の開拓という類似した業績をもっている実存人物を扱っている。このため、KBS大河ドラマ『開国』は日本と韓国的大河ドラマによって作り上げられるフィクション化された歴史物語が比較できるいい材料となっている。むろん、同時代といっても日本と韓国の社会はまったく異なる状況に置かれており、これは看過できないところである。しかし、類似した漢字文化圏の中で生きてきた両国の人々は似通った情緒をもっており、このような人々を対象とする両国的大河ドラマは、比較の対象としては適切である。

KBS大河ドラマ『開国』は、高麗王朝の恭愍王^{コンミン}の治世が始まった1350年から朝鮮王朝が樹立される1392年まで、42年間の歴史に基づいて作り出された作品である。作品が描き出す高麗王朝は、すでに元(モンゴル)の統治下で国王の任命までを干渉される、いわゆる名ばかりの国家である。元の属国となっていた高麗王朝の末期には、親元派を中心とする権門勢家⁴⁵が政治の権力を独占し、大土地を所有するなど、極めて国家の紀綱が乱されている。しかも、元と明が対立し

⁴⁵ 高麗末期の権門勢家は元に忠誠を尽くして政治の権力を手にした支配層で、大土地を独占するなど、不正を働く存在であった。Choi Dongwon(1977)「The Social Class and Period of the Formation of Sijo」『釜山大学文理科大学論文集』第16集、pp.19-34、人文社会科学編

大河ドラマ『開国』が作り出す権門勢家も私利私欲に目が眩んだ政治家であり、李成桂の正義感あふれる人物像を浮かび上がらせる一つの装置となっている。また、大河ドラマ『開国』は、高麗王朝の滅亡の一つの原因を権門勢家による腐敗した政治においているため、作品の展開上では大変重要な存在となっている。

ていた緊迫な国際情勢と紅巾賊⁴⁶や倭寇⁴⁷の相次ぐ侵略によって、百姓の生活も非常に苦しくなっている。このような時代を背景にした大河ドラマ『開国』は、有力な地方豪族の出身であった李成桂が威化島回軍という歴史的な事件を経て朝鮮王朝を樹立し、王座に即位するまでを語り続けている。このような展開から提示される李成桂はどのような英雄なのであろうか。第4章では、作品が作り出す李成桂の人物像を様々な観点から分析するため、武将としての李成桂、そして家族関係における李成桂に分けて、それぞれ第1節と第2節で究明していく。そして、究明された人物像は、李成桂を英雄化することにおいてどのような装置として働いているかを突き止めていく。また、第3節では作品が提示する百姓の形象を分析し、李成桂の英雄化との関連性を述べていく。第4節では、作品が作り上げる李成桂を合理化させるために取り上げている装置を分析していく。最後の第5節では、第1節から第4節にわたって分析された李成桂の人物像と、これを通してもっとも訴えかけようとする作品のメッセージを、オープニングシーケンスの分析をもって究明していく。このようなプロセスから分析される李成桂を通して、李成桂と朝鮮王朝に対する KBS 大河ドラマの見解と評価が究明でき、NHK 大河ドラマとの比較を行うことでテレビという媒体を通して作り出される両国大河ドラマの相違と類似性が突き止められることに本研究の意義をおきたい。

⁴⁶ 紅巾賊とは、14世紀末期、中国河北省の一带で起きた農民反乱軍の集団である。目印として紅い布を付けたことから紅巾賊と呼ばれ、勢力を伸ばして元の各地を侵略していたが、その一群が元の反撃を受け、高麗の領土にまで侵入するようになる。紅巾賊の侵入で、高麗王朝は首都である開京を占領される。戦争記念事業会国防軍史研究所(1993年)『韓民族戦争通史Ⅱ高麗時代篇』 p.335、国防軍史研究所。大河ドラマ『開国』ではこの侵略を、第21話から第24話まで、かなり大きい比重で扱っているが、これは李成桂の業績の示唆という試み以外にも、他民族によって弾圧される百姓という形象を通して高麗王朝の無能さを訴えかけるためである。

⁴⁷ 倭寇とは、一般的には13世紀から16世紀にかけて朝鮮半島や中国大陸の沿岸部、及び東アジア諸地域で活動していた海賊、及び私貿易、密貿易を行う貿易商人のことを指す。戦争記念事業会国防軍史研究所(1993年)前掲書、p.357、国防軍史研究所。大河ドラマ『開国』では、紅巾賊という集団が成立された背景や状況まで、ナレーション(第16話)を通して詳細に説明している。しかし、倭寇に関する説明はまったくなされておらず、大変対照的となっている。

第1節 大河ドラマ『開国』が再創造する李成桂の武将像

NHK 大河ドラマ『徳川家康』によって作り出された徳川家康は、民百姓のための安泰な国を興す律儀な武将である。また、『葵徳川三代』が提示する家康は、謀略と策略に長け、残酷な治世を行っているが、強力な国づくりという信念をもち、乱れた戦国を平定した武将である。それなら、KBS 大河ドラマ『開国』が作り出す李成桂は、どのような武将なのであろうか。この課題を究明するため、第1節では武将としての李成桂が描き出されている映像解釈を通して、作品が提示する李成桂の武将像を分析していく。また、この武将像は李成桂を英雄化することにおいて、どのような装置として働いているのかを突き止めていく。

総 49 話で編成されている大河ドラマ『開国』は、作品の全話にわたって権門勢家の悪行と高麗国王の享樂的かつ異例的な行跡、そして逼迫される百姓の生活像を繰り返して提示している。このような乱れた社会状況の反復提示によって、高麗の忠義たる武将李成桂が朝鮮という新しい王朝を興すしかなかったその背景が十分納得できる。今世紀、李成桂の威化島回軍は未だにクーデターであるか革命であるか、その評価の是非が論じられている。この中、1983 年の大河ドラマ『開国』での威化島回軍は避けられなかった選択として評価され、新王朝の樹立は時代の流れであったことを訴え続けている。この訴えかけの一つの根拠として提示されている武将李成桂は、どのような人物であるか、それを見てみよう。

文武両道の武将に作り上げられる李成桂

大河ドラマ『開国』が作り上げる李成桂は大変武芸に優れた武将であり、その武芸に劣らない学識を兼備した人物である。この項では、文、そして武という相反された媒体をもって再創造される李成桂の武将像を解釈していく。李成桂の優れた武芸は、諸史料からも確認できるところであるが、学問的な性向に触れている記録はあまり見られない。しかし、大河ドラマ『開国』では、常に李成桂の学問的な性向を取り上げている。それなら、大河ドラマ『開国』はなぜ文武両道に優れた李成桂を追求するのであろうか。これは、李成桂の武将像の解釈から究明できると考えられる。

第3話には、弓一本で倭寇から百姓を救い出す李成桂が描かれている。図1から図4までの映像を見てみよう。



図 1



図 2



図 3



図 4

狩りに出かけた李成桂は偶然、倭寇の襲撃を受けている村にたどり着く。そこでは罪のない高麗の百姓が殺され(図 1)、村はすでに火の海となっている (図 2)。この残酷な様子を目の当たりにした李成桂の側近は、直ちにその場から立ち退くことを催促する。しかし、李成桂は、「武芸を嗜む者がこのまま引き下がることは道理ではない」と固く断る。そして百発百中の弓の技量を発揮し(図 3)、倭寇を撃ち殺す(図 4)。

このシーンでは、李成桂の優れた弓の技量を映し出すため、図 3 と図 4 のようなミディアムショットを用いて人物を大きく収めている。特に、図 3 の映像は真っ黒な背景から李成桂の様子を浮かび上がらせ、その存在感を大きくしている。この映像に比べ、図 4 に映し出されている倭寇はフレームの片方に配置され、燃え上がっている村の様子も一緒に収めている。これで、李成桂が射落とした倭寇は、村に火を放ち、百姓を苦しめる主体であることが提示できており、李成桂は倭寇から百姓を救い出す天晴れた人物となる。この時の李成桂は、まだ名も知られていない一介の地方豪族にすぎない身分である。李成桂には倭寇に立ち向かって百姓を救い出す義務などはない。李成桂の台詞からも分かるように、李成桂は自分ことを「武芸を嗜む者」と称している。しかし、武芸を嗜む者における道理は弱者を助けることであり、李成桂はその道理に従って百姓を救い出す。このエピソードを通して作品がもっとも訴えようとするのは、地位や身分などとは関係なく、元々正義感に溢れている李成桂である。この根拠を作り上げるため、倭寇によって命と財産を奪われる百姓の様子(図 1、図 2)を映し出し、弱者、すなわち百姓の災難が黙過できない李成桂が提示されている。図 1 から図 4 までの映像は、わずか数秒にすぎない短いエピソードから抜粋したもので、視覚的には李成桂の武芸にスポットが当てられているが、そこから読み取

れる李成桂は手柄などの私欲ではなく、道徳的な基準をもって災難から百姓を救い出す人物である。そして、図1と図2の映像には、もう一つの試みが図られている。相次ぐ外勢の侵略で疲弊しつつある高麗という情報の提示がそれである。外勢の侵略は決まって百姓を苦しめ、高麗社会を乱しているが、李成桂はそのたびに百姓を救い出し、侵略者を撃退する。これを訴えかけるため、大河ドラマ『開国』にはとりわけ戦闘のシーンが多く描き出されている。むろん、李成桂の優れた武芸や功績が映し出されているのもこの戦闘のシーンである。

戦闘のシーンには必ず苦しめられている百姓が存在するというストーリー上の共通点の以外にも、いくつかの一定した映像手法がみられる。全体的な戦闘の状況をよく見せるため、超ロングショット(図5)とグループショット(図6)が用いられ、ナレーションでその時の状況を説明する(図7)手法がそれである。しかし、図8のようなクローズアップされた映像をもって、戦闘の最前線にいたのは李成桂であることも提示しているが、李成桂一人の戦闘ぶりにフォーカスを合わせた映像は極めて押えられている。



図5



図6



図7



図8

ナレーションは、作品と関係のない第三者によるものであるため、中立的な立場での評価というイメージを与える。特に、史書に書いてある史実を戦闘の映像の上に重ねて編集したスーパーインポジションの図7は、史実を視覚化することによって作品の信憑性を高める強力な根拠として作用される。このように、大河ドラマ『開国』が描き出す戦闘のシーンには、映像化された史料という根拠が必ず提示されている。これは、李成桂が手柄を立てた業績を証明させるための試みであり、外勢に立ち向かって勝利を収めた李成桂の数多い功績は、作品が作り上げたフィクシ

ョンではないことを訴えかけている。李成桂一人の戦闘ぶりをそれほど提示しない理由も、李成桂の活躍像を客観的に評価しているということを示唆するためである。

しかし、倭寇の撃退を扱っている第 37 話のシーンでは、他の戦闘の映像からは見られない、李成桂と倭寇の一対一の勝負のところにフォーカスを合わせている。李成桂の数多い功績の一つである^{ファンサン}荒山の大勝利のエピソードを見てみよう。1380 年、五百艘の軍勢を率いて倭寇が侵略する。これまでも倭寇の侵略はよくあったものの、二万人にも上る兵士を引き連れてきた倭寇の勢いで、高麗は緊急な局面に陥れられている。この難局から高麗を救い出す人物は、まさに李成桂である。



図 9



図 10



図 11



図 12



図 13



図 14

阿只抜都が引き連れてきた倭寇の蛮行は日々激甚になる一方で、とうとう李成桂と立ち向かうようになる。図 9 での李成桂は、全身、顔面にまで防具をつけている阿只抜都をどうすれば倒せるか、戦略を巡らしている。ここで阿只抜都の矢が先に放たれる(図 10)。この矢が避けられず、李成桂は馬から落ちてしまう(図 11)。一撃で倒れこむ李成桂を侮るかのように、阿只抜都は大きく口を開けて笑っている(図 12)。この油断した隙間を狙って、倒れたと思った李成桂が素早く体を起こし、百発百中の矢を放つ(図 13)。その矢は阿只抜都の口に的中する(図 14)。このシーンでは、李成桂と阿只抜都の一対一の勝負であることを強調するため、戦闘のシーンでよく用いられている超ロングショットやグループショットの代わりにクローズアップとバーストショットで人物を収めて、李成桂と阿只抜都、両者の動きに集中した映像を提示している。また、図 9 から図 14 までの映像が流れる時間はわずか 8 秒で、スピーディーな場面転換は緊張感を与えている。

このエピソードは、詳細な記録が残されている史料に基づき再構成されたもので、阿只抜都の一撃で死んだと思った李成桂の反撃は、英雄神話が成り立つところである。史料とは異なる奇抜なストーリーの反転は、ドラマとしての面白さを十分提供している。史料の記録によると、李成桂が阿只抜都の兜を射落とし、直ちにその隙間を狙って李^{イ・ドゥラン}豆蘭が射殺したこととなっている⁴⁸。いずれにしても李成桂の弓の技量は否定できないところである。しかし、大河ドラマ『開国』は、阿只抜都を倒したすべての功労を李成桂一人での手柄として描いている。これで、李成桂は乱世の絶対的な英雄に仕立てられる。超ロングショットやグループショットで撮った戦闘のシーンは皆の協力で収めた功績というイメージを与える。しかし、このシーンでの周囲の背景を排除した映像手法によって、阿只抜都を討ち取ったのは李成桂が単独で築き上げた功績であることが強調され、優れた武芸が提示できるところでもある。このような映像を通して、李成桂は武芸の技量はもちろんのこと、戦術にも優れた武将として生み出される。

大河ドラマ『開国』が作り上げる李成桂は弓の技量のみならず、その理論にも精通した武将である。第10話には、兵士の訓練に励んでいる李成桂が描かれている。このシーンでは、弓に関する該博な知識をもっている李成桂に触れている。その映像が図15と図16である。図15での李成桂は弓の構造について説明しており、この説明に用いられている専門的な用語によって、李成桂の該博な知識は一層浮かび上がる。また、カメラを近づけて収めた図16のミディアムショットには、甲冑姿の李成桂が映し出されている。これで、作品が作り上げる李成桂は、ただ弓をよく射るのみの武将ではなく、実戦はもとより理論にも抜群した武将になるところである。



図 15



図 16

以上の分析から分かるように大河ドラマ『開国』では、李成桂の優れた武芸をストーリー化させたエピソードを通して提示している。これに比べ、NHK大河ドラマ『徳川家康』と『葵徳川三代』は、家康の優れた武芸を描き出すことにおいて、極めて消極的であることが分かる。むろ

⁴⁸ 韓国古典総合DB『朝鮮王朝実録』「太祖実録総書」、66番目の記事

<http://sillok.history.go.kr/inspection/inspection.jsp?mTree=0&id=kca>(最終検索日 2014年9月15日)

ん、大河ドラマ『徳川家康』では、家康の優秀な戦略を織田信長という知名度の高い実存人物を通して間接的に提示しており、『葵徳川三代』ではその戦略を否定的に評価し、謀略と策略の長けた家康を作り上げている。この結果は、各々の作品の異なる方向性によるものであるが、武将としての器量より人間性をもって家康の英雄性を訴えている作品が大河ドラマ『徳川家康』であるなら、大河ドラマ『開国』では李成桂の武芸を大きく取り上げることで、李成桂の数多い業績を訴えかけている。このような相違から、大河ドラマ『徳川家康』と『葵徳川三代』は、すでに定着している家康に対するネガティブなイメージの刷新にそれぞれ人間性と時代の特殊性を提示しているが、大河ドラマ『開国』では、乱れ切った国の情勢を描き出し、そこから国と百姓を護り抜いた武将としての業績を通して、新王朝樹立の正当化を図っている。

一方、大河ドラマ『開国』が訴えかけようとする李成桂の学問的な性向はどのような装置を通して描き出されているかを見てみよう。第2話での図17から図20までの映像には、狩りに出かける支度をする李成桂が映し出されている。



図 17



図 18



図 19



図 20

李成桂は、狩りの支度を済ませて部屋から出よう(図17、図18)とする。その瞬間、徹夜で読んでいた書物に目が留まる(図19)。その本を閉じる図20は大きくクローズアップされ、この映像には、武将でありながらも学問を疎かにしない李成桂の性向がよく描き出されている。書物という媒体は学問的な性向を象徴するもので、弓と刀は武将を象徴するものである。弓と刀は部屋という空間とは連想し難いものであるが、これをうまく部屋の中に持ち込むことにより、返って学問的な性向を浮かび上がらせている。一言の台詞も用いることなく、象徴化させたこの映像は、

弓と刀、そして書物という正反対の意味をもつ小道具を適切に配置し、非言語的な映像構成のみでメッセージを伝えている。このような非言語的映像演出は一言の台詞より、またテキストで読む一行の記事より、一層強いインパクトを与えて視覚効果が収められる。これこそが映像作品ならではの大きな特長である。史書は史実の客観的な伝達を主な目的としているため、乾燥された文字テキストとなっている。しかし、大河ドラマによって発せられる李成桂に関する物語は、共感できるストーリーをもって視覚化されているため、受け入れやすい映像テキストに変化する。このシーンでも作り上げられたエピソードを通して李成桂の学問的な性向を映し出し、文武両道に長けた賢才武略の武将という人物像を提示している。李成桂の優れた弓の技量は、『朝鮮王朝實録』、『龍飛御天歌』、『燃藜室記述』などの史書に、その詳細な記録が多数残されている。しかし、学問的な性向については『朝鮮王朝實録』の太祖實録総書に「儒学を好んで『大學衍義⁴⁹』を徹夜でよくお読みになった⁵⁰」という一つの記事しか載っていない。しかし、大河ドラマ『開国』では史書に記されているこの記事を根拠とし、李成桂を文芸と武芸に優れた武将という人物に形象化している。史書に残されている一行の記事が、フィクション作品ならではの評価の下で再創造される場所である。

武将である李成桂の学識を訴えかけようとする作品の試みには、韓国社会に依然として根付いている土農工商に対する意識が作用されているためであると考えられる。土農工商とは、官吏、農民、職人、商人という職業によってその貴賤がつけられる、高麗末期から朝鮮王朝にわたって通用されていた身分制度である。しかし、この土農工商によって貴賤を決める意識は今現在にまで及んでおり、ホワイトカラーを好む社会現象からも読み取れることである。大河ドラマ『開国』にも、社会の指導者たるものは文芸に長けなければならないという意識が支配的に作用され、文武を兼備した李成桂に仕立てている。

文武両道の李成桂は第 39 話にも提示されている。図 21 と図 23 の映像には、国防や兵力に関する武将としての見解をまとめた安辺之策^{アンピョンジチュク}という進言文を書く李成桂が映し出されている。徹夜する李成桂を気遣い、康氏夫人がお茶をもって入ってくる(図 21)。この時、夜明けを知らせる

⁴⁹ 『大學衍義』は 帝王の修身齊家を力説した宋の真徳秀による書籍である。姜在彦著、河宇鳳訳(2003年)『韓国儒学の二千年』p.215、Hangilsa。図 20 に映し出されている書籍も『大學衍義』で、第 2 話ではその映像も提示している。

⁵⁰ 韓国古典総合 DB 『朝鮮王朝實録』「太祖實録総書」、80 番目の記事

<http://sillok.history.go.kr/inspection/inspection.jsp?mTree=0&id=kaa> (最終検索日 2014 年 9 月 15 日)

鶏の鳴き声が聞こえてくる。このような効果音を用いることによって、徹夜で進言書を書いたことが再び強調されることはもとより、聴覚的イメージとしての情報を与え、台詞の伝達を助ける。また、図 23 に映し出されている長い巻紙という小道具は、李成桂の高い学識を象徴する一つの装置である。これによって、李成桂はただ武芸に優れた武将ではなく、国防や兵力を論じることのできる高い学識の持ち主として再び生み出される。そして、昼夜を問わず国を懸念する李成桂の忠義も、このシーンに潜められている一つのメッセージである。



図 21



図 22



図 23

一方、李成桂は数ある功績を立て、日々その声望が高くなっていく。このような李成桂を牽制している中央政界の文官たちにおいて、李成桂の進言書は決して願わしいものではない。第 39 話での図 24 から図 26 までの映像を見てみよう。



図 24



図 25



図 26

進言書を読んだ中央政界の文官たちは、「手慣れたなかなかの筆づかい」や「長い文章が書き綴られる」李成桂の学識を半分は賛嘆し、半分は嫉んでいる(図 24、図 25)。しかし、その半分の賛嘆の心までが嫉みに変わり、「武将の身分で進言書などの文書がまとめられるのは日頃暇であるため」であると批難し、また「だれかに書いてもらったものではないか」と、疑いをかけている。そして、図 26 から見られるように李成桂の進言書はくしゃくしゃとなつてごみ扱いにされ、やがてはゴミ箱に入れられてしまう設定となっている。このシーンでも、長い巻紙が小道具として用いられ、図 24 と 図 25 ではその巻紙、つまり進言書の長さが一目で分かるように下に垂らし、広げられた状態のままを映し出している。この小道具の提示のみでも、李成桂の進言書は大した

ものであることが推測できる。このように工夫された小道具の提示は、聴覚的な情報、すなわち台詞が用いられなくても、映像作品ならではの視覚イメージとして十分その情報が与えられる。

また、図 24 から図 26 までの映像に映し出されている人物は、大変重要な役割を果たしている。その一つは、李成桂の文武両道の武将像を立証させるための一つの装置としての役割である。第 2 話と第 39 話でのエピソードを通して提示されている李成桂の高い学識は、第三者、すなわち進言書を読んだ官僚によって立証されることで客観的な評価であることとなる。しかも、その第三者は李成桂の味方ではなく、むしろ牽制勢力であるため、作品が作り上げる李成桂の学問的な優秀性は一層その信憑性が高くなる。もう一つの役割は、乱れた高麗末期社会の一つの断面を示唆することである。外敵から国を救う功績を立てても中央政界を導いている少数の権門勢家の前では、一介の武官の意見などはごみ同様に扱われ、武官を軽蔑する社会の不条理の一面がこのエピソードに示されている。作品が提示する乱れた高麗社会の形象は、後に新たな王朝を樹立する李成桂を正当化するための暗示的な役割も果たしている。

以上の映像解釈を通して、作品が訴えようとする李成桂の学問的な性向をはじめ、この提示に潜められている試みが究明された。この結果を NHK 大河ドラマ『徳川家康』と『葵徳川三代』に比べてみると、大きな相違性が浮かび上がる。NHK の両作品では、家康の学識などにはまったく触れておらず、ここから武将に対するイメージの相違性が読み取れる。日本の歴史を振り返ってみると、武将は日本の歴史を牽引してきた中心的な存在であり、このため指導者的な役割をもつエリート集団というイメージがある。しかし、大河ドラマ『開国』からも提示されているように、韓国の歴史を率いてきたのは文官を主にする集団であり、武官は文官によって差別されている。このような背景を鑑みると、大河ドラマ『開国』が文武両道の李成桂づくりに執着していることは当然である。

大河ドラマ『開国』によって作り出される文武両道の李成桂が指導者としての能力を示すものであるなら、李成桂の人間味も提示されている。次の項では、作品が作り出す李成桂の人間味を分析していく。

人間味を訴える李成桂の人物像

大河ドラマ『開国』が作り出す李成桂は優れた武芸と学識をもった武将であるが、この武将像に親密感を与えようとする試みも図られている。李成桂の新たな品性が窺えるエピソードを見てみよう。

大河ドラマ『開国』では、紅巾や倭寇など、外勢の侵略を詳細に扱っている。そして、そこには常に苦しめられている百姓が存在する。第 36 話にも、倭寇の襲撃から生き延びた百姓と李成桂のエピソードが描かれている。倭寇の蛮行は激甚になる一方で、攻撃の機会を計っている李成桂はある村にたどり着く。その村はすでに倭寇の襲撃を受けて百姓は殺され、焼け野原は叫喚の巷となっている(図 27、図 28)。幸いにも命だけは救われ、生き延びていた百姓は鬱憤と恨みに耐えず、李成桂に石を投げながら抗議をし始める(図 29)。村人たちは、「我々には鬼のような顔をして逼迫する奴らが、なぜ倭寇には屈服するばかりで民が護れないのか」と、涙ながら訴える。李成桂は、返って村人の抗議を阻止しようとする兵士のほうをたしなめており、百姓の声に耳を傾け、涙を堪えている(図 30)。



図 27



図 28



図 29



図 30

このシーンでの李成桂と百姓は、涙という共通の媒体によってつながれている。百姓の抗議を聴いて涙を流すという行為は、その苦痛を分かち合っているということであり、これは百姓を大事にするからこそできることである。また、民心を聴こうとする行為自体も百姓のためを思う心

から生まれるものである。そして、武将のイメージとは釣り合わない涙ぐむ形象を取り入れることによって、百姓を真心から思う慈悲深い武将李成桂が再創造される場所である。

涙という媒体は、李成桂の武将としての勇猛さにネガティブなイメージを与える恐れのある装置でもある。それなら、大河ドラマ『開国』はなぜ百姓の苦痛に涙ぐむ形象を提示するのであるうか。韓国社会は、1979年10月に起きた大統領暗殺事件から第五共和国が正式に成立される1981年3月まで、2回もの軍事クーデターが発生する。これに抵抗する市民たちの鬱憤はますますその勢を増して、5.18^{クァンジュ}光州民主化運動につながる。反独裁民主化を求めながら抵抗する学生、市民たちは武力で鎮圧され、大勢の犠牲者が続出する陣痛を経て第五共和国が誕生する。この物騒な社会を慰めるためには、百姓の苦痛に涙ぐむ慈悲深い武将李成桂のような人物が必要であり、軍部に対するイメージを刷新することにおいてもその役割を果たしていると考えられる。

大河ドラマ『開国』には、穏便な武将李成桂が繰り返して提示されている。ひとり人間としての哀れみ深い人物像が形象されているシーンを見てみよう。二万にも上る倭寇に立ち向かって戦った荒山での戦闘は、李成桂が率いる高麗軍の勝利で終わってはいるが、犠牲となった兵士は敵、味方を問わず、夥しいものとなっている。荒山での戦闘を扱っている第37話には、戦によって戦死した兵士たちの前で涙を堪えながら心を痛めている李成桂が映し出されている。遠くから収めたロングショットの図31には、無残に殺された兵士たちが映し出されており、ゆっくりと近づきバーストショットで収めた図32の映像には、犠牲となった兵士の前で呆然とした李成桂が映し出されている。勝利を喜ぶ高麗兵士たちの歓声が流れる中、唯一李成桂一人が兵士の死を見ている。カメラはもっと近くまで近づき、図33から図36までのクローズアップの映像に続く。李成桂の目に入る犠牲となった兵士は、倭寇(図34)もあれば高麗軍(図36)もある。図33の映像に収められている李成桂は涙を堪えており、敵、味方ではなく人間の虚しい死の前で心を痛め、肅然とする李成桂は哀れみ深い武将である。



図 31



図 32



図 33



図 34



図 35



図 36

このシーンは、ロングショットをもって修羅場となった状況を映し出し(図 31)、戦闘の激しさや悲惨さを伝え、犠牲となった兵士を見る李成桂(図 33、図 35)とすでに死んでいる兵士(図 34、図 36)の映像を交互に入れ替える POV ショット(point of view shot)で構成されている。この POV ショットは 1 分以上続き、万歳を叫ぶ高麗軍の歓声のみが聞こえてくる。李成桂の涙を堪える様子は喜びの歓声から浮き上がって、兵士の死を悲しんでいるものは李成桂一人しかいないことが一層強調される。これで作品が作り上げる李成桂は、人間的な情け深さと哀れみのある武将となり、その哀れみはわが百姓や兵士のみならず、人間に対する心であり、これをもって李成桂は一層偉大な人物になるところである。

第 31 話には、戦で戦死した兵士たちを供養する武将李成桂が描かれている。元(モンゴル)によって奪われた遼東の地を取り戻すため東寧府^{ドンニョンブ}征伐を命じられた李成桂は、一万五千の兵を率いて出陣する。しかし、李成桂が予想した通り、遼東の要所は占領できたが、兵糧の補給が途絶えて餓死する兵士や酷寒の気候に耐えず、凍死する兵士も続出する。この戦闘のシーンも超ロングショットとグループショットにナレーションを用いて情報を与える手法が取り入れられている。原因がなにであれ、結果的に負け戦となったこの戦闘は 51 秒の短いナレーションをもって

⁵¹ 東寧府は元により設置された高麗を統治した機構で、雙城総管府と共に高麗支配の拠点であった。Oh Ki-seung(2012 年)「A study on the Dongnyongbu campaign in the reign of King Kongmin」『軍事研究』134 集、pp. 293-330、陸軍本部軍事研究所

簡略に触れるのみとなっている。その代わりに、犠牲となった大勢の兵士たちのために、李成桂が自ら供養をするシーンが図 37 と図 38 のように描かれている。さしたる台詞もなく、ただ厳粛な様子のみを伝える 35 秒という短いシーンではあるが、このような映像の提示は慈悲深い武将李成桂というイメージを与えることにおいては多大な効果がある。



図 37



図 38

武将という身分において戦や殺傷は付き物であり、免れないものである。しかし、大河ドラマ『開国』が作り上げる李成桂は、百姓の苦しみに心を痛め、国を護りながら犠牲となった兵士の死の前で、涙が堪えられない穏便な気性の持ち主であり、哀れみ深い武将像である。このような武将像を作り上げるために作品が取り入れているのは涙という媒体で、簡単に視覚化ができる媒体によって哀れみ深い武将というイメージも容易に構築できる。しかし、涙を流す武将というのは、ややもすれば気弱い武将というイメージにつながりやすい。この逆作用を防ぐため、作品は一つの装置を取り入れている。図 31 の映像には、兵士の死に傷心する李成桂を注視している人物がフレーム左側に映し出されている。この人物は、「戦うことだけが武将の務めではない。人の死の前で涙を流すこともできる者こそが真の武将だ」といいながら、李成桂の品性を高く褒め称えている。李成桂の様子に感銘を受けたこの人物は、高麗の忠臣として広く知られているジョンモンジュ鄭夢周である。知名度の高い実存人物によって賞賛されるという装置を通して、涙を流す武将李成桂は懦弱な者ではなく、人間味溢れる情け深い人物となる。図 31 の構図を見ると、鄭夢周は李成桂から遠く離れている。これは、李成桂を遠くから注視した第三者ということを提示するためであり、第三者による賞賛を通して李成桂の品性は証明されている。

NHK 大河ドラマ『徳川家康』でも涙を流す家康を描き出している。しかし、家康が泣くのはいずれも嫡男信康の切腹事件を扱っているエピソードでのシーンである。大河ドラマ『徳川家康』での映像を再引用した図 39 と図 40 を大河ドラマ『開国』での映像図 41 及び図 42 と比較してみると、涙ぐむ表情を強調するため、両作品は共にクローズアップを用いていることが分かる。しかし、家康の涙はわが子を切腹させたことに対する個人的な苦痛と悲しみである。これに比べ

て李成桂の涙は、武将という立場で感じる哀れみの涙であるが、両作品が涙という媒体を通して作り出そうとするのは、家康と李成桂の人間味である。父としての涙はだれもが共感できる装置として働く。しかし、武将としての涙には返って、気弱いイメージを与える副作用もあるが、哀れみ深い人物像づくりにおいては大きな効果がある。



図39

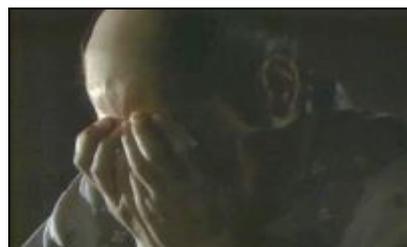


図40



図41



図42

大河ドラマ『開国』は、李成桂の武将としての勇猛と人間味溢れる品性をもって、英雄李成桂を作り出している。これらは、主に外勢の侵略を撃退するエピソードや兵士や百姓とのかかわりから作り上げられている。しかし、大河ドラマ『開国』はまた別の手法をもって、李成桂の英雄性を提示している。この課題は、次の項で分析してみよう。

象徴化された李成桂の武勇

大河ドラマ『開国』は作品が作り上げる李成桂の英雄性を提示するため、象徴の手法を取り入れ、双城総管府の陥落を映し出している。第6話と第7話では、李成桂を出世の道に導いてくれた双城総管府の陥落にまつわるエピソードを扱っている。双城総管府を陥落させた李成桂は、高麗国王から厚い信任を受け、地方の豪族の身分から中央政界に進出できるようになる。すなわち、李成桂においては社会的な身分を上昇させてくれた大変重要な業績である。このエピソードでの戦闘のシーンも、主にロングショットやグループショットなどを通して描き出されており、『高麗史』の記事を引用したナレーションが用いられている。また、李成桂の武将としての活躍

像が見られる映像も提示されている。しかし、他の戦闘のシーンからは見られない大変象徴的な手法をもって、李成桂の武勇と勝利を描き出している。

双城総管府の陥落を象徴する 図 43 と図 44 の映像を見てみよう。火のついた矢が打ち込まれている扁額 (図 44) は双城総管府の陥落が一目で分かる象徴的な映像である。双城総管府は、元 (モンゴル) によって設置され、99 年という長い年月にわたって高麗を統治してきた機関である。ナレーションは、元に奪われた双城地方一帯を 99 年ぶりに取り戻したことを大いに取り上げて説明し、その喜びを伝えている。このナレーションによって双城総管府の陥落は 99 年の間にだれも果たせなかったことが示唆され、高麗の念願を叶えてくれた李成桂の功績は、一層偉大なこととなる。図 44 の映像には、勝利を知らせる太鼓の音のみが流れ、李成桂が果たした双城総管府の陥落は完璧に象徴化された映像をもって描き出されている。象徴化された一つの映像の提示は史書の一行より強烈なインパクトを与えており、文武両道の李成桂を描き出すシーンに続いて、映像作品ならではの非言語的なコミュニケーションが完璧に成し遂げられているもう一つのシーンとなっている。



図 43



図 44

李成桂の功績を象徴的に描いているもう一つのシーンを見てみよう。第 37 話には、二万にも上る倭寇を殲滅した李成桂の功労を称えるシーンが描かれている。倭寇の侵略は高麗の存亡がかかっていたとも言えるほどの重大な事態であったため、李成桂の凱旋を高麗国王はもとより朝廷の官僚みんなが喜んでいる。



図 45



図 46



図 47



図 48

このシーンでは、「李成桂の評判は倭寇殲滅を喜ぶ百姓だけのものではなかった。帰還する李成桂を国王以下、文武百官が開京周辺の天壽寺にまで出て熱狂的に迎接した。(中略) このことで武将といえば崔瑩^{チェヨン}と思っていた高麗の百姓の心に、崔瑩に勝る武将李成桂の名を明確に刻み込んだ契機となった」という長いナレーションをもって、当時の状況を説明している。このナレーションは史料⁵²に基づいたもので、史実の情報をナレーションで提示することによって客観的な評価であることを示唆している。李成桂の偉大さを明確な根拠をもって証明しているのがナレーションであるなら、図 45 から図 48 までは、象徴的な媒体を通して李成桂の功労を証明している。図 45 は、李成桂の功労を褒め称える祝辞が述べられている映像である。この祝辞を書いたのは高麗末期の学者李穡^{イセク}で、高麗の忠臣として大いに知られている人物である。このシーンでは、病に伏せているため李成桂の凱旋を迎えることができず、その代わりに祝辞を送るという設定となっている。この設定の試みは、病中の人でさえ李成桂の功労を称えるほどであったことを示唆することであり、李成桂の功労が当時の高麗社会においていかに重大なことであったかを象徴している。また、知名度の高い名望のある実存人物から褒め称えるという設定を取り入れることで、李成桂の功労は一層偉大な業績となる。図 46 に映し出されている人物は、ナレーションで言及された崔瑩である。武将崔瑩は、「李成桂のお陰で今日の泰平が得られた」ことを大いに称えている。これに対して李成桂は、「すべては兵士たちみんなのお手柄である」と謙遜する。この映像の構図を見ると、李成桂と崔瑩は極めて近い距離をおいて配置されている。二人の空間的な距離は心理的な距離であり、ここから崔瑩に厚く信頼される李成桂が描き出され、ナレーションが提示する高麗第一の武将崔瑩が賞賛してやまない李成桂の偉大な功労は、図 46 の二人の距離をもって象徴化されている。図 47 は、高麗国王が自ら李成桂の功労を表彰する映像で、二人の近接した距離は国王に厚く信任されていることを示しており、国王自らの表彰ということ自体が李成

⁵² 韓国古典総合 DB 『朝鮮王朝実録』「太祖実録総書」、66 番目の記事

<http://sillok.history.go.kr/inspection/inspection.jsp?mTree=0&id=kca> (最終検索日 2014 年 9 月 15 日)

桂の功績の偉大さを証明する行為である。また、高麗国王の前に李成桂が配置されている図 48 の構図は、近々王座に上る李成桂を暗示する伏線的な映像である。李成桂が倭寇を殲滅した功労は、祝辞と表彰、そして物理的な距離をもって象徴化されており、この映像から読み取れる李成桂は、もはや中央政界からも高く評価される公的な英雄となっていることが分かる。

大河ドラマ『開国』は総 49 話の中、第 20 話から第 42 話までにわたって、倭寇や紅巾賊の相次ぐ侵略を撃退させる李成桂の功績を主に描き出している。このため、戦闘のシーンが多く取り入れられており、百戦百勝を誇るストーリーが中心となっている。李成桂の燦爛たる功績を客観化するため、主に用いられているのが史料の引用であり、映像においても同じ手法が反復的に提示されている。この中、李成桂の功労を象徴化した上記の映像は、大河ドラマ『開国』の中では稀にしか見られない重要なものである。史料の引用が李成桂の功績を証明する客観的な根拠であるなら、象徴化した映像の提示は映像作品ならではの試みである。このため、大河ドラマという映像作品を分析する本研究においては大変価値ある分析対象であり、李成桂の功績を客観化させるために用いられている媒体は、史料の引用以外にも象徴という手法が取り入れられていることが究明できたことに意義がある。

第 1 節では、大河ドラマ『開国』によって作り出された李成桂の武将像を分析してみた。大河ドラマはフィクション作品でありながらも実存人物や実在事件を扱うジャンルであるため、他のテレビドラマの作品と区別される。すなわち、完全なフィクション作品との区別であり、相違でもある。フィクション作品が作り上げる人物像はその善意悪意が問われず、作品受容者にありのまま吸収される。しかし、そもそも大河ドラマは実存した偉大な人物を通して教訓的なメッセージを発信しており、大河ドラマの主人公となる人物と言えは歴史的な偉人というイメージが無意識的に刻印されている作品の受容者を意識していると考えられる。このため、大河ドラマは実在した事件に関してはなるべく中立的な立場での伝達を堅持し、実存した人物を扱うことにおいては教訓的な人間像を作り上げようとしている。第 1 節で分析された KBS 大河ドラマ『開国』での李成桂も乱れ切った国のことを懸念し、兵士と百姓を大事にする模範的な武将となっており、無能な高麗王朝の代わりに国を護っていく文武両道の武将である。また、兵士や百姓とのかかわりから心温かい人間味や慈悲深い品性などが作り出され、これをもって武将李成桂を英雄化しており、新王朝建国の正当化を図っている。このため、李成桂がかかわっている不都合な行為は一切提示されておらず、このような試みは NHK 大河ドラマ『徳川家康』からも読み取れる。作品が作り出す家康も模範的かつ理想的な武将となっており、家康がかかわっている不都合な行為に

はほとんど触れていない。しかし、典型的な英雄づくりという試みから外れている作品が大河ドラマ『葵徳川三代』で、家康の不都合な行為をことごとく取り上げてはいるが、これは家康の立場を理解させ、残酷であった治世を擁護するための装置であり、作品が評価する家康は戦国を平定した英雄となっている。両作品から読み取れる英雄づくりにおける試みは、家康の個人的な面から作り出される家族成員としての人物像づくりにもそのまま反映されている。それなら、KBS 大河ドラマ『開国』が作り出す李成桂は、家庭という空間ではどのような人物なのであろうか。兵士や百姓の苦難に心を痛み、涙が堪えない李成桂であるなら、家庭の中でも心優しい夫や父となっているのであろう。第2節では、家族成員としての李成桂はどのような人物に作り上げられているのか、この課題を分析していく。

第2節 家族関係から形成される李成桂の人物像

第2節では、家族関係における李成桂はどのような人物として作り出されているのか、それを分析していく。第1節での分析を通して、大河ドラマ『開国』は高麗王朝の無能さと李成桂の功績を大いに取り上げ、新王朝建国の正当化を図っていることが分かった。この試みを果すために作り出された李成桂は優れた武芸はもとより、心温かい人間味をもった武将となっている。このような作品の方向性から考えると、家族成員として作り出される李成桂も穏便で慈愛深い人物となっているのであろう。大河ドラマ『開国』は李成桂の青年期から新王朝の王座に上るところまでを描き出しているため、数多い業績のみならず家族関係までを割りとき大きな比重で扱っている。それなら、作品が作り出す李成桂はどのような夫であり、父なのであるか、その人物像を分析してみよう。

夫婦関係を通して作り出される李成桂の人間味

大河ドラマ『開国』では、李成桂を主人公とする他作品に比べ、夫婦関係にまつわるエピソードを大いに作り出している。提示されているエピソードから見られる李成桂は、妻を愛する心優しい夫である。第2話には、李成桂の夫としての人物像がよく読み取れるエピソードが描かれている。高麗東北辺境の有力豪族である李成桂は、父李子春の誘いで当時の首都開京の世情を窺うために上京している。図49から図52は、お供した正室韓氏夫人に開京の見物を誘われている李成桂が、この誘いを断っている映像である。



図 49



図 50



図 51



図 52

このシーンで注目したいのは図 51 で、妻には「あれこれ細やかなところまで配慮することはできない気性の夫である」ことを説得する李成桂が、大きくクローズアップされた映像である。この映像での形象から夫としての李成桂の人物像がよく把握できる。妻と一緒に見物するほどの家庭的な夫ではないことを説得する行為は理解を求めることであり、妻の意見をないがしろにしている証拠である。李成桂は妻の誘いを断っているが、少なくとも権威的な夫ではないことが図 51 の穏やかな微笑から読み取れ、この穏やかな微笑は妻に対する優しい心から生まれるものである。また、夫に見物を誘うという設定自体が、目ごろから権威的な夫ではないことを裏付けている。このシーンが行われている空間にも目が引かれる。図 49 と図 50 から見られるように、李成桂夫妻が対話している空間は開放された坪庭である。しかも、そこには李成桂夫妻を中心に三人の下人が配置されている。この映像の構図から見ると、夫妻の対話は第三者、つまり下人にもオープンされていることが分かる。下人の存在によって李成桂の非権威的な人物象はより一層浮かび上がる場所である。権威的な人であるなら、極めて個人的な話を下人の前ですするという設定自体が適切ではないためである。むしろ、このような設定はどの史書にも残されていないフィクションである。しかし、李成桂の夫としての心穏やかな人物像と、決して権威的な人物ではないことを提示するためには適合した設定となっている。この設定から作り出されている李成桂は、今現在の社会からもよく見られる世の中の夫の姿である。このため、作品に接する人々の共感を呼び寄せることも可能であり、武将李成桂からは感じられない親近感を与えている。

李成桂の権威的ではない人物象は、続いて流れる図 53 と図 54 からよく読み取れる。部屋に入ろうとする李成桂のそばには当たり前のように戸を開けている付添いの下人が立っている(図 53)。しかし、李成桂は「戸の開け閉めぐらいは自分です」と言っている。この台詞が流れる図 54 の構図を分析してみると、韓氏夫人と下人は同じ位置に配置されていることが分かる。この配置の位置が示しているように、李成桂は妻と下人より高い立場であるにもかかわらず、妻、すなわち家族と下人、いずれの人に対しても平等であることが読み取れる映像となっている。この

ような形象を提示することによって、李成桂はだれに対しても平等で、権力などを振舞う人ではないというイメージが与えられる。



図 53



図 54

歴史上の人物に対するイメージというのは、その大抵が歴史教育によって形成される。歴史教育は、その人物の業績や歴史的事件などに関する知識を与えることが主となっている。このため人物の一生、もしくは半生を通して、人間そのものを描き出す大河ドラマという映像作品から獲得できるイメージとは随分異なるものである。歴史教育は史上人物の偉大な業績を断片的な知識として伝達しており、ここから生み出される史上人物に対する一般的なイメージは、われわれ凡人とは縁のない離れた世界の特別な人になりがちである。しかし、大河ドラマは史上人物の個人的な日常までを描き出し、われわれとは異なるというイメージを親密なイメージに変化させていく。これによって離れた世界の偉大な人物は、一層身近な存在として大衆に刻印される。むしろ、歴史的な人物の日常的なエピソードはそのほとんどが史料に残されていない、作品ならではのフィクションであるが、今現在を生きている人々の経験と類似しているため、あり得ることとして受け入れられる。大河ドラマ『開国』が作り上げる夫としての李成桂も、作品が設定したフィクションのエピソードによって、心優しい夫李成桂に再創造されている。これは、固定的な歴史教育からは得られない李成桂に対する新たなイメージを形成させる。

第 23 話にも、李成桂の夫としての優しい心が描かれている。紅巾賊の侵略を撃退させ、またも功績を上げた李成桂は凱旋する。まだ幼い息子を連れて軍営にまで迎えにきた韓氏夫人の苦勞が何よりも気にかかる李成桂は、「武官と婚姻して苦勞ばかりだな」といいながら優しく笑っている(図 56)。このシーンから作り上げられる李成桂は、妻の苦勞を先に思う心優しい夫となっている。



図 55



図 56

李成桂と韓氏夫人のエピソードを描いているシーンには、李成桂の穏やかな微笑という共通的な媒体が施されている。この媒体は、李成桂の夫としての穏便な人物像を提示するための一つの装置として作用されている。次の映像図 57 と図 58 は、李成桂と韓氏夫人が思い出話をしているシーンである。韓氏夫人が語る思い出の中の夫李成桂は韓氏夫人においては掛けがえのない存在で、話を続ける韓氏夫人を見つめている李成桂は、図 58 が映し出しているように穏やかな微笑を浮かべている。



図 57



図 58

第 47 話から見られる李成桂と韓氏夫人は、灯籠に火をつけながら家族の平穏無事を祈っている。このシーンでの李成桂は、韓氏夫人の健康を祈りながら自ら韓氏夫人の灯籠に火をつける。図 59 には、穏やかな微笑を浮かべ、韓氏夫人を見つめる李成桂が収められている。李成桂と韓氏夫人を描き出すほとんどのシーンにはこれといった事件や出来事もなく、日ごろの日常生活のエピソードが用いられている。しかし、一つの共通的なことは心優しい夫の形象を作り出すため、いずれのシーンにおいても穏やかな微笑という媒体を取り入れていることである。



図 59

大河ドラマ『開国』は李成桂夫妻の睦まじい関係を描き出し、そこから心温かい夫としての李成桂を作り出している。また、作品が作り出した模範的な李成桂によって、韓氏夫人も幸せな女性として描き出されている。また、作品が描き出す李成桂と韓氏夫人のエピソードは、いずれも史料に残されていないフィクションである。韓氏夫人に関してはほとんど史料が残されておらず、李成桂を主人公とする諸フィクション作品の中で、李成桂と韓氏夫人の夫婦関係をエピソード化しているのは大河ドラマ『開国』のみである。

史料の不足は、フィクション作品ならではの脚色を通してあり得るエピソードとして創造され、また、作品が求める通りの人物づくりができる。それなら、他作品では扱っていない李成桂と韓氏夫人のエピソードを、大河ドラマ『開国』ではなぜエピソード化して取り上げているのであろうか。それは英雄李成桂に親密感を抱かせ、人間味のある人物に仕立てるためである。模範的な夫婦像はだれもが共感できる媒体であり、この夫婦像を通して作り出される李成桂は極めて平凡な男性である。このような凡人像は英雄李成桂に親密感を抱かせ、この親密感は李成桂に対するポジティブなイメージの形成につながる。また、李成桂に対するポジティブなイメージは、新王朝を正当化させる装置として働く。すなわち、作品が提示する李成桂は謀反などを起こす人物ではないことを訴えかけるため、その根拠となるのが模範的な李成桂である。大河ドラマ『開国』は李成桂の凡人像を夫婦関係から引き出し、これをもって李成桂に対するポジティブなイメージ形成させ、新王朝の正当化を図っている。このような試みは NHK 大河ドラマ『徳川家康』からも読み取れる。大河ドラマ『徳川家康』が家康の夫婦関係を取り上げているのは、家康の妻子殺しという汚名を解明するためであり、これは家康に対するネガティブなイメージを刷新しようとする作品の試みである。

大河ドラマ『開国』では、李成桂と韓氏夫人のエピソードを取り上げることで、李成桂の個人的な私生活を大いに提示している。これは、すでに広く知られている武将としての李成桂ではなく、異なる観点から評価された様々な人物像を訴えようとする試みが図られているためである。むしろ、この試みは李成桂に対するポジティブなイメージの形成を目指すものであり、作品によって作り出される李成桂の人物像は新王朝正当化の根拠として働くことはもとより、李成桂の英雄化に必要な装置である。このような装置は李成桂の女性観が見られるエピソードからも読み取れる。次の項では、作品が描き出すエピソードからみられる李成桂の女性観を分析し、これほどのような装置として働き、李成桂の英雄化に影響しているのか、それを究明していく。

李成桂の女性観を通して作り出す人物像

李成桂を描き出す諸作品は朝鮮王朝の樹立という偉業に重点をおいているため、李成桂の個人的な様子がみられるエピソードはほとんど扱っていない。しかし、大河ドラマ『開国』では、他作品に比べ、割と大きい比重で李成桂の家族関係や個人的な趣向を扱っている。これは大河ドラマ『開国』ならではの特徴でもある。特に、第11話には李成桂の女性観がみられるエピソードが描かれている。この項では、李成桂の女性観が描き出されている映像の解釈を通して、そこから読み取れる李成桂の人物像を分析していく。

高麗は、韓国の前近代社会⁵³の中で、女性の地位が割りと高かった社会として知られている。儒教が政治、文化の根幹となっていた朝鮮王朝とは異なって、女性も財産相続の権利をもち、家庭経済を主管する役割を果たしていた⁵⁴ことが研究されている。このような社会を生きてきた李成桂の女性観はどのようなものであろうか。李成桂の女性観が窺える図60から図63までの映像を見てみよう。



図 60



図 61



図 62



図 63

⁵³ 韓国史では、一般的に近代の時点を朝鮮王朝第 26 代国王高宗が即位した 1863 年から分類している。この研究で述べている前近代社会とは、女性の社会的な地位が確認できる史書が現存する範囲に制限し、主に新羅、高句麗、百濟、高麗、朝鮮時代を指す。

⁵⁴ Gwon Sunhyeong(2000 年)「A Study of Woman's Rule and Life in Koryo dynasty」『儒教思想研究』第 14 集、pp.59-83、韓国儒教学会

高麗東北の国境では女真族が頻繁に出没している。国境の守備軍を統率する李成桂はその女真族を掃蕩し、これも李成桂の数ある業績の一つとして称えられているものである。しかし、女真族の立場からみると、李成桂は一族最大の仇であろう。ある日、李成桂の暗殺を謀った女真の刺客が潜り込んでくる。意外にもその刺客は女性で、大変優れた武芸をもっているが、李成桂には敵わず失敗に終わってしまう。李成桂は、危険にさらされている状況より、刺客の正体が女性であることに一層驚いている。図60と図61は、刺客と李成桂のバーストショットを交互に入れ替えたショット・リバースショットで、お互いの激昂された顔の表情を通して、敵意をもって対立した二人の関係を映し出している。また、李成桂を狙っている刺客の刀からは、一族を殺した李成桂に対する刺客の怨念が読み取れる。李成桂と刺客を左右に並べて配置した図62は、左右対称の中心線が刺客のほうにずれており、これで優位にいるのは李成桂であることが読み取れる。しかし、すでに力を失いつつある刺客は強く抵抗しており、刺客の怨念がいかにもすさまじいものであるかが伝わってくる。李成桂の顔を大きくクローズアップした図63からは、加害者である刺客の様子はもうみられず、対立構図から漂っていた強烈な緊張感は解消され、刺客を完全に制圧したことが示されている。刺客を治めた李成桂は、女性の本分について説教をし始める。李成桂の女性観がそのまま表れている説教の台詞を見てみよう。

李成桂：そもそも女^{ゲジブ}というのは、男に愛され、子を産み、家を守るのが本分。

この台詞から分かるように李成桂が語っているのはあくまでも家庭の中の女性、そして夫に従順な妻であり、いわゆる良妻賢母主義的かつ家父長的な思考に基づいた女性観である。しかも、この台詞に用いられている「ゲジブ」という言葉は、女性を軽蔑する意味⁵⁵が含まれている韓国語である。李成桂の立場から考えると、暗殺という行為だけでも女真の刺客は十分指弾されるべき存在であり、その怒りを示すために、多少激越された言葉で表現されていると考えられる。

李成桂と朝鮮王朝に関する史料は様々な史書からその情報が得られるが、李成桂の女性観に関する記録はほとんど見かけられず、このエピソードも徹底した作家の想像力による創作である。しかし、家父長制の秩序の中で夫に随順し、出産と育児、そして家庭を円満に営んでいく女性の役割が第一の美德とされたのは、性理学が最も発展された 16 世紀朝鮮王朝の中期とも言われて

⁵⁵ 国立国語院標準国語大辞典 http://stdweb2.korean.go.kr/search/List_dic.jsp (最終検索日 2014 年 9 月 15 日)

いる⁵⁶。そして、女性の社会的な地位が割と高かったとされる高麗時代を生きてきた李成桂の女性観としては納得できないところでもある。それなら、大河ドラマ『開国』が形象化している李成桂の儒教的な女性観にはどのようなメッセージが潜められているのであろうか。もはや女性の権利、平等などを云々すること自体が、陳腐となって久しいのである。女性の社会進出の通路となるシステムが変わり、社会の先頭に立っている大勢の女性たちのお陰で、新しい女性像が作り上げられている。それに、経済の低迷によって女性の家庭経済の分担が徳目⁵⁷となった 21 世紀では受け入れ難い価値観である。しかし、社会の形式的なシステムは容易に変えられるものであるが、生活の隅々に染み込んでいる人々の思考はそう簡単には変えられないもので、女性に対する儒教的な価値観は時代を越え、いまだに社会通念として作用されている⁵⁸。1980 年代は、まだ女性の社会的活動がさほど歓迎されない⁵⁹儒教的な価値観が強い時代であったため、李成桂の女性観の創作にもそのまま反映されていると考えられる。そして、大河ドラマ『開国』が放映された 1983 年は、政治的には軍事政権による治世が本格化され、経済的には 1979 年のオイルショックから立ち直り、経済安定期に入ろうとしていた時期である。このような時代的な状況も、李成桂の女性観の創作に影響されていると考えられる。すなわち、史実の根拠が少ない設定であるため、作家の想像力には 1980 年代の価値観が十二分作用されているということである。経済的な安定は女性を仕事場に追い払う必要もなく、家庭という垣根の中で平和を維持すれば、それが立派な役目になるという発想は 1980 年代のものである。このような発想は経済的に安泰な国家の下で初めてできるもので、当時の作品受容者にも用意に受け容れられる。また、経済の安定はクーデターを経て樹立された第五共和国において、なによりも押し立てて訴えたい業績でもある。このような社会的雰囲気と女性は垣根の中の人という儒教的な価値観の元で、李成桂の女性観が成りたてられていると考えられる。

⁵⁶ Nam Sangman(1999 年)「A Study on the family Policy Chousun Dynasty」『社会福祉開発研究』5 巻 3 号、pp.327-350、社会福祉開発研究院

⁵⁷ 2～30 代のサラリーマン、727 名を対象に共働きに対する選好度を調査した結果、78%が経済的な理由により、共働きを臨んでいると答えている。「京郷新聞」2009 年 10 月 13 日

⁵⁸ Ryu Suyoung(2007 年)「韓国人の儒教的価値測定問項開発研究」『人事・組織研究』第 15 巻、第 4 号、pp.171-205、韓国人事・組織学会

⁵⁹ 「中年女性の意識実態調査」30 歳から 54 歳の女性を対象にした意識調査。「京郷新聞」1983 年 10 月 6 日 18 面

また、このシーンからもう一つ注目したいのは、李成桂の新たな人物像が作り上げられていることである。李成桂に捕まえられた女性の刺客は、いずれ殺されると思って自ら死を求める。しかし、李成桂は「女を殺す武芸は習っていない」と一言で言い切り、「医者や薬が必要ならば隠れず、堂々と訪ねて」くることを言い聞かせる。このシーンから作り上げられる李成桂は、武士としての道理を守る道徳性をもった人物である。たとえ、刺客であっても女性は殺さない、また敵であっても病人は助けるという弱者保護の鉄則をもっている。これで、道徳性と慈悲深さという李成桂の新たな人物象が形成される。

第 38 話には、狩りに出かけた李成桂が康氏^{ガン}に巡り会うエピソードが描かれている。康氏は、この狩場での縁がきっかけとなって、後に李成桂の継室となる人物である。李成桂は、狩りの出先で夢中になって狩りをする康氏に出会う。しかし、この出会いは偶然ではなく、日頃から李成桂の評判を耳にし、ぜひ会ってみたいと願っていた康氏の計画的なものである。李成桂が狙っていた獲物に先に弓を放ってしまい、そのお詫びをすることで康氏の念願は叶われることとなる。このすべては康氏の計画通りであるが、李成桂においてはいかにも偶然な出来事として設定されている。

このシーンでも李成桂の儒教的な女性観が窺える。獲物を横取りにした者は意外にも女性であり、「人を殺す武器である弓矢にどうして女性の身で手を染めたのか」と、李成桂はそのわけを訊く。康氏はこの質問に対して六芸⁶⁰を例に挙げ、「弓矢とは人を殺す武器である前にソンビが備えるべき徳目である」と答える(図 64)。ここで李成桂は、「このような山奥で、しかも女性から六芸のことを聞くとは思ってもよらなかった」と言い返す(図 65)。



図 64



図 65

⁶⁰ 六芸とは、儒学教育における六つの教養のことで、礼(礼節、道徳教育)、楽(音楽)、射(弓術)、御(馬車を操る技術)、書(文学)、数(数学)を指し、学識の高い男性が心身を鍛え、教養を積むためのものであるとされている。山根一郎(2004年)「中世武家礼法における中国古典礼書の影響」『椋山女学園大学文化情報学部紀要』4号、pp.57-73、椋山女学園大学文化情報学部



図 66



図 67

高い位置で撮ったハイアングルの図 64 から読み取れる康氏は、すでに李成桂の追従者となっていることが映像の構図に映し出されている。また、図 65 から読み取れる李成桂も、狩りの出先で偶然出会った女性に惹かれていることが、大きくクローズアップされた顔の表情に浮かんでいる。そして、この映像からもう一つ読み取れるのは李成桂の女性観の変化である。女性刺客にみせていた李成桂の態度と康氏に対する態度は、完全に異なっている。むろん、康氏は刺客とは異なる身分であり、六芸を取り上げるということは、常に学問を重視している李成桂には魅力極まりのものであっただろう。自分を暗殺しようとした行為と、自分が狙っていた獲物を横取りにした行為は比べ物にはならないが、いずれも愉快なことではない。図 64 と図 60 に収められている二人の女性の服装はまったく同じものとなっており、女性の身分でありながらも武芸を磨くということも一致していることが分かる。しかし、第 11 話に提示されている李成桂の儒教的な女性観は、康氏の前では急激に変化している。図 65 を図 63 と比較してみると、李成桂の顔の表情からも確かにその差がよく読み取れる。たとえ場合が違うといっても、第 11 話に示されている儒教的な女性観を持っている李成桂であるなら、女の身分で狩りなどを嗜むことは不適切であると説教をするはずである。しかし、徹底した家夫長的な女性観を見せていた李成桂の価値観は、美しく、知略に長けた女性として伝えられている⁶¹康氏の前では気兼ねなく崩れている。李成桂は康氏のお詫びの意味での招待をすぐ承諾し、康氏の屋敷でのシーンが図 66 と図 67 の映像である。すでに康氏の魅力に溺れている李成桂のことが、図 66 のクローズアップされた顔の表情からよく読み取れる。

このエピソードも徹底した作家の想像力によって作り上げられたものである。李成桂と康氏、この二人が夫婦の縁を結ぶことになったのは、政略結婚であったこと⁶²のみが伝えられており、明らかになっているのは何一つもない。史料に残っている政略結婚であったという唯一の端緒は、フィクション作品ならではの評価の下で面白さが提供できる材料となっている。このように作家

⁶¹ Yoon Jeongran (2008 年)『朝鮮王妃の五百年史』p.8、LeeGa 出版社

⁶² Shin Myeongho (2007 年)『朝鮮王妃実録』p.35、歴史の朝

の想像力によって作り上げられたエピソードは、作品受容者の興味が引き出せる一つの装置としてその役割を果たしている。ところが康氏の台詞をみると、「弓矢はソンビの備えるべきものの一つである」と言っている。しかし、ソンビ⁶³とは男性を意味する言葉であるため、女性の身分で弓矢に触れるということの弁解にはならない。このシーンでの設定には、李成桂の学問志向の性向を六芸というキーワードを通して強調しようとする作品の試みが図られている。すなわち、作品が作り上げる学識の高い李成桂を再び提示するために取り入れたのが六芸に触れる康氏という装置である。ここから、大河ドラマ『開国』は文武両道の李成桂づくりに大変こだわっていることが読み取れる。

それなら、大河ドラマ『開国』はなぜ、康氏に見惚れる李成桂を作り出しているのであろうか。それは、人間味溢れる李成桂を作り上げるためである。すでに分析されているように、大河ドラマ『開国』が作り上げる李成桂は武将でありながらも文芸を嗜み、やむを得ず殺傷はするが心を痛み、涙を流す。すなわち、作品が作り出そうとする李成桂は、知と徳、そして武芸を重ね備えた、また親しみやすい人間味をもった人物である。李成桂の優れた武芸は、様々な功績から証明できるところであるが、親しみやすい人間味は設定されたフィクションのエピソードを用いるほかはない。また、このエピソードを取り入れたことには、他歴史ドラマの影響もあったと考えられる。1970年代から80年代にわたって制作された韓国の歴史ドラマは、主に野史を中心としたメロ性の高い作品が主流となっている。このため、「メロ性史劇」と名づけられた作品は素材のみが歴史的なもので、ストーリーは当時のメロドラマと同様に奸計、陰謀などが中心となっている。しかし、番組のクオリティーの低下と視聴者に及ぼす悪影響を懸念する声も高く、ここで正史に基づいた正統史劇の制作に挑んだのが KBS 大河ドラマである。大河ドラマ『開国』にとりわけ史料の引用が多いのは、正統史劇を目指す作品の試みであるが、長年にわたって「メロ性史劇」に慣れている大勢の人々も意識しないといけない。ここで、正統史劇を目指す KBS 大河ドラマの意欲と、メロ性史劇に慣れている視聴者の欲求を充足させるための材料となるのが一目ぼれをする李成桂である。李成桂と康氏のエピソードによって、大河ドラマ『開国』が作り上げる李成桂は、愛に落ちることもできる人間味溢れる人物として再び生み出される。作品の中の康氏にはさしたる役割もなく、このエピソード以外にはそれほど登場もしない。大河ドラマ『開国』

⁶³ ソンビとは、学識が優れて行動と礼節が塗って義理と原則を守って権力と富裕栄華を食らない高潔な人柄を持つ男性に対する呼称である。Geum Jangtae(2000年)『韓国のソンビとソンビ精神』p.3、ソウル大学出版部

においての康氏は、ただ、李成桂の新たな人物像を作り上げるための一つの装置としての人物に過ぎない。

狩り場での出会いをきっかけに、康氏は李成桂の京妻となる。高麗の支配階級層は、出身地域の故郷と首都開京にそれぞれ夫人をおくことができ、郷妻、京妻と呼んでいる⁶⁴。李成桂にはすでに韓氏という夫人がおり、李成桂が京妻を迎えることで、韓氏には郷妻という修飾語がついてしまう。夫を共有せざるを得なくなった韓氏夫人の心境は、図 68 から図 71 までの映像から伝わってくる。このシーンは、全般的に割りと暗いロー・キー・ライティングを用いることで、韓氏夫人の寂しさは一層憂鬱に描き出されている。



図 68



図 69



図 70



図 71

図 67 の伽倻琴⁶⁵を弾いている康氏の顔がゆっくりとクローズアップされ、図 68 のようにフレームの真ん中が何かと重ねられている。その何かの正体は図 70 でやっと明らかになる。図 68 は図 69 に移っていくが、超クローズアップで撮られた図 69 の光は、まだその正体を現していない。この光は、段々と遠くにいったロングショットとなってから、韓氏夫人の部屋にある蠟燭の光であることが判明される。このように、図 70 は蠟燭のロングショットである同時に韓氏夫人のクローズアップの構図となっている。韓氏夫人のクローズアップは図 71 のフルショットに移っていき、蠟燭の光はほとんど見えなくなっている。このシーンには、康氏と韓氏夫人の部屋の蠟燭を重ねて編集したディゾルブの手法が用いられており、ディゾルブの手法には二人の関連性や共

⁶⁴ Shin Bongseng(1996 年)『辛奉承の朝鮮史』p.54、図書出版 DapGe

⁶⁵ 伽倻琴は韓国固有の伝統弦楽器で、桐で作られた長い共鳴胴の上に 12 弦が張ってある。

通点を示す効果がある。この映像から読み取れる二人は、他意、つまり李成桂の決定によって郷妻と京妻という関係が形成され、李成桂の妻という共通点で結ばれている。そして、康氏の登場によって韓氏夫人の存在は、図 71 の蠟燭の光のように段々と小さくなっていく切ない運命であることを暗示している。

図 68 から図 71 までの映像には、妻としての惨めな悲しみと寂しさのどん底に陥っている韓氏夫人の心境を語るナレーションが流れ、「立派に成人した五兄弟のことを誇りに思いながら耐え忍んでいる」ことを伝えている。しかし、このナレーションでもっとも注目したいのは、「李成桂の身分」として一夫二妻の制度は「当たり前」の時代であったことを強調していることである。一夫二妻の制度が当時の高麗社会では普遍的なものであったとしても、今現在の目線で作品を受容する社会では通用しない文化である。大河ドラマ『開国』は、この通用しない文化を大変憚りながら、李成桂と韓氏夫人の立場を偏りなく伝達しようとしている。これは、李成桂の人物像の構築において、ネガティブに働きがちな要素であるため、改めてナレーションを用いて作品の受容者に訴えようとする試みである。しかし、現在では許容できない文化であるにしても、過去の文化については寛大に認められるものである。このため、李成桂が京妻を迎えることにはさしたる抵抗を感じず、反ってフィクション作品ならではの面白さとして作用されると考えられる。

以上のような二つのエピソードをもって、作品が作り出した李成桂の女性観を分析してみた。李成桂の儒教的かつ家父長的な女性観は、あくまでも想像力を十二分發揮して設定したものである。史料が残されていないところであるため、割と自由な設定ができ、当時の状況や文化に 1980 年代の価値観と文化が反映されている。また、このように創作された設定は、フィクション作品としての面白さが提供できるところでもある。17 世紀から発展された儒教的な思想は未だに人々の価値観の形成に影響を及ぼし、作家の想像力によって成りたてられた李成桂の女性観は家庭の中の女性を求めている。しかし、創作されたフィクションであるにしても、戦場を走り回ってきた李成桂には、家庭をしっかり守ってくれる女性が必要だったのではないのであろうか。

それなら、大河ドラマ『開国』はなぜ、儒教的な女性観をもつ李成桂を提示するのであろうか。作品『開国』が評価する李成桂の新王朝建国は、逆らうことのできない時代の流れの結果である。これをもって朝鮮王朝樹立の正当性を訴えかけており、その根拠となるのが、作品が作り上げた李成桂の新たな人物像である。儒教的な価値観をもっている李成桂であるなら、忠と孝を重んじ、謀反などを企む人ではないというイメージにつながり、少なくともクーデターによる新王朝の樹立ではなかったことの根拠となる。この根拠を作り出すために取り入れたのが儒教的な思想で、

これを二人の女性を媒体にしてエピソード化することによって、作品が訴えようとするメッセージはもとより、面白さも提供している。

大河ドラマ『開国』が提示する夫としての人物像は李成桂の人間味を形成する装置として働き、この人間味をもって親しみを感じさせる。作品が作り出した李成桂はあくまでも平凡で善良な人物で、李成桂が施した高麗王朝への惨い措置と謀反者というイメージの刷新を図っている。このような試みは NHK 大河ドラマ『徳川家康』からも読み取れる。大河ドラマ『徳川家康』が提示する夫としての家康は妻子殺しという不名誉の解明を図っている。一方、大河ドラマ『葵徳川三代』には家康の大勢の側室が登場しているが、その提示は家康の不名誉や残酷であった治世への解明という装置ではなく、ただ大勢の子孫を願っていたことのみを伝えている。また、NHK の両作品が描き出す父子関係から分かるように、大河ドラマ『徳川家康』ではわが子を思う父として家康を通して子殺しというイメージを刷新しようとしており、大河ドラマ『葵徳川三代』でも家康の残酷な治世の擁護装置としての父家康を描き出している。それなら、父としての李成桂はどのような人物なのであろうか。次の項では、大河ドラマ『開国』が作り出す父としての李成桂を分析していく。

父子関係から形成される凡人の人物像

大河ドラマ『開国』が作り上げる李成桂は、武将としての器量と優れた学識を兼備した人物であり、穏便な品性の持ち主である。また、兵士から下人に至るまでだれに対しても權威を振るうことのない人物となっている。また、夫としての李成桂は、常に穏やかな微笑を見せる心優しい人物であるが、父としての李成桂は、大変厳格な人物である。この項では、息子たちを厳しく教育する李成桂が描かれている、いくつかのシーンを分析していく。

第 30 話から見られる図 72 から図 75 までには、息子たちの学問を試している父としての李成桂がよく描かれている。



図 72



図 73



図 74



図 75

図 72 には論語をすらすら滞りなく読み上げている幼い二人の息子が映し出されている。途中、一人の息子が読めなくなると(図 73)、李成桂はまだ幼い息子には難しい書籍であることを認めてはいるものの、息子たちの学問の上達ぶりを「期待ほどではない」と不満げに言っている(図 74)。しかし、図 75 のクローズアップされた李成桂の顔の表情を見ると、不満気であったその台詞に潜められている意味は親の子供に対する高い期待であり、切実な失望や厳しく叱っているわけではないことが分かる。図 74 でも、厳しい父親のふりをする李成桂を笑顔で見守っている韓氏夫人の姿が見られる。このように映像から読み取れる細やかな表情は、台詞に潜められているメッセージが引き出せる根拠ともなる。

図 72 から図 75 までの映像が映し出されているシーンは、今でもごく普通の家庭で見られる情景である。また、子供たちの学問ぶりを内心嬉しく見守る父親に、そのそばで縫い物をする母親という家族の形象は平穏で幸福な家庭像である。このように李成桂の息子に対する教育熱や円満な家庭像を日常的なエピソードを通して形象化することによって、新王朝樹立という偉大な業績を上げた李成桂はわれわれと同様な凡人であることをもう一度認識させ、親近なイメージとして刻印される。すなわち、英雄の裏側にある個人的な家庭像の提示は、凡人李成桂というイメージの形成のためである。

第 35 話での李成桂夫妻の対話のシーンを見てみよう。図 76 から図 81 は、李成桂と韓氏夫人のワンショットを交互に入れ替えるショット・リバースショットで続いていく。夫婦の対話は今昔を問わず、子供の話を抜きにしては成り立たないかのように、自ずと息子たちの学問や将来のことへと移っていく。李成桂夫妻のこの対話を通して息子一人ひとりの個性が語られ、その個性に合わせてそれぞれの道を開いてあげようとする李成桂の父としての愛情が感じられるところがある。李成桂は長男である^{バンウ}芳雨が科挙を受け、文官になることを切実に願っている。しかし、芳雨は立身揚名には一向に関心がなく、反って外見が逞しく多少短気な性格で設定されている五男^{バンウォン}芳遠が学問的な意欲にあふれている。一方、韓氏夫人は五男芳遠が李成桂の後を継いで武の道

に進むことを願っている。これに対して李成桂は、「明け暮れ戦場に走り回ることを息子にはさせたくない」という意思をはっきりと述べ、「武士は自分一人で十分」であると言いきっている。このような夫婦間の食い違っている意見はどのように映像化されているのか、見てみよう。



図 76



図 77



図 78



図 79



図 80



図 81

図 77 から図 80 までは、息子に対する夫妻それぞれの思いや各自の意見を述べる映像である。これらは、ワンショットのクローズアップで収められ、息子に対する各自の心や意思をはっきり示していることが映し出されている。しかし、芳遠だけは武の道に進むと思っていた韓氏夫人の台詞が流れる図 80 に対して、武官にさせたくないことを説得する図 81 の映像はツーショットで収められ、ここで李成桂と韓氏夫人の映像を交互に入れ替えるショット・リバーズショットは終了されている。息子には武官の道を勧めたくない李成桂の固い信念を伝達することにおいて、表情がクローズアップされるワンショットの方が一層効果的であると考えられる。しかし、意見の違いを相手、すなわち韓氏夫人に伝えて納得を誘導するということに焦点が当てられているため、ショット・リバーズショットを意図的に中断させ、意見の対立を穏やかに映し出している。これを通して意見の差を自分の意向通り進めていかず、相手を納得させようとする李成桂の和合的な人物像が新たに形成される。

このシーンでの李成桂は、息子には戦場で走り回ることをさせたくないという父としての念願をはっきりと示している。しかし、戦場で走り回ることが苦勞を意味するものであるか、戦への嫌味であるかはさておき、このエピソードは史実の元に多少創作されている。史書には、「家門

に学者がなく、李成桂は五男芳遠に学問を勧めた⁶⁶と記されている。有力ではありながらも地方の豪族出身であった李成桂の身分から考えると、十分納得のできるどころである。元や紅巾賊、また倭寇を撃退する功を立てて中央政界に進出はしたが、武官であるために無視されることを経験した李成桂としては、息子には文官になってもらいたい親としての心境であろう。また、このエピソードが多少創作されていることには、前述したように士農工商の意識が未だに残っていた1980年代の社会的な価値観がそのまま反映されていると考えられる。文官に対するこだわりは李成桂の職業観につながる重要な設定であるが、この価値観の是非の問題は別にして、ホワイトカラーを好む今を生きている大衆の共感を呼び寄せることには相違ない。また、文官志向の願いを長男に果たしてもらいたいという設定は史実とは異なっているが、韓国の長男中心の家族文化が反映されており、それは長幼の序という儒教の意識が依然として残っている証拠にもなる。

第36話には、李成桂と息子たちとの対話のシーンが描かれている。図82から図85までの映像を見てみよう。



図 82



図 83



図 84



図 85

このシーンでの李成桂は、父親としての心境を淡々と語っている。李成桂は、「国を守るため南征北伐、戦場を駆けずり回って生きてきたが、世の中のあらゆる父親と同然に一時も子供たちを忘れたことなどはなかった」という本音を打ち明けている(図82)。また、「共にできず、見守ってもやれず、あれやこれやと教えることもできなかった」親としての反省もしている。このよう

⁶⁶ 『燃藜室記述』巻2、「太宗朝故事本末」

韓国古典総合 DB <http://db.itkc.or.kr/index.jsp?bizName=MK> (最終検索日 2014年9月15日)

なシーンを通して李成桂は平凡な父親となり、それは親密感のある存在としてイメージ化される。そして、このシーンにも李成桂の文官に対する執着とも言えるほどのこだわりや憧れが如実に表われている。李成桂は、「李家には武将しかなく息子の中からだれか一人、できれば長男が文官になってほしい」と言っている。そして、それが父親の念願であることもしっかりと聞き聞かしている。これに対して長男芳雨は、「長男に生まれ、弟たちの模範になれないことは申し訳ないことであるが、先祖の墓を守り、畑を耕し、そのような生涯を送りたい」というはっきりした自分の意思を述べている。図 78 の一番奥に見えるのが、長男芳雨である。この作品では父である李成桂の政策に反対する高麗王朝の忠臣として描かれている。真ん中に座っている芳果は、後に朝鮮王朝の二代国王となるが、このシーンでは父李成桂に継いで武将の道を歩みたいと語っている。その次が五男芳遠で、「父上の念願通り文官になってみせる」と言い切っている。図 85 には、後から駆けつけてきた三男と四男が映し出されている。このシーンでの二人は父親(李成桂)のために猪を捕まえてきたという設定となっており、その親孝行の心は李成桂に高く認められる。しかし、この二人は立身出世の象徴である文官の道とは程遠い人物として設定されている。

このシーンでの設定はある程度史実に基づいており、思うままにならないわが子に悩まされる親の気持ちを伝えている。このように父親として作り上げられている李成桂の形象は偉人でも武将でもなく一人凡人の李成桂となっており、親という立場での共感と親密感を覚えさせる。

一方、大河ドラマ『開国』では李成桂の二人の娘については一切触れておらず、どのような情報も提示していない。史実の記録が少ないのもその一つの原因で、ストーリーの展開にも関連性が低いためであると考えられる。また、女性の地位が未だに低かった 1980 年代に制作された作品であるため、省略された可能性も排除できない。1996 年に制作されたこの研究の対象である大河ドラマ『龍の涙』では、康氏婦人との間で生まれた慶^{ギョンスン}順公主が第 67 話まで登場しているのがその根拠であり、二つの作品の相違でもある。もう一つ指摘しておきたいのは、李成桂の文官に対するこだわりの理由が第 35 話と第 36 話でそれぞれ異なっていることである。第 35 話では戦場で走り回ることを息子にはさせたくないということとなっており、第 36 話では李家には武将しかいないためという設定となっている。いずれにしても李成桂の文官志向には変わりがなく、第 36 話での設定が史料に基づいているものであるなら、第 35 話での設定は作家の想像力が発揮されているものである。しかし、ホワイトカラーが好まれる学歴重視社会を生きている 1980 年代の人々には第 35 話での設定の方が、説得力の高いものであると考えられる。

第 38 話には、李成桂の厳格な父親としての人物像が描かれている。1380 年、二万人にも上る倭寇の群れを殲滅させた李成桂は、日々その名を馳せている。高麗辺境の豪族の身分から中央政界はもとより、百姓にまで認められる武将となったのは大変な出世であり、李家においても光栄である。しかし、李成桂は高くなった身分の威勢を誇示することなく、謙遜した態度を堅持している。そして、息子たちにも出世した父の名を借りて傲慢無礼にならないように、しっかりとしつけている。図 86 から図 91 までの映像を見てみよう。



図 86



図 87



図 88



図 89



図 90



図 91

倭寇を殲滅させた戦場で負傷した李成桂は、しばらく開京の自宅で休養をしている。図 86 と図 87 には、朝の挨拶に伺った息子たちを前にし、黙々と読書に熱中している李成桂が映し出されている。このシーンを通して、またも李成桂の学問好きな性向が形象され、再び提示されている。休養中でありながらも、一時たりとも学問を疎かにしないという形象によって、学問好きというイメージは再認識される。図 87 から図 89 まででは、科挙を目指している五男芳遠が名高き師匠の下で学問をしたいという意思を明かし、世間の李家に対する評判について話す。このシーンでの映像は、主にクローズアップされた表情から李成桂の固い信念が読み取れるように収められている。李成桂の五男芳遠は父親の念願でもある文官になるため、日々学問に励んでいる。その当時の名門の子息は、科挙のため元天錫ウォンチョンソクという先生の下で学問をするという噂を聞いた芳遠は、人を通して紹介してくれることを父親に頼んでいる。しかし、その先生は「だれでも弟子にする方ではない」という李成桂(図 89)に対して、芳遠は、李家も「もはやそれなりの家門になったので人を通せばできる」と説得を始める(図 90)。ここで李成桂は、李家はもと

もと「名門などと呼ばれる家でもなく、世間の評判や噂に浮かれ、おごり高ぶる真似をしたら容赦しない」ことをきちんと言い聞かせている。この台詞が流れる図 87 の映像に収められている李成桂の表情には、息子に対する厳格さが映し出されている。また、息子の頼みを慎重に考えている図 89 の表情とは明白に異なっている。この対照的な映像から、わが子を大事にする親心と、わが子といえども不都合なことには極めて厳格な父李成桂が同時に読み取れる。そして、権力や身分の威勢をむやみに振舞わない、謙遜な李成桂がこのシーンを通して作り上げられている。

大河ドラマ『開国』には、李成桂を主人公とする他作品に比べ、夫、そして父としての人物像が割りと多く提示され、家族の一員としての存在と個人的な性向がよく映し出されている。李成桂の個人的な家族関係は、広く知られている李成桂の業績や朝鮮王朝の樹立にまつわる歴史的な事件より、作品受容者の好奇心をそそるところである。家族関係から描き出されている李成桂は、決して亭主関白ではない心優しい夫である。また、息子に対する期待や懸念は一国を開いた武将ではなく、凡人としての同質感と親としての暖か味を感じさせる。このような形象もたらすイメージは史実の真偽によらず時空を越え、今現在を生きている作品受容者に親密感をもたせ、同質意識を与える。作家の想像力が発揮されたフィクション性と、残されている史実を適切に混用することで、大河ドラマ『開国』での李成桂は平凡な夫や父として作り上げられている。これによって、13 世紀の偉人は親密な凡人となって 21 世紀の大衆の居間に訪れる。今現在を生きている大衆が 13 世紀の人物を理解するためには、それを伝える媒体は現在の価値観をバロメータにし、再解釈せざるを得ないものである。

それでは、このように作り上げられた李成桂は、作品の展開においてどのような役割を果たすのであろうか。基本的な歴史教育を受けた、つまり個人的な興味をもって世間に広がっている書籍や史書に接したことのない人々には、李成桂は威化島回軍を起こし、朝鮮王朝を開いた高麗の武将というイメージでしか刻まれていないはずである。大河ドラマ『開国』の主な趣旨は、百姓が護れない国家存在を否定することである。戦を避け、乱世から百姓を救い出すため、李成桂は威化島回軍を起こし、これが朝鮮王朝の樹立にまで至る。しかし、結果のみを考えると、李成桂は高麗王朝に対する謀反者であり、君主を裏切った変節者である。ここで、大河ドラマ『開国』によって再評価された李成桂の人物像はその役割を発揮する。地位が高くなっても権力を乱用することを戒める謙遜な武将李成桂は、家族を大事にする心優しい凡人である。このように作り上げられた李成桂の人物像は、朝鮮王朝の国王となる李成桂の積明に必要な装置として働く。百姓

が護れず、疲弊のどん底に追い出した高麗王朝の無能さを、第 1 話から第 19 話にわたって十分に提示し、李成桂が土壇場で手に取った威化島回軍という選択肢は、謀反ではなく時代の要求であり、避けられない決断であったということが大河ドラマ『開国』のメッセージである。このメッセージを納得させるために、大河ドラマ『開国』が扱った、そして必要であった人物像は人間味溢れる凡人李成桂である。

第 2 節では、大河ドラマ『開国』が作り出す家族成員としての李成桂の人物像を分析した。大河ドラマ『開国』は、夫、そして父という立場にいる李成桂から凡人像を作り出し、この人物像を通して形成される親密感や人間味をもって、李成桂は謀反を起こすような人物ではないこと訴え続けている。このような評価から作り出された李成桂は模範的な夫であり、慈愛深い父である。英雄がもつ凡人像を提示するのは、NHK 大河ドラマ『徳川家康』と大変類似したところである。大河ドラマ『徳川家康』でも、だれもが共感できる凡人像を通して家康の汚名の解明に挑んでおり、家康が抱えているネガティブなイメージを刷新しようとする試みは民百姓という装置を作り出すことにおいてもそのまま反映されている。それなら、大河ドラマ『開国』が作り出す百姓にはどのような試みが図られているのであろうか。第 3 節では、大河ドラマ『開国』が作り上げる百姓の形象を分析し、どのような役割を果しているか、それを究明していく。

第3節 大河ドラマ『開国』での百姓

大河ドラマ『開国』には、作品の全話にわたって百姓が登場し、その百姓は歴とした役割をもってメッセージを発信している。KBS大河ドラマは、主に実存した名望の高い人物を主人公とし、その人物を通して作品のメッセージを発信している。このため、百姓が登場するシーンは極めて限られており、主人公とのかかわりもほとんどないということは前述したとおりである。それなら、大河ドラマ『開国』が提示する百姓はどのような役割をもっており、これは李成桂の英雄像づくりとはどのようなかかわりがあるのでしょうか。第3節では、大河ドラマ『開国』が作り上げる様々な百姓の形象を分析して、この課題は究明していく。

民心の提示に用いられている百姓という装置

大河ドラマ『開国』が作り上げる高麗の百姓は、常に民心を吐露している。高麗の百姓が打ち明けている民心とはどのようなものなのであるか、第4話に描かれているエピソードを見てみよう。



図 92



図 93



図 94



図 95

高麗王朝の恭愍王^{ゴミン}は、元(モンゴル)の支配から独立を夢見ている野心家である。この夢を果たすため、恭愍王は常に世の中の動静に注目しており、百姓の民心を聴こうとしている。このシーンでも民心を探るため、百姓の日頃の憩いの場である酒幕^{ジュマク}へ人をつかわす。李成桂も、国の事情

を把握するため、人をつかわしている。図 93 の真ん中に立っている人物が恭愍王の使者で、図 94 の上手が李成桂の使者である。また、図 95 に映し出されているのは辛^{シンドン}屯という人物で、この人も民心を聴こうとしている。このシーンでは、恭愍王の改革に対する民心を聴くことができる。元からの独立を図っている恭愍王は大勢の親元派を処断する。100 年にもわたって元の支配下におかれ、親元派の悪政に悩まされていた百姓であるが、大勢の親元派を処断したことで、またも起こるかもしれない元との戦いを恐れている。この恐れは、親元派の処断は望ましいものであるが、元の攻撃にいかなる対策ももっていない無力な高麗王朝を批難する声に絞られる。このように、高麗の百姓が聴かせる民心は戦に対する恐れと高麗王朝に抱いている不信であり、ここから元の支配下で苦しめられてきた百姓が提示されている。それなら、大河ドラマ『開国』はなぜ、高麗王朝の不都合を提示するのであろうか。そして、百姓という媒体を取り入れていることには、どのような試みがあるのであろうか。そもそも作品が評価する朝鮮王朝は、逼迫される高麗の百姓を救い出すために興された国である。この根拠となるのが、戦の恐怖から百姓が護れない高麗王朝の無能さである。高麗の百姓は、不安定な高麗社会を証言する客観的な証人であり、これによって李成桂が興す朝鮮王朝は正当化される。また、高麗王朝の無能さは百姓の口を通して発せられているため、いずれの最良でもなく公平な評価であるというイメージを与えている。

図 92 から図 95 までの映像に映し出されている、酒幕という空間にも目を引かれる。酒幕は民衆の喜怒哀楽を語らう場所であって、庶民的なイメージをもつ空間である。このため、酒幕と民心は大変説得力の高い組み合わせであり、大河ドラマ『開国』ではこの空間を十分活用して、百姓が民心を聴かせるほとんどのシーンに用いられている。このシーンから、もう一つ指摘しておきたいのがある。それは、百姓から発せられる民心を聴こうとする三人の人物である。これらの人物はそれぞれ異なる目的をもっているが、三者ともが求めている情報は高麗百姓の民心であり、これを通して読み取れるのは民心の重要さである。大河ドラマ『開国』は、高麗百姓の民心を大変重要に扱っており、大いに取り入れている。これは、高麗百姓の民心こそが高麗王朝を滅ぼして興した新王朝を正当化させる強力な根拠となるためであり、民心を受け入れ、民心によって開かれる新しい時代の到来を暗示している。

民心が窺えるもう一つの空間として用いられているのは大通りである。大通りから作り上げられている百姓を見てみよう。



図 96



図 97



図 98



図 99

恭愍王の改革によって、高麗王朝の実権を掌握していた大勢の親元派は処断され、大通りにはその首が掲げられている(図 96)。その首をみている百姓は、「私利私欲に目がくらみ、祖国の百姓を逼迫してきた」親元派を「逆賊」と称し、その「死は天の罰である」と言っている(図 97)。また、本格的に始まる恭愍王の改革条項の告示をみている百姓も大通りにいる(図 98、図 99)。恭愍王の改革は、100 年にもわたる元の統治の下で、もはや不正、腐敗が膠着化された高麗の社会全般にわたる果敢な改革として知られている。しかし、この作品では、寺の無節制な建立禁止や寺の田畑に対する課税、僧侶の身分証明書携帯の義務化など、主に仏教に関する項目のみを大いに取り上げている。告示を読んでいる図 99 での百姓は、高麗末期の不正の温床であった仏教に直撃弾を飛ばす。「寺でお酒の商売をし、百姓を対象に金を貸して高い利益を収めていた」具体的な悪行が百姓の口を通して暴露され、僧侶に対する抵抗がいかに強いものであるかを示している。

このシーンに描き出されている民心は、恭愍王の改革を大変ポジティブに受け止め、歓呼を上げている。しかし、恭愍王の改革は権門勢家の反対で失敗に終わり、高麗社会はますます難航に陥られる。このように大河ドラマ『開国』は、国家紀綱を取り戻そうとする高麗王朝の努力も提示している。この提示も、決していずれの最良ではなく、李成桂の業績を語ることににおいても公平であるという作品の方針を示唆するためのものである。また、恭愍王の改革条項の中、とりわけ仏教に関する項目のみを取り上げているのは、僧侶によって苦しめられる百姓を提示するためである。これによって、高麗の百姓は戦に苦しめられ、僧侶にまで虐められる哀れな民衆となる。高麗の百姓の暮らしが疲弊されればされるほど、新王朝を建国する李成桂の大義名分は歴とした根拠となる。

第5話にも、大通りに集まった百姓が民心を聴かせるシーンが描き出されている。図100と図101は、告示をみるため大通りに集まっている百姓の映像である。元は、自国内の反乱を鎮圧するため、高麗に援軍を要請する。しかし、その要請兵士の人数は二千人にも上り、ついに百姓から徴発することとなる。この告知の前では様々な民心が窺える。他国の戦に参戦することを大変否定的に受け入れ、強く抵抗する百姓がいれば、参戦者に与えるお金目当てで参戦しようとする百姓もいる。



図 100



図 101

このシーンが発信しているメッセージも無力な高麗王朝である。他国の援軍要請が拒否できない高麗の百姓たちも、金目当てで命までを掛けようとしている。大河ドラマ『開国』が提示する高麗王朝はわが百姓が護れない無力な国であり、この国を率いている官僚は私利私欲に目が眩んだ悪人である。また、百姓の心の支えとなるはずの僧侶までが、不正を働く腐敗された社会である。これは、高麗王朝に対する不信と不満ばかりを抱いている百姓から証明されており、このような映像を繰り返して提示することによって新王朝の必要性は再び強調される。

百姓によって提示される新王朝の必要性

大河ドラマ『開国』が作り上げる百姓は常に逼迫される弱者である。これは、百姓が吐露する民心からも描き出されているが、次なる外勢の侵略に苦しめられるシーンからも読み取れる。第36話には倭寇の侵略によって無残にも命を奪われた百姓が映し出されている。侵略者がだれであろうとも、戦のたびに苦痛と危険にさらされるのは百姓である。図102から図104までの映像を見よう。



図 102



図 103



図 104

百姓の村を襲った倭寇は家屋に火を放ち(図 102)、百姓の財産までを奪っている(図 103)。また、図 104 では殺された百姓の姿をクローズアップして、その悲惨な状況を生々しく伝えている。このように、大河ドラマ『開国』に描かれている高麗の百姓は、常に戦の危険に迫られ、逼迫される形象となっている。また、この悲惨な光景を客観的に証明するため、図 105 と図 106 を提示している。この映像には史料が引用されており、高麗の百姓が倭寇によって殺され、苦しめられていることの客観的な証拠となる。



図 105



図 106

恭愍王の改革の一環であった双城総管府の攻略は第 7 話に描かれている。元の高麗統治機関であった双城総管府は李成桂によって陥落される。元は、このことで高麗に使者を送るが、この使者が高麗軍によって殺される事件が起こる。この事件を治めるため、恭愍王の義理の父に当たる元の魏王が使者として高麗に来る(第 10 話)。



図 107



図 108

ただ、元の使者が来るだけなのに、高麗社会には大騒動が起こる。これまで元の支配下で逼迫され、その残酷さを経験してきた百姓たちにおいては、元の使者が来るだけのことで、まさに戦が始まったかのように動揺し始める。ついに荷物をまとめ南の方へ避難していく群衆で町はあふれる(図 107)。しかし、高麗王朝は、百姓が都から抜け出すことを禁ずる命令を下す(図 108)。また、第 17 話には紅巾の乱が描かれている。このシーンでも、高麗の百姓は首都開京から逃げ出そうとしている。これを阻止する兵士と、その兵士たちに抵抗する百姓の姿が図 109 と図 110 を通して提示されている。



図 109



図 110

これらのシーンが提示する百姓は常に戦の脅威に脅かされ、苦しめられており、これは高麗王朝の無能さが訴えかけられる完璧な根拠である。百姓が護れない無力な国と、戦のたびに窮地に追い込まれる百姓は新しい国の必要性を提示する作品のメッセージでもあり、十分納得できる装置である。

第 1 話には、元に献上するために若い女性を捕まえていく映像が、5 分近くも映し出されている。その映像を見てみると、図 111 と図 113 のように逃げようとする者を無残に捕まえ、それを阻止しようとする家族までが暴力に襲われる(図 112、図 114)。しかも、兵士の首領は、「顔に傷つけるな」と号令する。顔に傷ができると貢女⁶⁷として認められないためである。このエピソードから作り上げられている高麗の百姓も苦痛と逼迫のどん底に陥れられている。大河ドラマ『開国』の第 1 話は特別編成で 116 分の放映時間となっている。この内 70 分以上が元への貢物とされる女性たちの苦悩や百姓の苦しい生活などに割り当てられている。このように他国へ連れ去られる女性たちを大いに取り上げることによって、百姓が護れない高麗王朝の無能さは一層強調されるようになる。

⁶⁷ 高麗王朝における貢女とは、主に元に献上する未婚の若い女性のことを指す。

Yu Hongryeol(1957 年)「高麗の元に対する貢女」『震檀學報』No.18、pp. 25-46、震檀學會



図 111



図 112



図 113



図 114

高麗の百姓が戦によって逼迫されるエピソードは第 21 話にも描かれている。高麗の末期には、北からの二回にわたる紅巾賊の侵入と南からは倭寇の侵入が相次いで、国中が戦場となっている。紅巾賊の二次侵入によって、高麗の百姓はまたも苦痛の日々を迎えるようになる。図 115 から図 118 までがその映像である。このシーンでは、紅巾賊の襲撃を受けて逃げ出している百姓(図 115)や火の海となった村(図 118)の映像を通して、戦の脅威に陥れられている百姓を描いている。また、紅巾賊の襲撃が象徴されている映像と地図の映像を重ねて編集したスーパーインポジションの映像図 117 をもって、紅巾賊の侵略経路を詳しく説明している。紅巾の乱を、地図や史料を引用して説明することによって、百姓たちの災難は客観的な提示であることを示している。



図 115



図 116



図 117



図 118

高麗の百姓を脅かすのは外勢の侵略のみではない。相次ぐ紅巾賊や倭寇の侵入によって百姓の生活は日々疲弊されていくが、高麗朝廷での権力争いは止まるところを知らない。紅巾賊の二度目の侵入を見事に退却させて功績を立てた高麗の武将たちは、権力争いの余波に巻き込まれる。しかも謀反の濡れ着までを着せられ、斬首される事件が第 24 話に描かれている。斬首された死体は大通りにかけられ、みんなの見せしめとなっている。これを覗いている百姓が映し出されている図 119 から図 122 までの映像を見てみよう。



図 119



図 120



図 121



図 122

映像から分かるように、百姓たちは騒々しくなった殺伐な町の中にいる。だれ一人も家から出ようとする者はいない。窓の隙間から、破れた障子紙の間から乱世をみている。そして、小声でささやく民の心が聞こえてくる。その民心は、「どうせ罪のない人」が死に、「功を立てても殺されるじまいだから、俺たちは死んだつもりで生きていくのが得策だ」と言っている。このシーンから提示されている高麗の百姓も、乱れた社会の中で脅かされている。このように大河ドラマ『開国』によって作り上げられている百姓は常に脅かされている。戦に脅かされ、乱れた王朝の不安定な治世に脅かされ、その主体が何であろうが苦しめられている対象は変わりなく百姓である。作品が作り上げている百姓は、高麗王朝の乱れた紀綱や無能さが提示できる強力な根拠であり、これをもって李成桂が興す新王朝は正当化される。また、乱世を生きている百姓はその不満と苦労を吐き出し、民心を聴かせている。民心を聴かせる場所は酒幕であったり大通りであったり、時には恐怖に襲われ、家の外には一歩も出られないが、その心はいつも同じで、無力な高麗王朝を批難し、腐敗した政治を嘆いている。

大河ドラマ『開国』は、塗炭の苦しみに追い込まれている高麗の百姓を作品の全話にわたって、繰り返して提示している。百姓の声と様子を借りて高麗王朝の無能さを訴えかけることで、朝鮮王朝の建国は正当化される。乱れた社会の中で常に逼迫され、脅かされている百姓を救うために興した朝鮮王朝は言葉通りに百姓のための国であり、決して李成桂が個人の野望を果たすために興した国ではない。これが大河ドラマ『開国』の主たるメッセージであり、第五共和国の治世の下で生きている人々の怒りを静めるためにも必要であった大義名分である。

英雄李成桂を作り出す百姓

倭寇を殲滅させた李成桂は、もはや民百姓の絶対的な英雄となっている。倭寇の蛮行は日々激甚となり、われらを護ってくれない高麗王朝に対する百姓たちの不満は募るばかりである。その中、倭寇撃退のため出陣する李成桂に石を投げながら抗議していた村人たちもいる。しかし、李成桂は倭寇を退け、百姓に平和を取り戻してあげる。百姓は、われらの軽率であった行動を深くお詫びし、家や畑を返してもらった喜びに満ちて李成桂に感謝する。倭寇に追い払われて畑を耕すこともできず、草木を食いながら命を取り留めてきた村人において、李成桂は命を救ってくれた恩人である。そして、その感謝の気持ちは単なる感情に止まらず、救民の英雄として偶像化につながっている。図 123 から図 128 までがその映像である。



図 123



図 124



図 125



図 126



図 127



図 128

このシーンでの映像は、アングルの角度によってそれぞれ異なる構図となっており、すでに英雄となっている李成桂と、李成桂に対する高麗百姓の民心が溶け込まれている。李成桂の活躍のお陰で、憂いなく田畑が耕せるようになった喜びと感謝の気持ちは、図 126 のような万歳と叫ぶ映像を通して映し出されている。ここで李成桂は、「自分こそ、村人たちのおかげで百姓の悲惨な暮らしが分かった」ことに感謝し、「勝利のすべては王様のお陰である」と、極めて謙遜な態度をみせている。そして、万歳とは王様にのみ捧げる言葉で、「自分に向って万歳とは滅相もないこと」であると言っている。しかし、村人たちは「王様も朝廷もわれわれ百姓のためにしてくれたことは何一つなく、百姓を助けてくれたのは李成桂だけであった」ことを言いながら、万歳三唱を続ける。李成桂はすべての功を高麗の国王と朝廷、みんなのものにしているが、カメラの視線はすでに英雄李成桂を作り出している。図 124 と図 127 は村人の視線に沿い、見上げられている李成桂を低い位置からローアングルで撮った映像である。また、図 123 と図 125、図 128 は、百姓を見下ろしている李成桂の視線を高い位置からハイアングルで収めた映像である。カメラが映し出している李成桂は、すでに百姓から見上げられる英雄としての存在となっている。また、台詞に示されている謙遜する李成桂は、手柄を立てても傲慢にならない人物像が読み取れるところである。しかし、ここに潜められているもう一つの試みは、あくまでも百姓に認められる英雄であることを強調することである。また、万歳というキーワードは新しい王朝の樹立と、その王朝の国王は李成桂であることを暗示している。李成桂の台詞通りに国王のみへの捧げ言葉が、もう百姓の口を通して一介の武将に捧げられていることは、少なくとも百姓の心の中での王様は李成桂となっていることである。また厳密に言うと、李成桂もなにもしてくれなかった無能な朝廷の一員であるにもかかわらず、百姓の中ではすでに高麗朝廷とは離れた存在として認識されている。そもそも大河ドラマ『開国』は、百姓が護れない無能な高麗王朝を否定し、朝鮮王朝の樹立の正当性を提示するというコンセプトを取っており、その方向に作品を展開させていくためには、このような暗示的な装置が必要なのである。すなわち、公にはいえないが、みんなが思っている、もしくは願っていることを百姓の口を借りて発することによって、朝鮮王朝の樹立は百姓が望んでいたこととなる。このような百姓の声はローアングルとハイアングルの構図に潜められており、李成桂という存在の位置も示されている。百姓に認められる英雄李成桂は、朝鮮王朝の正当性が主張できるもっとも強力な根拠であるため、作品が一押しする人物像でもある。李成桂が興した新しい国は百姓の切実な望みであったことを提示するもう一つのシーンがある。図 129 から図 131 までの映像を見てみよう。



図129



図130



図131

李成桂は、いよいよ新しい国の王座に即位する。その即位式を映し出している図129に収められている百姓は、もはや悪政や戦に悩まされていた高麗の民衆ではない。新しい国の国王となる李成桂を心から慕って、大いに歓迎していることが映像から読み取れる。大勢の百姓を映し出した図130のロングショットは、万民に慕われ、すべての百姓から迎えられている李成桂を間接的に描き出している。図130からカメラの目線のみをゆっくりと水平移動して収めたパン(pan)の映像図131には、恭しい態度を崩さない百姓の姿がクローズアップされている。これらの映像の提示によって、百姓の望んだ国という作品のメッセージが再び示される。大河ドラマ『開国』における百姓は、李成桂と新王朝を正当化させるための強力な根拠となる媒体である。百姓は民心を聴かせ、疲弊された生活像をみせることで、その役割を果たしている。また、作品が提示する百姓のもう一つの役割は、万民が願っている指導者李成桂を作り出すことである。これをもって、朝鮮王朝は百姓のために興した国であるという作品のメッセージを発信している。

KBS大河ドラマの初期作品は架空人物を主人公とする作品が多かった⁶⁸ため、百姓が主人公である作品も数作あり、百姓の登場は珍しいことでもない。これらの作品に登場する百姓は、すべてが乱世の渦に巻き込まれ、外勢の侵略に苦しめられている。このような作品は、第五共和国が行われてきた治世を紛らわすための文化的な装置である。外勢の侵略に立ち向かい、一つになって苦難の時代を乗り越えていく百姓を通して、民族団結と愛国心を醸成することで、軍事政権の下で抑圧された人々を慰める。大河ドラマ『開国』もこのような趣旨をもつ作品である。次なる外勢の侵略を大いに取り上げているのは、むしろ李成桂の功績を浮かび上がらせ、新王朝の正当化につなげていくためである。しかし、1983年は第五共和国の軍事政権が本格化した年でもあり、不安定な社会を生きている人々において、百姓を災難から救い上げる李成桂は間接的な慰めとなる。このような試みも、大河ドラマ『開国』が作り上げる百姓から読み取れる一つ時代像である。

第3節では、大河ドラマ『開国』が作り出す百姓の解釈を通して、李成桂の英雄像づくりにおける役割を究明した。大河ドラマ『開国』での百姓は、新王朝の正当化が訴えかけられる強力

⁶⁸ 付録 p. 351 <表 2> KBS 大河ドラマの一覧 参照

な根拠として提示されている。この試みから作り出された百姓は、常に高麗王朝に対する不満を吐露しており、外勢の侵略に苦しめられている。このような百姓を救い出す李成桂は民の英雄となっており、これをもって新王朝の必要性が提示され、李成桂が興した朝鮮王朝は正当化される。KBS大河ドラマ『開国』は放送時期から作品の構成に至るまで、NHK大河ドラマ『徳川家康』と大変類似した作品であるが、作品が作り出す民百姓からもその類似性が読み取れる。大河ドラマ『徳川家康』での民百姓は家康の偉大さを証明する役割を果しており、家康は民百姓のみんなが望む指導者となっている。このような設定はKBS大河ドラマ『開国』と完全に一致する構成となっている。両作品は、それぞれ家康と李成桂を極めて賛美する一致した方向性をもっているためであるが、平和の重要さを忘れかけていた日本社会と政治的な安定求めていた韓国社会が必要としていた人物像であったことも看過できないところである。

NHK大河ドラマ『徳川家康』では家康の英雄性を浮かび上がらせるため、民百姓という装置以外にも石田三成や豊臣秀吉といった人物を提示している。それなら、KBS大河ドラマ『開国』ではどのような人物を通して英雄李成桂を浮かび上がらせているのであろうか。第4節では英雄李成桂づくりの根拠として提示されている諸人物を分析して、NHK大河ドラマと比較していく。

第4節 英雄李成桂を再創造するための人物づくり

大河ドラマ『開国』が作り上げる李成桂は、逼迫と苦難から百姓を救い出した乱世の英雄である。それなら、この乱世を見過ごしている張本人はだれなのであろうか。乱世を見過ごす人物がいるからこそ、英雄の必要性も浮かび上がり、李成桂を英雄として再創造することもできる。第4節では李成桂を英雄化するために、作品が作り出している人物を分析していく。

高麗国王と李成桂

大河ドラマ『開国』は、高麗国王の異常な行動を大いに取り上げ、繰り返して提示している。高麗の国王は、外勢の侵略に苦しめられているわが百姓を護るところか、様々な悪政を繰り返して、高麗社会はますます乱されていく。

第34話での図132から図135までの映像を見てみよう。高麗の国王である禍王は、石合戦の見物に出かけようとする。ここで、「国王たるものがなすべきではない」ことを懇願した臣下を暴行する。



図 132



図 133



図 134



図 135

図132と図133は、暴行される臣下の様子と『高麗史』及び『高麗史節要』の記事を重ねて編集したディゾルブの映像となっている。そして、ナレーションを通して、この事件の説明が加われる。この手法によって高麗国王の暴行事件は作品が作り出した単なるエピソードではなく、史

実であることが証明される。また、殴打された臣下の顔をクローズアップさせ(図 134)、事態の深刻性を描き出しており、大笑している禍王の映像(図 135)は高麗国王の不都合をそのまま映し出している。図 135 の映像には、「この時、倭寇の船百隻が侵入した」というナレーションが用いられ、またも戦が始まることを暗示している。このシーンから読み取れる高麗国王は、国の治世には一向にも関与しない無責任な国王であり、一国の国王としては相応しくない人物である。このような国王が率いる高麗王朝は、作品がもっとも訴えようとする新王朝の必要性を裏付ける装置であり、李成桂を英雄化させることにおいても必要不可欠な人物である。

禍王の悪行は百姓にも及んでいる。図 136 から図 139 までの映像を見てみよう。禍王にふいごを取られた百姓が返してくれることを訴えると、禍王はこの民にも暴力を振るい(図 137)、これを楽しんでいる様子が図 136 に収められている。このシーンにも、図 138 のような史書の記事を引用した映像が用いられている。そして、図 139 には「この時、倭寇が全羅道を襲った」というナレーションが流れ、外勢の侵入と国王の悪行、両方によって苦しめられる百姓を提示している。このシーンでも暴行される百姓を通して、実に情けない高麗国王が描き出されている。



図 136



図 137



図 138



図 139

禍王の異常な行為はまだまだ続く。町に出て百姓の犬や鶏を殺し、すずめを捕まえて道端で焼いて食べることなどが、図 140 から図 143 までの映像を通して提示されている。これらの映像には、必ず史書の記事が引用され(図 140、図 142)、客観的な根拠を提示している。また、ナレーションをもって、国王の悪行が続いている中、国中のあちこちに外勢が侵略し、高麗の全土が踏みにじられていることを伝えている。



図 140



図 141



図 142



図 143

第 38 には、禍王の大人らしくないいたずらも描かれている。図 144 から図 147 までがそれである。穴を掘っておいて臣下たちが落ちる光景(図 144、図 145)を楽しむ様子が図 146 と図 147 に映し出されている。穴に落ちた臣下は、自分の怪我より国の将来を懸念して「あの方がわれわれの国王ですか。こんな情けないいたずらをするなんて」と嘆いている。



図 144



図 145



図 146



図 147

第 34 話にも国王たる者としてあるまじき行為が描き出されている。王宮をこっそりと抜け出し、夜の町中を闊歩する禍王が図 148 に映し出されている。禍王の目に留まったのは美しい女性で(図 149)、その場で女性を劫奪する(図 150)。この光景を目撃した百姓は、みんなが興奮しての

のしている(図 151)が、それなどを気にする王ではない。やがて、この女性は自害してしまい、ここで「一人や二人ではなかった。民の心が離れ去り、王たる者ではないという噂が都を越え、津々浦々に広がっていった」というナレーションが流れる。このシーンにも、高麗国王が起こした事件の根拠となる史料が提示(図 152)されており、非道徳的な行為を事とする非常識な国王をののしる百姓も映し出されている。



図 148



図 149



図 150



図 151



図 152

以上のように禍王の異常な行為は朝廷の臣下や百姓まで、その相手を問わない。これらの行動にはその根拠となる史料が必ず提示され、虚構ではないことを明らかにしている。そして、禍王を評価する臣下を提示し、高麗王朝の官僚までがわが国王を不信していることを示している。大河ドラマ『開国』は、異常な行為を事にする高麗国王を通して新王朝の必要性を提示し、これをもって新王朝は正当化され、李成桂の英雄性を浮かび上がらせている。しかも、作品が描き出す高麗国王の異常な行為は、そのすべてが史料という明確な根拠が提示されており、客観的な評価であることを示唆している。

高麗の権門勢家

大河ドラマ『開国』が提示する高麗社会を乱す人物は高麗の国王のみではない。禍王の側近であり、朝廷の実権を掌握している権門勢家の官僚たちも悪政を振っている。第38話での図153から図156までの映像を見てみよう。

相次ぐ倭寇の侵略に備えるため、兵部に兵士の増員を願い出た者が暴行される事件が起こる。禍王と親交があり、その権力を振るっている官僚の下人に殴打された図156の者は、権力者の威を借りて国の命令が無視されることを嘆き、「高麗を滅ぼすのは倭寇ではありません」と言っている。この台詞をもって、高麗滅亡の原因を外勢の侵略と腐敗した官僚にまとめて提示し、高麗王朝の滅亡は当然の帰結であることを示唆している。



図 153



図 154



図 155



図 156

大河ドラマ『開国』が提示する高麗国王の非道徳な行為と権力を振るいまくる官僚は、史料という明確な根拠をもっており、その悪行の対象は臣下から百姓までに及んでいる。また、ナレーションを通して加われる外勢侵略の情報によって、これらの非道徳な行為は一層浮かび上がり、李成桂が開く朝鮮王朝の正当化につながる。外勢の侵略から百姓が護れず、その中でも権力を振るって悪政を広げ、百姓を苦痛のどん底に陥れる高麗王朝の国王と権門勢家の官僚は、李成桂が興す新王朝の大義名分となる。また、逼迫される百姓を救済し、新しい時代を広げる李成桂を作り上げるためには欠かせない人物である。

第4節では、李成桂の英雄性を浮かび上がらせ、新王朝の正当性を訴えかけるために提示され

ている高麗の国王と官僚の分析を行った。大河ドラマ『開国』は、新王朝の必要性を訴えるため、高麗国王の異常な行為や腐敗した権門勢家の悪政などを大いに取り上げている。作品が提示する高麗国王と権門勢家によって、新たな時代を導く李成桂は百姓を救い出した英雄となり、新王朝は正当化される。NHK大河ドラマ『徳川家康』でも様々な人物を提示して、これをもって家康が背負っている汚名を解明し、新幕府の正当化を図っている。しかし、大河ドラマ『徳川家康』では知名度の高い実存人物を悪人に仕立てることは決してなされていないが、豊臣秀吉のみには大変ネガティブな評価が下されている。大河ドラマ『開国』でも、李成桂の英雄性を浮かび上がらせるために提示しているのは歪んでいる高麗国王と官僚である。結果的に、徳川家康の江戸幕府と李成桂の朝鮮王朝を正当化させるために用いられているのは前代の豊臣政権と高麗王朝である。大河ドラマ『徳川家康』と『開国』は新時代の開拓者という大変類似した見解をもって家康と李成桂を評価しているため、作り出される人物をはじめ、他人物に対する評価も類似している。一方、大河ドラマ『葵徳川三代』が評価する江戸幕府は、家康の野望によって興された国である。このため、家康の治世を解明する必要もなく、新幕府の正当性などを強調することも要らない。ただ、歴とした大義名分をもって家康治世の擁護を図っているため、第三者などの擁護装置も提示されていない。このような相違から家康に対する大河ドラマの評価は大変流動的変わっていることが分かり、NHK大河ドラマ『徳川家康』とKBS大河ドラマ『開国』の類似性から新時代の開拓に対する史実解釈の見解が一致していることが読み取れる。

第5節 オープニングシークエンスにみる大河ドラマ『開国』

NHK 大河ドラマ『徳川家康』と『葵徳川三代』のオープニングシークエンスは、それぞれの作品が訴えかけている家康の人生行路と、家康の偉大さと英雄性を提示する映像に構成されていることが究明できている。それなら、李成桂が興した新王朝の正当化を図っている大河ドラマ『開国』のオープニングシークエンスは、どのようなものなのであろうか。第5節では、大河ドラマ『開国』のオープニングシークエンスを分析していく。大河ドラマ『開国』のオープニングシークエンスには二つのバージョンが用いられており、第20話を境目にその構成が変わる。オープニングシークエンスに二つのバージョンを用いるのは大変珍しい構成であるが、これにはどのような試みが図れているのであろうか。オープニングシークエンスの分析を通してこの試みも究明していく。

象徴化された不安定な高麗王朝

大河ドラマ『開国』のオープニングシークエンスは、二つの異なるバージョンに構成されているが、いずれのバージョンが共に採用している映像がある。それは、乱れきった高麗王朝を映し出した映像である。図157から図164までの映像を見てみよう。



図 157



図 158



図 159



図 160



図 161



図 162



図 163



図 164

大河ドラマ『開国』のオープニングシーケンスは、日の出がかかった海をバックに「開国」というメインタイトルが書かれた映像(図 157)をもって始まる。フレームの中心を占めている日の出は、李成桂が率いていく新時代という作品の方向性を暗示している。続いて流れる図 158 には、日の出を眺めている李成桂が映し出されている。日の出はフレームの中心を占めており、それを見つめる李成桂はバックライト(back light)を用いて背後から撮影されているため、黒い塊としてしか見えないように処理されている。これに比べ、すでに日が昇っている海の向こうは明るくなっている。この明暗の差をもって映像が語っているのは、暗い世界から明るい世界、すなわち乱れきった高麗という国から新しい国を夢見ている李成桂である。また、李成桂が目指している国は高麗王朝とはまったく異なる明るい国であり、それは遠いところにある太陽のように、まだまだ先がみえない夢であることが読み取れる。このように、大河ドラマ『開国』はオープニングシーケンスの最初の映像から李成桂が興す国を暗示的に提示し、作品の方向性を明らかにしている。図 159 は、ゆっくりと動いて図 160 の映像に転換されるが、この映像ではバーストショットで大きく人物を収め、李成桂の暗い表情と甲冑の姿をはっきりと見せている。これによって作品の背景は平穏な時代ではないということが察知できる。そして、図 160 の李成桂が見ている図 161 の POV ショットには雲に覆われている空が映し出されており、カメラを水平に動いて被写体を撮ったパン(pan)の映像図 162 は、フレームのほとんどが雲で覆われた真っ黒な空に変わっている。このようにパンのカメラワークを用いることで、空全体が真っ黒になっているというイメー

ジを与えている。また、図 162 は黒い海(図 163)に替わり、しかもこの海には激しい波が打ち寄せている(図 164)。

ここまでが、二つのバージョンのオープニングシーケンスが共に採用している共通の映像で、この映像から読み取れるのは、李成桂が生きている高麗王朝の不安定な状況である。すなわち、外勢の侵略と内紛によって極端に乱れていた高麗社会を暗い空や雲、激しい波という媒体をもって象徴しており、このような時代の最中で高麗王朝を懸念する李成桂を提示している。図 160 の李成桂が見ているのは雲に覆われた暗い空であるが、それは暗鬱な時代を象徴したもので、それを見る李成桂の暗い表情をもって、高麗の将来を懸念する李成桂が描き出されている。

第 20 話から最終回である第 49 話までのオープニングシーケンスには、図 158 から図 160 までの映像の代わりに、図 165 から図 167 までの映像が提示されている。



図 165



図 166



図 167

図 165 を見ると、日の出を眺めている李成桂(図 158)の代わりに、すでに昇った太陽を眺めている映像に替わっていることが分かる。李成桂が目指している新しい社会を象徴する媒体は、日の出から青い空に替わっており、それ以外の手法にはさしたる相違のない構成である。

大河ドラマ『開国』のオープニングシーケンスは、異なる映像をもって李成桂が夢見ている新しい国を象徴している。日の出と青い空はいずれも希望の意味をもつ媒体で、李成桂が興す朝鮮王朝を象徴する。希望に満ちた明るい国、朝鮮王朝は作品がもっとも訴えようとするメッセージであり、このメッセージを強調するため、異なる映像を取り入れたオープニングシーケンスを採用していると考えられる。

ストーリー化されたオープニングシーケンス

図 168 から図 173 までは、第 1 話から第 19 話までのオープニングシーケンスに用いられている映像である。



図 168



図 169



図 170



図 171



図 172



図 173

ここでは、主に二つの相反する映像を提示している。図 168 から図 170 までの映像は、武器をもった兵士たちに抑圧される百姓を収めており、黒い雲や空などをもって象徴した不安定な高麗社会の一つの弊害を具体化して見せている。兵士たちをフレームの真ん中に配置させることによって逼迫を与える側と受ける側、すなわち、兵士と百姓の力関係において兵士たちが優位であることをはっきりと示している。図 170 は、百姓の村から略奪をした兵士たちが村から去っていく映像であるが、この映像でも明暗の差を用いて村人の暗鬱さを描き出している。フレームの向こうに映し出されている川を対照的に明るく処理し、去っていく兵士たちを囲んでいる村人は黒い塊にしか見えないように描写している。明るく輝いている川という媒体は、高麗百姓たちの現実とあまりにも離れている世界を象徴しており、一つのフレームの中にこの乖離を同時に表現できることは映像作品ならではの手法である。そして、図 170 は図 171 に切り替わり、何のつながりもない映像が流れる。そこには華やかな衣装に身を包まれ、踊りを披露している踊り子に、それを観覧する人たちが賑わっている平和な風景が描かれている。しかし、何のつながりもない映像の転換には非常に重要な意味が潜められている。各々相反する民と兵士、そして踊り子とそれを楽しんでいる者という媒体を用いることで、また別のメッセージを発信している。それは、逼迫

されている民百姓と祭礼を楽しむ身分の高い者を描き出すことによって、矛盾した高麗社会の一つの断面を見せていることである。この映像から読み取れる高麗王朝は、百姓の苦痛などには一向の関心ももっていない無責任な指導者が率いている国である。

大河ドラマ『開国』のオープニングシークエンスに用いられている映像は、第 1 話から第 19 話までを通して描き出したストーリーの代表的な主要シーンを再構成したものである。言わば、作品のダイジェストの映像が用いられており、逼迫される百姓と遊戯を楽しむ王朝の者という相反する媒体を通して、李成桂が興す新しい国は他の選択肢のなかった時代の要求であり、革命であったことを訴えかけている。

朝鮮王朝を正当化するもう一つの装置

第 20 話から最終回である第 49 話までに用いられているオープニングシークエンスは、外勢の侵略や高麗王朝の内紛などを扱っているエピソードでの映像を提示している。



図174



図175



図176



図177



図178



図179

図 174 から図 176 までの映像には、紅巾賊の侵略で民家は燃やされ、為すすべも知らず慌てている百姓たちの様子が描かれている。そして、図 177 から図 179 までの映像は、政の争いで内紛が起こっている朝廷での様子である。図 168 から図 170 までの映像が、自国の兵士たちに抑圧される百姓の提示であれば、図 174 から図 176 までの映像では、百姓を苦しめる加害者が外勢、すなわち紅巾賊に変わっている。外勢はもとより自国の兵士からも逼迫される百姓たちの二重苦

を描き出すことによって、高麗王朝の無能さが強調される。このシーンでは、いずれの映像においても炎という媒体を用いて緊迫感を表している。そして、紅巾をつけた兵士をフレームのあちこちに配置させることで、不安定さや恐怖感などを高調させている。また、図 177 から図 179 までの映像は高麗王朝内部の分裂の激しさを提示しており、立っている人と座っている人を交差して配置することによって均衡が崩れ、意見の不一致や不安定さなどが読み取れる構図となっている。しかも、全体的な明るさを低くしたロー・キー・ライティングの照明方式を取り入れて、不和、不安、陰鬱さを描写している。さらに、図 178 では寒色系の青の照明を用いているため、他の映像から浮かび上がっており、外勢の侵略で国の存亡がかかっている危機一髪の事態をより強調する効果をもたらしている。

KBS 大河ドラマ『開国』のオープニングシーケンスは、高麗末期の状況を示す二つのバージョンをもって李成桂の新王朝建国の正当化を訴えかけている。オープニングシーケンスが二つのバージョンをもつことは類例が少ないが、二つのバージョンを採択することによって、李成桂の新王朝建国を正当化させる名目を国内外の要因に分けて提示することができる。正当化の名目は多ければ多いほど説得力が高くなり、大義名分も立つ。このため、二つのバージョンという仕組みをオープニングシーケンスに導入したと考えられる。両バージョン共に象徴的な媒体を用いて不安定かつ乱れきった高麗王朝を暗示している。そして、本編の主要シーンをもって再構成されているため、作品のダイジェスト版としての役割を果たしている。むろん、制限された時間内で作品のあらすじを簡略にまとめた構成となっているため、全体的な流れやつながりなどがよく表われていなく、ストーリーの伝達においても非効果的である。このようなデメリットも潜んではいるが、正当化の名目を国内外の要因に分けて具体的に提示し、メッセージを伝えるという点ではオープニングシーケンスの二つのバージョンの導入は大変効果的であると考えられる。

第 4 章では、大河ドラマ『開国』によって再創造された李成桂の人物像を武将像、夫及び父という家族の一員としての人物像、そして個人的な女性観を通して分析してみた。史料考証のできない夫として李成桂と女性観においては、作家の想像力がふんだんに発揮されている。その創作にはフィクション作品ならではの設定が適切に織り込まれ、作品受容者の興味をそそっており、李成桂の業績や実在事件に関しては史料に基づいて客観的に伝達している。作品が作り出した家族の一員としての李成桂は権威的ではない夫であり、教育熱の高い子煩悩な父親である。このような形象は今現在を生きている、また常識レベルの歴史教育を受けた大衆がかつては考えたことのない凡人李成桂という人物像を形成している。一方、女性観においてはあくまでも徹底した儒

教的な価値観に基づいており、家庭の中での女性を美德とする思考の持ち主として作り上げられている。作品が作り出した李成桂の平凡さには親密感を抱き、同質性を覚えさせる。また、文武両道に長けた勇猛な武将でありながらも、決して冷酷ではない哀れみ深い李成桂は民百姓に尊敬される英雄であり、これは教訓的なメッセージとしてその役割を果たす。

大河ドラマ『開国』は、史料が提供する情報と歴史教育によって形成される短編的な知識に比べ、李成桂という人間に対する理解と受容に多大な影響を与える。テレビという媒体を通して一度に大勢の大衆に拡散されるという量的な問題は別にして、あり得る可能性に基づいて作り出した物語に加え、強力な根拠となる史実を同時に提示することによって、李成桂に対する流動的な価値観を形成させる。史料が伝える固定された情報と歴史教育による知識も大変重要であるが、時代が要求する流動的な価値観に基づき、歴史を評価する能力を養うことも極めて重要なものである。そもそも大河ドラマは歴史を通して過去を顧み、教訓を与えようとするものであるため、時代の状況と必要性によって提示する評価も異なっている。すなわち、大河ドラマが作り出す史実は歴史ではなく、時代が要求する歴史物語である。しかし、この物語は過ぎ去った過去の歴史が多角度で照明でき、流動的な価値観の形成につながる。大河ドラマ『開国』を通して形象された李成桂の凡人という人物像も、高麗王朝の滅亡と新王朝の樹立を時代の流れという観点ではなく、異なる見解で考えさせる。逼迫される百姓との接点から作り上げられている哀れみ深い武将像は、民心を大事にする李成桂の政治観を示唆し、新王朝の樹立は百姓を中心におく政治観に基づき、乱世を平定するための選択であったことに解明される。このような作品ならではの評価は、李成桂に対する作品受容者の見解にも影響を及ぼすと考えられる。

大河ドラマ『開国』と NHK 大河ドラマ『徳川家康』は、新王朝と新幕府を開いた李成桂と家康に対して、大変類似した評価を下している作品である。このため、人物像づくりをはじめ、不都合な治世の解明や正当化に用いている様々な装置からもその類似性が読み取れ、これは各作品が家康と李成桂に対する賛美という一致した方向性から生じた結果である。一方、NHK 大河ドラマ『葵徳川三代』は、大河ドラマ『徳川家康』とはまったく異なる見解をもって家康と江戸幕府を評価しているため、作品が作り出す家康は平和の求道者から絶対権力を求める戦国武将に変化しており、江戸幕府は民百姓のための安泰な国から家康の野望によって興された国に変化している。それなら、家康とほぼ同様な業績を上げた李成桂を、大河ドラマ『龍の涙』ではどのように再評価しているのであろうか。第 5 章では、KBS 大河ドラマ『龍の涙』の分析を行い、その相違と変化を突き止めていく。

第5章 KBS 大河ドラマ『龍の涙』

1996年作 KBS 大河ドラマ『龍の涙』は、『開国』以来、13年ぶりに制作された李成桂を主人公とする作品である。李成桂の半生を照らし出す『開国』とは違って、朝鮮王朝の樹立のきっかけとなった威化島回軍から物語を始め、第四代国王である世宗^{セジョン}が導いていく王朝の安定期までを描き出している。このため、大河ドラマ『開国』の後編のような構成となっており、作品の主な主人公も李成桂とその息子である芳遠^{バンウォン}となっている。しかし、大河ドラマ『開国』とは違って、作品『龍の涙』での威化島回軍はクーデターとして評価されており⁶⁹、朝鮮王朝はクーデターを経て興された国家である。作品は、その国が背負っている様々な副作用や山積みの諸問題を乗り越えていく過程にスポットを当てている。また、主人公李成桂とその息子である芳遠との葛藤や、芳遠とその息子禔^{ジエ}との対立などもよく描き出されている。これらを通して、李成桂の業績の示唆を中心とする大河ドラマ『開国』とは一味違う作品の世界観を窺うことができる。第5章では、大河ドラマ『龍の涙』によって再び創造された李成桂を分析し、13年の歳月を隔てて生じた変化を究明していく。

大河ドラマ『龍の涙』には、李成桂と芳遠という二人の主人公が提示されているため、作品が描き出す李成桂の分析において、その息子芳遠は欠かせない存在となっている。芳遠は、新王朝の樹立に当たって父李成桂を助け、大きな功績を立てた人物で、後に朝鮮王朝の三代国王となる。作品構成においても李成桂は第126話で死去するが、芳遠は全話にわたって登場している。このような構成は、三代将軍家光が率いていく江戸幕府までを描き出す NHK 大河ドラマ『葵徳川三代』と大変類似している。大河ドラマ『葵徳川三代』も、大河ドラマ『徳川家康』では扱っていない家康と二代将軍秀忠との関係や秀忠とその息子である家光の関係を大いに取り入れ、各人物の相違性を提示している。このため、第2章での大河ドラマ『葵徳川三代』の分析は、家康のみならず父子関係から作り出されている秀忠と家光までを対象にしており、各人物の特徴と役割が究明されている。本章では大河ドラマ『龍の涙』を分析していくが、大河ドラマ『葵徳川三代』との類似性と相違を究明するため、李成桂の人物像のみならず、李成桂と五男芳遠との葛藤、そして芳遠とその息子である禔との関係に分けて進行していく。第1節では、新王朝を興した国王

⁶⁹ 大河ドラマ『龍の涙』での威化島回軍は反逆として設定されており、第1話からその趣旨を明らかにしている。

としての李成桂が描き出されている映像の解釈を通して、国王李成桂の人物像を分析していく。そして、作品が生み出した李成桂をもって発信しているメッセージを究明していく。第2節では、李成桂と芳遠、及び芳遠と禔の父子関係から描き出されている人物像を分析し、作品が提示する朝鮮王朝に対する評価を突き止めていく。第3節では、第1節と第2節を通して究明された李成桂と芳遠は、作品が提示する百姓とはどのようなかかわりをもっているか、それを分析していく。第4節では、作品が描き出す李成桂と芳遠を擁護する装置として作り出されている人物づくりを分析していく。最後の第5節では、作品がもっとも訴えかけようとするメッセージが含蓄されているオープニングシーケンスを分析し、そこに潜められている李成桂と芳遠を通して発信している作品のメッセージを解釈していく。大河ドラマ『龍の涙』は、KBS 大河ドラマが作り出す李成桂の変化が究明できる材料であり、分析の結果によって李成桂と朝鮮王朝に対する大河ドラマというフィクション作品の評価の変化が明らかになることに本分析の意義をおきたい。

第1節 大河ドラマ『龍の涙』が再創造する李成桂

大河ドラマ『龍の涙』が作り出す李成桂は、新王朝の樹立が終わり、新しい時代の到来を本格的に描き出す第9話を境目に急激に変化している。生涯の念願であった新王朝の国王となった李成桂を、作品はどのように評価しているのであろうか。第1節では、国王としての李成桂が映し出されている映像の解釈を通して、国王李成桂を分析していく。

大河ドラマ『龍の涙』は李成桂の晩年を描き出す唯一の作品である。KBS 大河ドラマをはじめ、他民放から制作された作品は、主に腐敗した高麗王朝から新王朝を興す業績にフォーカスをおいている。このため、テレビドラマというフィクション作品が評価する国王李成桂と晩年の様子が分析できる貴重な資料である。また、威化島回軍をクーデターとして設定する作品も大河ドラマ『龍の涙』のみである。それなら、クーデターを経て興した新王朝の国王李成桂はどのような人物として作り上げられているのか、それを見てみよう。

二分化された李成桂の新王朝

新王朝を開いてようやく上った王座は決して順調ではない。クーデターを経て興した新王朝に反旗をひるがえす高麗王朝の遺臣は依然として抵抗しており、歴とした国家体系と紀綱の確立に伴う諸問題が山積みしているためである。この中、先決を急いでいるのが高麗王朝遺臣の処遇問題である。第13話では、「逆賊の国では暮らしたくない」と言って山奥へ入ってしまった高麗王朝の遺臣を李成桂が自ら説得するエピソードを描いている。作品が描き出す李成桂は、クーデターによって興した国という汚名のため、常に悩まされている。李成桂もかつては高麗王朝の臣下であり、未だに高麗王朝への忠誠心に満ちている高麗の遺臣においては、高麗王朝を滅ぼした逆賊にすぎない李成桂である。これは、李成桂を百姓の英雄として評価する1983年の大河ドラマ『開国』とは大変異なる設定である。逆賊という汚名を雪ぐため、苦心に苦心を重ねている李成桂において、高麗王朝の遺臣に対する処遇問題は大変重要なことであり、できる限り高麗王朝の優秀な人材を大勢登用させようとする。しかし、高麗王朝の遺臣は新王朝の官位に任命されても辞職する者が多く、なかなか人材が集まらない。新王朝を開いて張り切っている李成桂は、高麗王朝の遺臣が新王朝の朝廷から離れていくのを食い止めるため、自ら説得に出向く(図1)。



図 1



図 2



図 3



図 4

このシーンでは、李成桂に対して背中を見せて立っている映像(図 2)や指を差しながらの立っている映像(図 3)を通して、高麗遺臣の怒りを映し出している。また、フレームの中心に高麗遺臣を配置させた図 3 と、同等な位置で対立している二人(図 4)を通して、表向きは新王朝の国王と滅亡した王朝の遺臣であるが、同等な関係、もしくは優位にいる高麗の遺臣であることを示している。また、高麗遺臣の無礼極まる行動に激怒するのは李成桂ではなく、反ってお連れの臣下であることが 図 4 から読み取れる。ここで、高麗の遺臣は李成桂に向けて、「そなたは何事も剣で成し遂げてきただろう。罪のない二人の(高麗)王を殺し、強引に奪った王座である。私一人くらい殺すのはたやすいこと」と皮肉を言っている。この頑固な態度に説得を諦めた李成桂は重い足取りで引き返す。そして、「侮辱はされたが、尊敬に値する人だ」と本音を明かす。また、この人物のように「大勢の高麗遺臣らが冷ややかに新王朝を見ている」ことを懸念し、一日も早く高麗遺臣たちの心を引き止めようと覚悟する。

このシーンから読み取れる李成桂は、自ら高麗王朝の遺臣を説得する積極的な国王である。また、李成桂がいかに民心を恐れているかを証明するシーンでもある。しかし、このシーンには、もう一つの重要なメッセージが潜められている。李成桂に抵抗する高麗遺臣が高麗王朝の忠臣であれば、李成桂に仕えた他の臣下はみんな逆臣となり、朝鮮王朝は逆臣の国となってしまう。ここで大河ドラマ『龍の涙』は逆臣のための解明を提示しており、作品の朝鮮王朝に対する評価が窺えるところでもある。図 1 の一番下手に立っている人物は高麗王朝の臣下であったが、今は李成桂に仕えている新王朝の官僚で、高麗王朝においては逆臣である。この人物は、「天命が尽き

た国にすぎり、百姓の塗炭の苦しみを黙過するのは忠ではない」と唱える。大河ドラマ『龍の涙』は、これをもって李成桂に仕えて朝鮮王朝の官僚となった人物たちの解明を試みており、朝鮮王朝の正当性を呼びかけている。そして、高麗と朝鮮、両王朝に対するそれぞれの異なる見解をもつ臣下を対比させることで歴史の相対性を提示し、流動的な評価が下せるように誘導している。

高麗王朝の遺臣に対する李成桂の説得はまだまだ続く。侮辱はされたものの、高麗王朝の遺臣に対するこだわりは未だに変わることが知らない。第 14 話にも、また別の高麗の遺臣を説得するシーンが描かれている。図 5 から 図 8 までがその映像である。しかし、説得及び拒絶という同じ設定であるため、上の図 1 から 図 4 までの映像とほとんど一致した構図を用いた映像となっている。



図 5



図 6



図 7



図 8

このシーンでも、李成桂の心底からの願いに背中を見せる図 7 の映像をもって、高麗遺臣の固く閉じられている心を映し出している。また、無礼な言説に堪えず激怒する朝鮮王朝の臣下を止める 図 6 の映像も 図 4 と同じ構図である。このシーンでの高麗遺臣は、「旧友に会いに来たが、友はおらず偽の王がいる」と言う(図 5)。そして、李成桂の提案は、「われわれはともに高麗の禄を食んできた。臣下たる者が王を殺し、その座に就くのか」と拒絶され、この人物も高麗王朝への忠義を守り抜いている。この説得も失敗に終わり、失望に陥った李成桂の表情がバストショットで収めた 図 8 に映し出されている。

李成桂の切なる願いにもかかわらず、高麗王朝の遺臣は次から次へと拒絶を続き、高麗王朝への忠義を貫く。高麗遺臣の懐柔に失敗して屈辱のみを覚えた李成桂は、新しく科挙⁷⁰を設けて優秀な人材を登用しようとする。このエピソードが描かれている第15話での 図9 から 図12 までの映像を見てみよう。



図9



図10



図11



図12

李成桂は、新王朝初の科挙に大きく期待をかけている。しかし、科挙を受けにきた者たちは、新王朝に仕えるためではなく、謀反を経て興した新王朝への不満を示すために集まっている。しかも、李成桂を褒め称える内容の課題文であったため、「義に反する詩は書けない、筆を折って帰ろう。学者の誇りを守ろう」と言いながら答案用紙を破って出てしまう。興奮して騒動を起こしている者たちの様子(図10)を見ているクローズアップされた李成桂の表情(図11)にはこの事態の深刻さが描かれており、図12のロングショットで収めた空っぽの試験場を見せることで、李成桂を慕っている者はだれ一人もいないことが描き出されている。

李成桂を慕っていないのは、高麗王朝の遺臣のみではない。李成桂の長男である芳雨までが隠居してしまう。これは、世俗から離れるという単なる隠居ではなく、強引な方法で新王朝を興したわが父に対する抵抗であり、跡継ぎになることを巨視すべく of 行動である。大河ドラマ『龍の涙』の第9話には、このエピソードが詳しく描かれている。

⁷⁰ 科挙とは、朝廷に仕える官僚を選抜する試験である。

Kim Changsu(1977年)「朝鮮時代の科挙制度」『考試界』245号、pp.157-162、国家考試学会



図 13



図 14



図 15



図 16

芳雨は、李成桂宛ての文一通のみ(図 13)を残して行方を暗ましてしまう。図 14 には、もはやすべてを捨てて隠居の道に立つ見窄らしい芳雨の様子が映し出されている。そして、くしゃくしゃになった手紙(図 16)という小道具には、極みに到達した李成桂の怒りが描かれている。図 13 から 図 16 までの映像には、李成桂宛て手紙を読み上げる芳雨の声が流れる。これを通して、「お天道様にも顔向けできず」という新王朝に対する芳雨の心境が語られ、李成桂の新王朝はわが子でさえ受け入れない恥じ入る国であることが明らかになる。そして、李成桂の長男芳雨は、高麗王朝の臣下として固い節義を守っていたということを発信している。しかし、この提示には大河ドラマ『龍の涙』のもう一つの試みが潜められている。李成桂の息子たちは王座をめぐって凄絶な争いを起こし、これは王子の乱として知られている大事件である。大河ドラマ『龍の涙』でもこの事件を詳細に扱っているが、兄弟同士の血の争いはあくまでも公には言いたくない不都合なことである。これを少しでも擁護しようとする作品の試みは、李成桂の息子には高麗への忠節を貫いていた人物もいるという提示をもって図られていると考えられる。

王座に就いた李成桂は、後継者選びという重大な国政に悩まされる。序列から考えると長男芳雨が後継者となるはずであるが、未だに行方不明のままである。この隙間を狙って、父李成桂を助けて朝鮮王朝の建国にもっとも貢献した五男芳遠が野心を表わしている。また、李成桂の継室である王妃康氏は、自分の産みの子を後継者に仕立てるため、下工作までを企んでいる。これによって朝廷の意見も分かれ、新王朝は樹立早早から紛乱に巻き込まれる。第 11 話では、この時の李成桂の憂鬱な心境を図 17 から 図 20 までの映像をもって描き出している。



図 17



図 18



図 19



図 20

図 17 のクローズアップされた月の映像は、高麗王朝の遺臣と朝鮮王朝に仕えた臣下に分けられた新王朝の情勢のように半月となっている。この映像をもって、大河ドラマ『龍の涙』が提示する李成桂の新王朝は、完璧ではない半分の国であることが読み取れる。続いて流れる超ロングショットで収めた図 18 の映像に映し出されている李成桂は極めて矮小な存在あり、息子を失って委縮された心境が映像を通して描き出されている。また、バストショットで収めた図 19 と図 20 での李成桂は、「宮殿とは窮屈なところだ。王位もまた然り。長男を失い、胸を痛めているのにみんなは世子⁷¹の位をめぐって争っておる。みんな変わってしまった」と虚ろな心を吐露する。やがて李成桂は権力の儂さを悟って政治の一線から退き、国中のお寺や故郷などを転々する余生を過ごす。このような李成桂の晩年の行路は、上記の台詞に暗示されている。

大河ドラマ『龍の涙』が作り上げる朝鮮王朝は謀反から興された国である。このため、李成桂は大勢の人から背を向けられ、批難されており、その汚名を雪ぐため積極的に対処している。大河ドラマ『開国』から 13 年の歳月を隔てて再創造された李成桂を通して、大河ドラマの変化が一目で読み取れるところである。

李成桂がかかわっている不都合な治世の提示という作品の方向性は、NHK 大河ドラマ『葵徳川三代』と大変類似している。しかし、大河ドラマ『龍の涙』によって作り出される李成桂は、新王朝が抱えている諸問題や副作用にぶつかり、野望と信念を失う懦弱な人物となっている。こ

⁷¹ 世子とは、王位継承の第一順位の王子を指す。Kim namki (2009) 「Prince Education in 17th century viewed on Dongkungilgi」『漢字漢文教育』第 22 集、pp.309-337、韓国漢字漢文教育学会

これは、武力で得た権力の虚しさを伝えよとする作品の趣旨⁷²によるものであり、大河ドラマ『葵徳川三代』のように家康の偉大な業績をもって残酷であった治世を解明しようとする試みは全く図られていない。また、李成桂賛美という方向性をもつ大河ドラマ『開国』とも大変異なっているが、李成桂の治世を擁護しようとする装置も施されている。この装置を通して王氏一族の皆殺しをはじめ、高麗遺臣に対する非道徳的な措置が擁護される。次の項では、大河ドラマ『龍の涙』が提示する李成桂の擁護装置を分析してみる。

非道徳性を軽減させる李成桂の人物像

高麗遺臣の懐柔も新しい人材の登用も失敗に終わり、李成桂はその衝撃でとうとう病に伏せてしまう。しかし、新王朝の朝廷は高麗王朝の王族の処遇問題で口論が絶えない。第 11 話に描かれている次のシーンを見てみよう。



図 21



図 22



図 23



図 24

強力な国づくりを夢見ていた李成桂は高麗遺臣とわが子の強硬な態度に萎縮され、倒れてしまう(図 21、図 22)。しかし、朝廷では高麗王族の処遇問題をめぐって激しい論議が始まっている(図 23)。図 21 と図 23 は高い位置から撮ったハイアングルの映像となっているが、病で寝込んでいる李成桂と猛烈な議論を交わす官僚の様子はいかにも対照的で、李成桂が受けた衝撃は国政に

⁷² 大河ドラマ『龍の涙』の演出家である Kim Jaehyung は、インタビューを通して武力で得た権力の儚さを伝えよとする作品の趣旨を明らかにしている。「京郷新聞」1998年5月28日25面

も参加できないほどの凄まじいものであることを映し出している。この映像を通して作品が描き出す李成桂は解決せねばならない諸問題が山積しているにもかかわらず、すでに意欲を失った懦弱な国王となっている。

図 23 は、高麗王族の処遇問題に関する上疏文⁷³が山積みとなっていることを映し出している。その上疏文は、高麗王朝の王族のみならず、王の名字⁷⁴を名乗るすべての人々の抹殺を呼びかけている。朝鮮王朝の官僚たちは王氏一族の皆殺しを決定するが、「国家千年の大計のためには王氏らを皆殺しにし、災いの元を絶つべきであるが、後世の歴史はわれわれをどう評価するか」ということを懸念する官僚もいる。この台詞には、史料に残されている高麗王族を皆殺しにした事件の評価を作品の受容者に委ねようとする試みが図られている。歴史の評価を作品の受容者に委ねようとする試みは、多様な角度で歴史を評価させようとする意図であり、流動的な歴史観を与えようとする大変有意義なことである。

図 24 は、王氏一族に対する朝廷の決定を病の床に伏している李成桂に報告する映像である。この映像から読み取れる作品のメッセージは、王氏抹殺の決定は朝廷官僚みんなの意見によるもので、李成桂の独断的な措置ではなかったということである。このメッセージの伝達のために山積みの上疏文という小道具が用いられ、しかもその上疏文がよく見えるようにフレームの中心に配置させ、ハイアングルで収めた図 23 をもって提示している。そして、病床についている李成桂の様子を提示することによって、王氏一族を皆殺しにした事件は、李成桂の独断的な措置ではなかったというメッセージの説得力は高くなる。大河ドラマ『龍の涙』は、王氏一族を抹殺した事件を公にしているが、李成桂の残酷な治世を擁護するための装置も提示している。この試みも李成桂に対する評価の一つの提案であり、最終の評価はこの提案を受ける作品の受容者に委ねている。

⁷³ 上疏文とは、国王や上官に対する臣下の意見を記した文書のことを指す。Oh Inhwan, Lee Gyuwan (2003年)「A Study of Persuasion Structure of "Sang So Moon(Momorial)」『韓国言論学報』第47巻3号、pp.5-37、韓国言論学会

⁷⁴ 高麗王朝は王氏によって率いられていた国で、李成桂は高麗王朝の王族のみならず、王という名字を名乗る人をすべて水没させる。韓国古典総合 DB『朝鮮王朝実録』「太祖実録」、太祖3年4月の記事 <http://sillok.history.go.kr/inspection/inspection.jsp?mTree=0&id=kaa>(最終検索日2014年10月20日)。大河ドラマ『龍の涙』ではこの事件を詳細に扱っているが、この事件にに対する最終的な評価は作品の受容者に委ねている。

朝廷での決定によって王氏一族の血の殺戮が始まる。王族のみならず、王氏の名字を名乗る者は男女を問わず全国から捕まえられ、海で溺死させられる。未だに病床に横たっている李成桂は殺戮の罪悪感にとらわれ、悪夢にうなされている。第 25 話に描かれている図 25 から図 29 までの映像を見てみよう。



図 25



図 26



図 27



図 28



図 29

図 27 に映し出されているのは高麗王朝を開いた王建で、李成桂の夢に現われ、「よくも王座を奪ったものだ。王氏の国を謀反で奪い、それでも足らず、わが子孫までを溺死させたのか。この恨みは必ず晴らしてみせる」とののしっている。このお咎めに怯えている李成桂は、図 26 のフレームの片隅に小さく映し出されている映像と、図 28 の萎縮された様子をフルショットで収めた映像を通して描き出されている。また、夢にうなされて苦しんでいる李成桂の表情は、クローズアップを用いた図 29 の映像を通して描かれ、夢であることを提示すると共に夢を見るほど悩まされていることも伝えている。夢から覚めた李成桂は王氏一族の処刑を中止する命令を下すが、その時はすでに取り返しつかないこととなっている。

作品が作り上げる李成桂は、王氏一族を皆殺しにした事件を大変恐れており、後悔している。これは作家によるフィクションであるが、なぜ懦弱な李成桂を提示するのであろうか。大河ドラマ『龍の涙』は、朝鮮王朝が政権をまとめていく過程で起きた様々な血の争いを詳細に描き出している。その血の争いは王座をめぐる熾烈な戦いで、兄弟、親類を問わない残酷な殺戮につながる。これは史料に残されている史実であり、残酷な治世ではあるがありのままを伝えよとする大河ドラマ『龍の涙』の方針である。しかし、血の争いを経て興された新王朝は今現在を生きる

人々に非道徳的な国というイメージを与える恐れがある。確かに、大河ドラマ『龍の涙』が描き出す血の争いは非道徳的な行為であり、批難されるべき事件である。ここで、血の争いであった非道徳的な王朝を擁護するための一つの装置として取り入れられているのが、李成桂の懦弱な人物像である。せめて罪悪感を覚え、後悔するということは、非道徳性を軽減させることのできる提案である。高麗王朝に対する残酷な措置を擁護する装置は、李成桂の懦弱な人物像のみではなく、人間味をもって擁護しようとする試みから凡人李成桂を作り出している。次の項では、凡人李成桂が作り上げられているシーンを分析してみる。

人間味を訴える李成桂の凡人像

新王朝樹立の早々から立て続けの不祥事に衝撃を受け、病に臥して無力となった李成桂は、実質的な政治権力を厚く信任する鄭道傳^{ジョンドジョン}という人物に委ねる。しかし、政治一線から完全に身を引くきっかけとなることが起こる。溺愛する王妃康氏の死がそれである。李成桂は王妃康氏のお墓を建てるため、いい埋葬地を探して国中を駆け回り、連日続く供養の疲労でまたも倒れてしまう。これらのエピソードは第 43 話から第 47 話までにわたってかなり大きい比重で描かれており、ここから作り上げられる李成桂の形象は妻を亡くして悲しみに陥った哀れな凡人となっている。その形象が映し出されているシーンを分析してみよう。第 43 話での図 30 から図 32 までの映像は、悲しみに暮れている李成桂を収めている。



図 30



図 31



図 32

図 30 のフレームの片隅に映し出されている李成桂は、一人さびしい様子である。ロングショットで撮られた部屋の空間はがらんとされており、その空間を通して李成桂の寂しさが漂っている。映像は 図 31 に移り、ここで李成桂のモノローグ(monologue)が流れる。この台詞から完全に絶望した李成桂が描き出されている。李成桂は、「人生とはこんなに儂いものであるのか。王位など空しいばかりだ。地位も権力もうたかたのものにすぎぬ」という心境を打ち明け、愛する

妻を亡くし、天下さえ惨めに感じる哀れな男の本音を聞かせている。映像は図 32 に替わり、クローズアップされた顔の表情を通して李成桂の悲しみを伝える。

第 44 話にも、亡くなった王妃康氏を偲びながら悲しみに陥っている李成桂が描き出されている。図 33 から図 35 までの映像がそれである。



図 33



図 34



図 35

悲しみに苦しんでいる図 33 の李成桂が見つめているのは、亡くなった王妃康氏の肖像画である。李成桂の悲しみと空虚感は、図 35 のハイアングルで収めたがらんとした空間を通して伝わってくる。そして、この時の状況を、「王妃の死を悼む李成桂は寝食を忘れ、政務も十日間中断した」というナレーションを用いて説明している。王妃康氏を亡くし、悲嘆に包まれている李成桂を映し出した二つのシーンは、主に空白となった空間を見せることで王妃康氏の死を伝え、その空いた空間を通して李成桂の悲しみと空虚感を描き出している。この空間から形象されている李成桂は愛妻を亡くし、寂しさと悲しみに陥っている懦弱なひとりの凡人に過ぎない存在となっている。

第 43 話には、自ら王妃康氏の埋葬地を探して足を運ぶ李成桂が描かれている。図 36 から図 38 までの映像に映し出されている李成桂は白装束に身を包んで、良い埋葬地を探して山道を歩き回っており、必死になっているその真剣さが図 37 の表情から読み取れる。



図 36



図 37



図 38

このシーンでの映像には、特に変わった手法などは施されていない。しかし、図 38 はこの映像に流れるナレーションの視覚的な資料としての役割を果たしている。そのナレーションは、

「このような李成桂の努力は様々な史書にも記されている」ことと、「いかに王妃を慕っていたかがわかる場所である」と語っている。図 38 が映し出す山道を歩いて移動する李成桂の様子は、ナレーションが語る李成桂の努力を映像化したもので、視覚と聴覚、両方に訴えかけることのできる映像作品ならではの試みが窺えるところである。

王妃康氏の埋葬地が決まり、墓立ても終わっているが、李成桂は王妃を亡くした悲しみから切り抜けず、国政は置き去りにして王妃の墓参りのみに専念している。王妃のための供養をする途中、李成桂はまたも倒れてしまう。第 47 話での図 39 から図 42 までの映像を見てみよう。



図 39



図 40



図 41



図 42

王妃康氏の供養のシーンは図 39 ように高い位置からハイアングルで撮られ、全景を見せている。そして、体調の異常を感じている図 40 の李成桂の表情を低い位置からローアングルで収め、その様子をよく見せている。カメラは、またハイアングルに変わり、図 41 と図 42 を通して倒れている李成桂を映し出している。

大河ドラマ『龍の涙』が作り上げる李成桂のもう一つの人物像は、亡くなった王妃康氏を偲びながら嘆き悲しんでいるシーンをもって提示されている。この人物像は愛妻を亡くし、ただ嘆いてばかりいる平凡な人間の姿であり、一国の国王が国務を放置することはネガティブなイメージの形成につながる。それなら、大河ドラマ『龍の涙』は一介の凡人にすぎない李成桂を通して何を訴えるのであろうか。これは、李成桂の人間味を提示するための一つの装置である。新王朝建国という野心一筋に歩んできた李成桂は、王妃康氏の死を契機に権力の虚しさを悟って後悔しており、悲しみに暮れている。このような形象を通して李成桂の人間味を訴えることができ、少な

くとも元々血も涙もない冷酷な人物ではないことが提示できる。これをもって高麗王朝のみならず、王氏一族を皆殺しにした残酷な措置は擁護される。大河ドラマ『龍の涙』が作り出す李成桂は野望をもって新王朝を開いた人物として評価されているため、兵士と百姓との接点もなく、人間味が形成できる媒体は何もない。NHK 大河ドラマ『徳川家康』での家康や KBS 大河ドラマ『開国』での李成桂のように慈悲深い指導者でもなく、『葵徳川三代』での家康のように民百姓の安泰が護れる治世もできなかった人物である。大河ドラマ『龍の涙』での李成桂は、新王朝の国王となる代わりに失ったものもたくさんあり、これらをもって権力の虚しさを悟り、自分の残酷な治世を後悔している。この形象から生み出されるのが李成桂の人間味であり、この人間味を作り出すために王妃康氏の死を悼むシーンを大いに取り上げている。大河ドラマ『龍の涙』が李成桂の高麗王朝に対する惨い措置を擁護しようとする試みは、王妃康氏の死を悲しむシーンをもって作り出した人間味という装置のみではない。李成桂は自ら王氏一族を皆殺しにしたことを自責するシーンを大いに取り入れ、これをもって李成桂の残酷性を擁護しようとしている。次の項では、李成桂が自分の過ちを打ち明け、自責するシーンを分析していく。

権力の虚しさを訴える李成桂の人物像

王妃康氏を亡くした悲しさと供養の続きで病に臥せていた李成桂は、徐々に元気を取り戻している。しかし、李成桂の息子たちは病中の父親を憚らず、王座をめぐる血の争いを始める。この時、李成桂の跡継ぎは寵愛する王妃康氏の子である、まだ幼い八男芳碩に決まっているが、李成桂を助け、新王朝樹立に功績を上げた五男芳遠は、異母弟である芳碩を殺してしまう。惨い兄弟殺しの知らせを受けた李成桂はまたも病床に臥し、身も心も疲れ果てている。第 55 話には、この時の李成桂の心境が詳細に描かれている。図 43 から図 46 までの映像を見てみよう。図 43 には寝具などの小道具が映し出され、病床にいる李成桂が読み取れる映像となっている。悲しみに項垂れている李成桂(図 44)は、「一体王座が何なのか、弟の命を奪ってまで手に入れたいものなのか。まるで地獄のようだ。奴らは人間ではなく悪鬼だ。こうなることを知っていたら決して王にはならなかった。名もない村人の方が今の私より幸せだろう」と語っている。李成桂の心境を聞いた図 45 の無学大師は、「すべては因果応報、結果には原因があるはずで。人を苦しめたらその苦しみはいずれ自分に返ってくるのが真理です。殿下(李成桂)はこの国を興すとき、大勢を苦しめて来ました。今はその報い、そう考えるべきです」と慰めている。無学大師の慰めの言

葉に、「そうであろう、おのれは自分の罪を償っているにすぎぬ。昨夜は恭讓王親子の夢を見た」という李成桂の苦しみに陥っている哀れな様子が図 46 に描かれている。



図 43



図 44



図 45



図 46

このシーンでの李成桂は王になったこと自体を後悔しており、自分の残酷性を認めて自責している。振り返ってみると、朝鮮王朝を樹立して王座に上った李成桂には何一つ良いことがない。その苦しみを地獄に例えている心境には十分同情できるものである。李成桂において、兄弟殺しの権力争いはどのような言い訳も通らないほどの衝撃である。この暗鬱な心境を慰め、よき話し相手となっている人物は無学大師である。作品の後半部では李成桂とこの僧侶とのシーンが多く取り入れられ、心身ともに疲れ果てている李成桂が無学大師に頼っていることが描かれている。無学大師は李成桂の朝鮮王朝を否定していないが、ただその過程で大勢の高麗王族と遺臣を殺したことについては鋭く批難している。大河ドラマ『龍の涙』には、高麗王朝への忠義を貫く大勢の人物が提示されている。その人物たちも李成桂の謀反にあたる行為を厳しく叱咤しているが、李成桂の味方ではない。味方でありながらも李成桂を批難する人物は無学大師のみである。大河ドラマ『龍の涙』は、唯一李成桂の残酷な治世が批判できる特権を受けている無学大師を通して歴史を批評しており、無学大師の声自体が作品の声である。しかし、歴史を批判するため、無学大師という人物を提示してはいるが、もっとも呼びかけようとする作品のメッセージは、李成桂の残酷性の擁護である。これを訴えるために、李成桂が自ら自分の行為を認め、自責するシーンを大いに取り入れ、せめて後悔と反省する李成桂を作り出している。李成桂を擁護しようとする作品の試みは、次のシーンからも読み取れる。李成桂の息子たちは未だに権力争いを続けており、

この戦いで勝った五男芳遠は兄芳幹を流刑にする。この報告を受けた李成桂はまたも憂いに沈んでいる。第76話に描かれている 図47 から図50 までの映像を見てみよう。



図 47



図 48



図 49



図 50

ハイアングルで撮った図47は顔全体をクローズアップした図48に変わり、李成桂のモノローグが流れる。李成桂は、「この国を建国したのは世の中を平和にし、百姓を塗炭の苦しみから救い出したいからであった。だが、国を安泰にするどころか息子らが王権争いを繰り広げている。すべての努力が水の泡になってしまった。こんなことのために大勢の人を殺して建国したと言うのか。やるせない、やるせない」と心境を語っており、ここで無学大師が入ってくる(図49)。李成桂が息子たちの血の争いを嘆き訴えるシーンには常に無学大師が登場しており、李成桂が自分の苦しみを訴える対象は無学大師が唯一である。このシーンにも息子たちの血の争いに悩まされ、権力の儂さを嘆いている李成桂が映し出されているが、図50での無学大師にはこれといった台詞もなく、李成桂を慰める役割を果たしていない。それなら、李成桂が悩みと本音を語るシーンに必ず登場する無学大師の真の役割は何なのであろうか。大河ドラマ『龍の涙』が作り上げる無学大師には二つの役割がある。その一つは、李成桂の残酷性が批難できる媒体としての役割で、もう一つは李成桂の良き話し相手という役割である。しかし、李成桂の悩みと本音を聴き、慰める無学大師には作品のメッセージが潜められている。それは、すでに孤立されている李成桂を提示することである。李成桂の唯一の話し相手である無学大師によって、李成桂の周囲には真心で李成桂を慕っている人はもはや存在しないということが提示できる。また、孤立された李成桂を通して訴えようとする作品のメッセージがある。息子たちの血の争いは李成桂とは一向に関係ない

ということである。李成桂と朝鮮王朝に付きまとっている汚名は王氏一族を皆殺しにしたことと、息子たちの骨肉の争いによるものである。王氏一族に対する李成桂の残酷性はすでに分析されているように、懦弱な人物像や人間味に訴えようとする試みによって擁護されている。ここで、息子たちの血の争いを解明しようとする作品の試みは孤立された李成桂を提示し、父としての責任を軽減させようとしている。一国を開いた李成桂において、息子たちの権力争いは免れない不都合なことであり、解明せざるを得ないところである。大河ドラマ『龍の涙』は大変婉曲ではあるが、朝鮮王朝で起きた骨肉の争いの解明を図っている。

以上の二つのシーンから生み出された李成桂は、高麗王朝に対する自分の残酷さを自責し、武力で得た権力を大変懐疑的に思っている。大河ドラマ『開国』での威化島回軍は、確かに逼迫される百姓を救い出すための革命であるが、大河ドラマ『龍の涙』では李成桂の野望に基づいたクーデターとして評価している。このため、クーデターには付き物である血の粛清が余儀なく行われる。しかし、大河ドラマ『龍の涙』には、李成桂がその無残な粛清に関与している映像は何一つも提示されていない。その代わりに罪悪感にとらわれて自責に苦しめられ、新王朝の建国自体を後悔する李成桂を提示している。これは、武力をもって興した権力の虚しさを伝えようとする作品の試みが潜められているためである。

第1節では、大河ドラマ『龍の涙』が作り出す李成桂の人物像を分析した。作品は主に高麗王朝に対する非道徳的な措置にフォーカスをおいているため、ここから作り出される李成桂は、大河ドラマ『開国』での李成桂とはまったく異なる懦弱な国王となっており、英雄化もされていない。このような評価から李成桂に対する KBS 大河ドラマの変化が読み取れる。大河ドラマ『龍の涙』は、家康の不都合な治世をことごとく描き出す NHK 大河ドラマ『葵徳川家康』と大変類似した方向性をもっている作品である。しかし、大河ドラマ『葵徳川家康』は家康の偉大な業績をもって残酷であった治世を擁護していることに比べ、大河ドラマ『龍の涙』では自ら自責する李成桂を通して非道徳的な治世を擁護している。このため、大河ドラマ『龍の涙』が映し出す李成桂は常に苦しめられ、悩まされており、李成桂を主人公とする他作品から得られるイメージとは完全に異なる人物となっている。このような異なる人物像は、父子関係から描き出される李成桂からも読み取れる。第2節では、李成桂と五男芳遠との関係から作り出される李成桂の人物像を分析していく。

第2節 父子関係をもって提示する不都合な治世

第1節で分析された大河ドラマ『龍の涙』での李成桂は、史実が伝える李成桂と朝鮮王朝の擁護しようとする作品の試みから作り上げられたフィクションの人物である。それなら、新王朝の樹立早々から骨肉の争いを起こした李成桂の五男芳遠は、どのような試みから生み出されているのであろうか。第2節では、作品が提示する李成桂とその息子である芳遠の人物像を分析し、そこに潜められている作品のメッセージを突き止めていく。大河ドラマ『龍の涙』は、李成桂のみならず、芳遠が朝鮮王朝の政権をまとめていく過程にスポットを当てている。このため、作品分析においての芳遠は欠かせない分析対象である。次の項では、作品が提示する芳遠の人物像を分析し、これは李成桂の人物像づくりにはどのように作用されているのか、それを究明していく。

新たな時代からみる王子の乱

大河ドラマ『開国』は、主に李成桂の燦爛たる業績にフォーカスをおいているため、李成桂の五男芳遠の登場は極めて限られており、優れた学識をもったいい息子として作り出されている。これに比べ、大河ドラマ『龍の涙』での芳遠は作品の全話にわたって登場する主人公であり、大きい比重で扱っている。大河ドラマ『開国』とは違って、大河ドラマ『龍の涙』が作り出す芳遠は、父李成桂が興した朝鮮王朝の国王を狙う野心家である。王座を目指して、すでに李成桂の跡継ぎに決まっている異母弟を殺し、李成桂の厚き信任を受けている鄭道傳も殺す。果てしない芳遠の野望は同母兄までを流刑にし、これが広く知られている王子の乱である。大河ドラマ『龍の涙』はこの政争事件を詳細に扱っており、兄弟骨肉の争いに激怒する李成桂を第53話から李成桂と芳遠が和解する第114話まで、いくども繰り返して提示している。このため、大河ドラマ『龍の涙』が提示する父としての李成桂は、決して心優しい人物ではない。

李成桂と芳遠の葛藤が描かれている第12話でのエピソードを見てみよう。図51から図54までがその映像である。李成桂が下した跡継ぎ決定に不満を抱いている芳遠は、「正室の産んだ長男が王位を継ぐという長年のしきたりを破って、長男の代わりに末息子に王位を継がせるなど前代未聞です。不届き者が殿下(李成桂)を惑わせようとしています。そのような者と女を遠ざけてください」と父李成桂に直訴する(図51)。芳遠が言う李成桂を惑わせようとする者は、李成桂の信任を受けている鄭道傳で、女は王妃康氏である。王妃康氏は自分が産んだ息子を李成桂の跡継

ぎにするため、鄭道傳と裏工作をしている。また、鄭道傳には、幼い 10 歳の末王子を跡継ぎに立て、自分の野心を果たそうとする企みがある。しかも、芳遠が先祖のお墓参りで宮殿を外している時を狙って、すでに跡継ぎの即位式は終わっている。このようなストーリーの展開から考えると、跡継ぎ決定に対する芳遠の不满はよく理解できる。しかし、図 52 の李成桂は芳遠の発言に激怒し、思い切り巻紙を投げる。飛んでくる巻紙を見せるために、映像はロングショットで収められている。図 54 の芳遠の表情は硬直しており、この後すぐ出ていってしまう。この無礼な態度に李成桂はますます激憤し、芳遠とのわだかまりはなかなか解けない。



図 51



図 52



図 53



図 54

芳遠に対する怒りで、物を投げ出す李成桂は第 57 話にも提示されている。図 55 から 図 58 までの映像を見てみよう。



図 55



図 56



図 57



図 58

だれよりも父李成桂だけには認めてもらいたかった芳遠であるが、鄭道傳一派をはじめ、弟まを殺してしまう。その知らせに激怒する李成桂に(図 55)、「鄭道傳ごときが王室を愚弄することなど、到底許せなかつたです。国を操るために即位させた跡継ぎです。弟たちを殺したのはやむを得なかつたことです」と芳遠は言っている(図 56)。しかし、李成桂の怒りは凄まじいもので、そのわけの聞く耳をもたず、またも物を投げ出してしまう(図 57)。このシーンにはバストショットとクローズアップが主に用いられ、人物の表情伝達を助けている。特に、図 58 には飛んでくるものにぶつかり血を流している芳遠が映し出されている。しかし、第 12 話でのエピソードとは違って、「許してくれるまで待ちます。私もその罪の報いを必ず受けるでしょう」と頭を下げている。このように芳遠との関係から映し出されている李成桂は、暴力に及ぶまで激昂された怒りに満ちている。

芳遠によって殺された八男芳碩の代わりに新しく跡継ぎとなった二男芳果は、政治や権力には一向に関心がない人物である。しかし、異母弟を殺した芳遠が自ら跡継ぎとなることは、世間の罵倒に浴びられるに違いない。李成桂が興した新王朝に大変強く抵抗した長男は未だに隠居したまま行方不明で、その次に跡継ぎとして大義名分が立つのは、二男芳果である。すなわち、後に二代国王となる芳果は、芳遠によって仕立てられた名ばかりの国王である。しかし、李成桂は芳遠の計略に乗せられた芳果も憎んでいる。第 54 話での図 59 から図 62 までの映像を見てみよう。



図 59



図 60



図 61



図 62

李成桂は、挨拶に参った芳果に「お前ら泥棒だ。人の命までを奪い取って。この殺人鬼たちめ、弟を殺して得た王座なのだぞ。お前たちはそれでも人間か。たとえ死んでも決して許しはしない」と言いながら激怒している(図 59、図 61)。クローズアップされた映像から激怒する李成桂の表情がよく読み取れ、速いスピードで入れ替えられる映像の転換によって、その緊張感がうまく映し出されている。そして、ハイアングルをもって部屋の全景を収めた図 62 から、李成桂と芳果は遠く離れていることが分かる。李成桂の前に座っている人物は、王妃康氏の間で授かった娘である。この映像の構図からも李成桂の息子たちに対する怒りが映し出されている。

このシーンでの李成桂は、弟を殺した芳遠と自分の意志ではなかったが跡継ぎとなった芳果を包めて、殺人鬼であるとののしっている。この台詞からも、李成桂がいかにこの息子たちを恨んでいるかがよく読み取れる。このように、息子たちとの関係から描かれている李成桂は常に激怒している。ここでもう一つ指摘しておきたいことがある。芳遠による王子の乱に対する大河ドラマ『龍の涙』の評価である。上記のシーンでの李成桂から発せられている王子の乱は、人を殺して権力を奪った、人間としてはできないこととなっている。しかし、第 50 話でのナレーションを通して、「ついに殺戮の幕が上がった。太祖 7 年 8 月 26 日王妃の喪が明けた直後のことだった。先に刀を抜いたのは鄭道傳とその一派だった」と伝えている。そして、第 51 話では王子の乱を詳しく扱っている。上記のナレーションの通り、李成桂が危篤であるという嘘を知らせて李成桂の息子たちをはじめ、李成桂の弟までを呼びつけ、皆殺しを図っていたのは鄭道傳に従う強硬派の仕業である。また、第 53 話には王子の乱の報告を受ける李成桂が描かれている。その報告の台詞は、「この乱は鄭道傳らが己の欲にとらわれ、幼い末の王子を跡継ぎに立てたのが原因なんです。彼らは幼い(跡継ぎ)芳碩様を利用して国政を意のままにし、己の国を作る謀反を企んでいました。ついに王子たちはもとより王族まで殺そうとしたため断罪されたのです」となっている。大河ドラマ『龍の涙』が評価する王子の乱は、先に李成桂の息子と弟の皆殺しを図っていた鄭道傳一派にも責任があるということであり、幼い王子を跡継ぎに立てたその裏には企みもあったことを提示している。しかし、これは悪意の企みではないことも訴えかけている。このように大河ドラ

マ『龍の涙』は、王子の乱で鄭道傳が殺されたのは権力争いでの惨敗にすぎないこととして評価している。これは王子の乱といえ、芳遠の背倫的な兄弟殺しのみを浮かび上がらせた評価に対する見直しを提示することでもある。しかし、たとえ異母弟といっても跡継ぎ芳碩をはじめ、同じく王妃康氏が生んだ弟芳蕃、そして妹の夫までを殺したことは大変否定的に評価している。この評価は、第 53 話でのナレーションを通して提示されている。『朝鮮王朝実録』を引用したこのナレーションは、兄弟殺しについて語っている芳遠の心境である。「他人さえも命だけは助けてあげたかったのに兄弟は言うまでもない。李居易親子が私に黙って都堂と相談し、わが兄弟を殺した。今は民心を静めるべきなのに怒ることもできず堪えていくしかない」と伝え、「しかし、王子の乱の後の様子から見ると、この記述は真相とはかけ離れている。ただの言い訳にすぎないのである」と厳しく批評し、批難している⁷⁵。

李成桂の芳遠に対する怒りは芳遠の正室、つまり嫁にまで及んでいる。第 60 話に描かれている 図 63 から図 66 までの映像を見てみよう。李成桂の誕生日を向かえ、五男芳遠の妻、民氏がお餅を作ってきている(図 63)。しかし、李成桂はその餅を蹴ってしまい(図 64)、「本当に私のことを父親だと思っているのか。こんなものは要らない。けしからん奴め、二度と目の前に現れる

⁷⁵ 大河ドラマ『龍の涙』は、主に『朝鮮王朝実録』と『燃藜室記述』の記事を引用して史実を伝達している。しかし、歴史の伝達のみならず、ナレーションを通して根拠を提示し、その批評までを行っている。また、記録のないところは前後事情を類推して再評価しており、これが作品の評価である。このような試みは、作品の全話にわたって施されている。第 99 話でのナレーションをみると、「ついに趙思義の乱が始まった。王妃康氏の親類であった趙思義が、芳遠に殺された世子芳碩の恨みを晴らすために起こした乱である。だが、乱を起こしたのは広く知られている史実とは違って李成桂であろう。『朝鮮王朝実録』には親子間の戦という恥の歴史は記録されていないが、前後の状況から見ると、この乱の主導者は李成桂であるにまちがいない。息子に刀を向けるほど怒りに燃えていたのだろうか、それとも失った権力に対する未練のせいなのか、出征を控えた李成桂の心境を惨憺たるものであった」と伝えている。このナレーションも史料に残されている趙思義の乱を伝達し、記録のないところは作品ならではの再評価である。フィクション作品でありながらも常に史料などの根拠を提示する試みは、KBS 大河ドラマが目指す正統史劇という制作方針のためであるが、作品が発信しているのは歴史ではなく、作り上げられた歴史物語である。

な」と逆上している(図 65、図 66)。このシーンにも、李成桂が五男芳遠をいかにも恨んでいるか
がよく表れている。



図 63



図 64



図 65



図 66

大河ドラマ『龍の涙』が描き出す父としての李成桂は、息子たちの権力争いに激怒して暴力的
になっており、とりわけ兄弟同士の骨肉の争いの張本人である五男芳遠を恨んでいる。このよ
うな人物像の提示を通して、李成桂における王子の乱は容赦のできないことであったことを訴え
続けている。そして、父子の縁を切ることさえ憚らない李成桂の強硬な態度は決して血の争いを
傍観していなかったことの根拠となり、李成桂を擁護しようとする作品の試みが窺えるところ
である。また、王子の乱という血の歴史を芳遠と鄭道傳、それぞれの立場から提示し、作品なら
ではの評価も下している。大河ドラマ『龍の涙』は、朝鮮王朝の樹立過程と建国初期に生じた
様々な不祥事を大いに取り上げ、不都合な治世を語ることを辞さない。そして、ありのままのこ
との伝達に止まらず、ナレーションを通して史料が伝える史実に対する解説と批評までを行っ
ており、この評価に基づいて新たな解釈された李成桂が作り出されている。血まみれの時代の中
から描かれている李成桂は、武力をもって手に取った権力の儚さのため、常に苦しめられ、悩ま
されている。また、王座をめぐる権力争いに乗り出している息子芳遠と絶えずに衝突している父
となっている。大河ドラマ『龍の涙』は、李成桂と五男芳遠との関係をもって、不都合な治世を
ことごとく提示しているが、この提示は李成桂と芳遠を擁護するための一つの装置である。次
の項では、その試みが図られているシーンを分析していく。

捨て去られる血まみれの治世

死んでも芳遠だけは許さないと言っていた李成桂であるが、やがてはわが子芳遠の立場を理解し、和解をする。むろん、芳遠も父の許しと理解を求めて絶えずに努力する。この様子を第116話でのナレーションは、「李成桂に親孝行の限りを尽くした。王妃が亡くなってから独り身であった李成桂に側室を与えたのは芳遠だった。また、異母弟の芳碩と芳蕃に諡号を与えたのも李成桂を喜ばせるためであった」と伝えている。このナレーション以外にも側近たちの対話を借りて芳遠の親孝行に触れているシーンが第104話に描かれている。しかし、李成桂の怒りがその親孝行の努力によって収まったわけではない。亡くなった王妃康氏と息子たちを考えると、芳遠に対する憎しみや恨みは収まるどころかますます激しくなって自制できない李成桂である。それで、芳遠に敵意をもっている人々を集めて乱を起し、わが子芳遠を殺そうとする。また、自ら弓矢と鉄槌で殺害に挑むが、それも失敗に終わる。このすべてが天命であることを認めた李成桂は、ついに芳遠を許す。芳遠は父李成桂から許しを得てからも努力を惜しまず、良い息子になろうとしている。第114話に描かれている図67から図70までの映像を見てみよう。



図 67



図 68



図 69



図 70

急にやつれた父李成桂のことを心配する芳遠は、「すべてが私の親不孝のせいです」と言いながら自ら李成桂の世話をしている(図67)。また、急に踊りだして父李成桂を喜ばせようとする(図68)。そして、これを哀れな目で見ている図69での李成桂は、「過去のすべてを捨て去った」と言

っている。これを聞いた芳遠は、父の胸に抱かれて大声で泣いている(図 70)。この映像をもって、二人のわだかまりは完全に解かれていることが読み取れる。

このシーンから描き出されている李成桂は五男芳遠を容赦し、もはや恨みと憎しみから解放され、一層わが子を哀れんでいる。父李成桂に対する芳遠の怨望も自責と変わっている。父子の葛藤が解消されたことを提示するこのシーンから読み取れる作品の試みは、武力をもって新王朝を興した李成桂と、血まみれの骨肉の争いを続けた五男芳遠の擁護である。すでに捨て去られた過去は容赦された過去であり、李成桂はすべてを天命として受け入れ、これをもって兄弟同士の争いは擁護される。また、李成桂の高麗王朝に対する残酷な措置が自責と後悔することで擁護されているように、芳遠の血の争いも自責と父に対する努力をもって擁護されている。芳遠の血の争いを擁護しようとする作品の試みは次のシーンからも読み取れる。



図 71



図 72

李成桂の国、朝鮮王朝の血の嵐は止まるところを知らず、第二次王子の乱が始まる。第二次王子の乱は、李成桂の^{バンガン}四男芳幹と五男芳遠との政争で、同腹兄弟間の権力争いである。この争いを先に始めたのは、芳遠を中心に固まっていく朝廷に不満を抱いていた芳幹であり、すでに兄弟殺しという汚名を背負っている芳遠は、「また鎧に着替えて剣を取れというのか。兄上と戦うことなどはできない。それだけはできない」と涙ながらその心境を吐露している(図 71、図 72)。これ以上の血の争いを願っていない芳遠を提示するため、目から涙がこぼれる図 72 のクローズアップされた映像が用いられており、第二次王子の乱は避けられない争いであったことを伝えようとする作品の試みが潜められている。またも兄を殺せねばならないという窮地に陥っている人間であるなら、だれもが感じ得る本能的な兄弟思いを涙という媒体を通して提示し、芳遠の人間的な面を取り上げている。これは、第二次王子の乱に対する大河ドラマ『龍の涙』の評価でもある。史書には書かれていないが、惨い過去の裏側にあったかもしれない可能性のあることを物語化して伝え、朝鮮王朝の国王である芳遠が背負っている兄弟殺しという不道德なイメージの擁護を図っている。

兄、芳幹の反乱軍の鎮圧に成功した芳遠は、芳幹を流刑に処する。そして、朝鮮王朝の三代国王に即位する。しかし、芳遠は自分が歩んできた殺戮の道を大いに後悔している。第 77 話に描かれている図 73 と図 74 の映像を見てみよう。



図 73



図 74

芳遠は、弟までを殺して得た国王という権力を決して喜んではない。武力をもって得た権力に涙ながら後悔していた父李成桂のように、芳遠も涙を流して自責している。「父上を王座から引きずり下ろし、弟も殺した。そして、味方の同志さえ、必要があれば処断してきた」と自分の行為を認め、涙を流している(図 74)。大河ドラマ『龍の涙』は、李成桂の高麗王朝に対する残酷の殺戮と、李成桂の五男芳遠が起こした王子の乱を憚ることなく暴露し、批難している。しかし、その暴露と批難には必ず涙で後悔する李成桂と芳遠が提示され、これをもって両者の擁護を図っている。

芳遠と和解した李成桂は 1408 年 74 歳を最期に永眠する。このエピソードを描き出しているシーンからも李成桂は擁護されている。第 126 話での図 75 から図 82 の映像を見てみよう。



図 75



図 76

芳遠をはじめ、家族みんなに囲まれている李成桂がハイアングルの図 75 に映し出されている。そして、カメラは李成桂に近づき、図 76 のバストショットに替わる。このバストショットは段々とクローズアップされ、どこかへ走っていく李成桂の映像と重ねられたディゾルブの映像となっている(図 77)。



図 77



図 78



図 79



図 80



図 81



図 82

図 77 から図 82 までの映像は、臨終の間際で見た李成桂の夢で、薄いブルーのトーンをもって処理され、夢と現実を区切っている。その夢には、すでに亡くなった懐かしい人々がいる。良き話し相手であった心の友、無学大師(図 79)、五男芳遠によって殺された息子と最愛の王妃康氏(図 80)、そして厚く信任していた政治の同志鄭道傳(図 81)、この懐かしい人みんなが李成桂を迎えにきたと言っている。しかし、その夢には親身の人たちばかりではなく、高麗王朝の最後の国王恭讓王は、「この逆賊め」とののしっている(図 82)。夢から目が覚めた李成桂は、「もう行くときだ。みんなが待っている。これ以上の血はだめだ。この父のように血の涙を流してはならぬ」という最後の言葉を芳遠に残して息を引き取る(図 83、図 84)。図 84 の映像もフレームの色を白黒に変え、李成桂の死を象徴している。



図 83

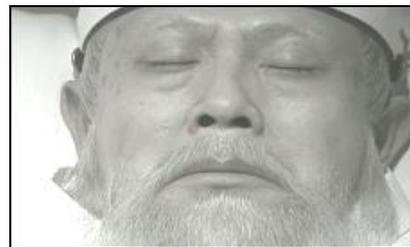


図 84

このシーンに描き出されている李成桂は、死に際にまで高麗王朝に対する罪悪感にとらわれている。そして、一時は殺したいとも思うほど恨んでいた息子芳遠のために言葉を残す。この形象から生み出される李成桂は、自分の野望のため大勢の命を奪ってはいたものの、せめてその罪を認め、自責する人物像を見せている。この人物像を通して、野望を遂げるために血の殺戮を憚ら

なかった武将李成桂は、哀れなひとりの人間李成桂となる。大河ドラマ『龍の涙』が作り出す李成桂は新王朝建国という夢を果たした人物であるが、決して満足な人生を歩んではない。むしろ、涙と悔恨に点綴された人生を過ごした人物である。李成桂は自ら自分の血と涙の人生を捨て去られた過去であるといい、捨て去るしかない治世にならないことを芳遠に願っている。これをもって、武力で成した権力は血の涙につながるということを提示し、権力の虚しさを訴えかけようとする作品のメッセージが発信されている。これは激しい競争社会に生きているみんなへ送る作品のメッセージでもあり、権力争いを経て樹立した第五共和国の末路を見てきた人々においては共感できる教訓である。過去という時間の中で固定されている経験は今現在の生きている社会に反映され、教訓を与えている。血をもって成した権力の虚しさという作品のメッセージは、芳遠とその息子である禔とのエピソードからも発せられている。次の項で、その映像を分析してみよう。

作品が提示する過去への問い掛け

国王の座に上った芳遠は国家紀綱の確立を目指し、全力を尽くして取り組んでいる。とりわけ、跡継ぎ問題から骨肉の争いを起こした自分の経験を憚って、長男禔を跡継ぎと決め、平和な譲位を願っている。しかし、芳遠自分自身が父李成桂において意の沿わない息子であったように、芳遠においての禔も満足できない息子である。芳遠の長男禔は、祖父と父が血をもって興した朝鮮王朝を否定し、王座に上ることを拒否している。第 139 話には、反抗する禔と芳遠の葛藤が描かれている。図 85 から図 88 までの映像を見てみよう。



図 85



図 86



図 87



図 88

芳遠は、朝鮮王朝の開国にまつわる史書編纂に没頭し、王室の名誉に傷がつくことは一切記録しないように命じている。一方、跡継ぎの禊の反抗は日々激しくなり、酒と女色におぼれている。芳遠は禊の放蕩に堪えず、「今、祖父(李成桂)が興した偉大な朝鮮の歴史が書かれている。祖父と己が苦勞して築いた名声に累を及ぼすやつめ」と激怒し、書物を投げ出す(図 86)。芳遠の叱責に禊も負けず、「名声とおっしゃいましたか。偉大な朝鮮の歴史ですか。何が偉大で何が名声ですか。今、書かれている歴史は正しい歴史ですか。力で押さえ、血で成し遂げたものが偉大な歴史ですか」と厳しい口調で問い詰める。そして、「真に偉大なのは徳治ではないですか。どなたが徳治を施しましたか」と、李成桂と芳遠を揶揄する言説を続ける(図 87)。このシーンでは、書物を投げ出す芳遠をロングショットで収めた図 86 と、怒りのあまりに逆上して跡継ぎ禊の胸ぐらをつかむ図 88 を通して、息子に対する芳遠の怒りを映し出している。また、激甚に反抗する禊の提示には図 87 の怒りに満ちたクローズアップの映像が用いられ、両者の葛藤と対立が極めて深刻であることを描き出している。

大河ドラマ『龍の涙』が作り出す芳遠は、骨肉の争いを経て王座に上った国王であるが、新たな時代を開いたことに大変誇りをもっており、これは偉大な国というキーワードをもって発露されている。しかし、跡継ぎの禊は、祖父と父が血をもって興した朝鮮王朝を強硬に否定しており、批難している。これに逆上する芳遠は、大勢の犠牲を憚らず、兄弟殺しという汚名までを甘受しながら築いた国が、他人でもなくわが子に咎められることに一層興奮する。作品は、この様子を通して武力で得た権力の帰着点にはただ怨望と批難のみがある虚しいものであることを発信している。そして、禊の口を通して発せられている名声と偉大さの問い詰めは、今現在を生きている大勢の人々への問いかけでもあり、歴史への自問ができるきっかけを与えている。大河ドラマ『龍の涙』は、そもそも朝鮮王朝の建国にまつわる一連の事件を描き出し、それをもって隠されている、もしくは知られていない史実を提示している。この史実は、歴史への問いかけという装置を通して李成桂と芳遠に対する再評価を提案し、多様な観点から解釈できる相対的な評価に誘導している。また、武力統治の代案として提案している徳治は、偉大な朝鮮王朝と批難される王朝という流動的な評価の新たな基準となる。このように、大河ドラマ『龍の涙』は李成桂と芳遠の再認識を求めて様々な提案と根拠を提示しているが、最終的な評価を下していない。これは、中立的な立場で歴史物語を作り上げている大河ドラマの試みであり、この試みは次のシーンからも読み取れる。

方法の正当性を提示する作品の試み

李成桂が武力をもって興した朝鮮王朝は、芳遠の骨肉の争いを経て継がれていく。この史実に対する作品の相対的な評価は、第 141 話にも提示されている。新しい史書の編纂に挑んでいる芳遠は、『高麗史』に記録されている朝鮮王朝の建国にまつわる不都合な記述の手直しを厳命する。図 89 と図 90 の映像を見てみよう。



図 89



図 90

朝鮮王朝の三代国王となった芳遠は、王権を確立して独裁に近い治世を行っている。このため、朝廷のだれ一人も史書改編に反対する者はいない。これは図 89 と図 90 の映像にもよく映し出されている。ハイアングルのロングショットをもって収めた図 89 は、大勢の官僚が集まっていることを映し出しているが、このシーンが終わる図 90 に替わるまで左右の対象はきちんと保持され、一向の乱れもなく均衡が保たれたシンメトリの映像が続けられる。このような映像をもって、芳遠の史書改編は朝廷官僚のみんなの同意の下で行われたということが提示されており、それは強制ではなく、あくまでも同意であったことが官僚たちの台詞から発せられている。その台詞を見ると、「先祖を悪く言う子孫はいません。また、先祖が小さな過ちを犯したとしても、表沙汰にしたい人もいないでしょう」となっている。また、「中国の歴代皇帝の例をみても、先代を美化し過ちを記録しないのが道理と本分」という意見も出されている。この台詞には、芳遠の『高麗史』改編を擁護しようとする作品の試みが潜められている。この擁護は、人情の常という人間の本能に訴える装置を通して発せられ、中国の歴代皇帝の例という具体的な提示によって説得力の高いものとなっている。しかし、大河ドラマ『龍の涙』が常に目指している相対的かつ流動的な評価に沿った提示もなされている。

次のシーンを見てみよう。図 91 と図 92 は、『高麗史』改編を決め、帰宅する二人の官僚を映し出した映像である。この二人は史書改編の実質的な責任者であるが、『高麗史』の手直しには完全に異なる見解をもっている。



図 91



図 92

『高麗史』の改編はすでに決まったことであるが、図 92 に映し出されている人物の表情は決して気の晴れた顔つきではない。この様子が気にかかる図 91 の人物は、「顔色が悪いです。『高麗史』の手直しのためですか」と訊き、「遠い後日、われわれの子孫が朝鮮の歴史を誇りに思うべきではないですか」と自分の見解を述べている。これに対して図 92 の人物は、「香りのよい紙で包んでも魚の生臭い匂いは隠せないものである」と返事する。

このシーンから提示されている二つの異なる見解は大河ドラマ『龍の涙』のメッセージであり、作品が下す朝鮮王朝に対する評価である。いずれの見解も理に適ったものではあるが、後世の批判的になる史書の修正という望ましくない方法が、このシーンを通して提示されている。大河ドラマ『龍の涙』が真剣に訴えようとするメッセージは、李成桂と朝鮮王朝の不都合な史実ではなく、新しい時代を開くために用いられた方法を指摘することである。これを指摘するため、李成桂の血の殺戮と芳遠の骨肉の争いを大いに取り上げ、高麗王朝を滅亡させて得た権力と、兄弟を殺して奪った権力はいずれも望ましくない政争であり、無残な殺戮という方法を経て得られた権力であることを訴えている。また、このシーンでも、血をもって得た権力を保持するために選択して方法は、『高麗史』の歪曲であることを公にしている。このように李成桂と芳遠が取った歪んでいる方法を訴えかけ、捨て去られた過去である史実に絶えずに問いかけを求めて、相対的かつ流動的な評価に導いているのが、大河ドラマ『龍の涙』である。

第 2 節では、父子関係から描き出されている李成桂と芳遠の人物像を解釈し、そこから発せられている作品のメッセージを突き止めてみた。KBS 大河ドラマ『開国』をはじめ、NHK 大河ドラマ『徳川家康』と『葵徳川三代』は、父子関係を通して李成桂と家康の治世と汚名の解明を図っている。このため、大河ドラマ『開国』と大河ドラマ『徳川家康』が提示する李成桂と家康は慈愛深い模範的な父として作り上げられており、そこに潜められている凡人の人間味をもって李成桂と家康がかかわっている不都合な治世を解明している。また、大河ドラマ『葵徳川三代』が提示する秀忠と家光は、戦国を平定して磐石の江戸幕府を開いた家康の偉大な業績を浮かび上げらせ、残酷な治世を擁護する装置としての存在である。李成桂と芳遠の人間味をもってその治

世を擁護しようとする試みは大河ドラマ『龍の涙』でも図られているが、李成桂の新王朝建国から芳遠の治世にわたって行われた殺戮と血の争いを通して、歴史への問いかけを提示しようとする新たな試みも読み取れる。

本研究は、家康の江戸幕府と李成桂の朝鮮王朝という類似した史実に対する大河ドラマの評価にはどのような相違と変化が生じているのかという疑問から出発している。NHK 大河ドラマ『徳川家康』と KBS 大河ドラマ『開国』は作品が作り出したポジティブな人物像をもって不都合な治世はすべて解明され、家康と李成桂は英雄化されている。家康と李成桂の英雄化には主に、民百姓という装置が施されているところも一致している。一方、NHK 大河ドラマ『葵徳川三代』は家康がかかわっている不都合な治世をことごとく取り上げているが、これは家康の治世を擁護するための装置としての提示であり、これをもって安泰かつ強健な国づくりのためにはやむを得ずの治世であったことを訴えかけ、強健な国づくりを果した家康を英雄化している。これに比べ、KBS 大河ドラマ『龍の涙』が評価する李成桂は決して英雄ではなく、返って李成桂と芳遠が取った権力への正当性と妥当性に関する絶えずの問いかけを提示している。このような試みは、作品が作り出す百姓からも読み取れる。第3節では大河ドラマ『龍の涙』が提示する百姓の分析を行い、他三作品での民百姓と比較していく。

第3節 大河ドラマ『龍の涙』での百姓

KBS 大河ドラマ『開国』での百姓は李成桂を英雄化する媒体であり、朝鮮王朝の樹立を正当化する根拠としての存在となっている。そして、NHK 大河ドラマ『徳川家康』での民百姓は理想的な指導者像を提示し、家康の偉大性を証明している。このように、両作品での民の役割は大変類似しており、他作品に比べ、その登場も割と多くなっている。一方、NHK 大河ドラマ『葵徳川三代』が提示する民百姓は正しい史実を聴こうとする聴衆となっており、民百姓を通して作品の方針を伝えようとする新たな試みが図られている。それなら、大河ドラマ『龍の涙』が提示する百姓にはどのような役割が与えられており、百姓を通して訴えようとする作品のメッセージは何なのであろうか。大河ドラマ『龍の涙』は、主に新王朝の建国と樹立後に起きた骨肉の権力争いにフォーカスをおいた作品である。このため、百姓が登場するシーンは極めて少ない。しかし、限られている登場ではあるが、作品によって作り出された百姓には歴とした役割がある。第3節では、百姓が登場するエピソードでの映像を解釈し、そこから発せられている作品のメッセージを分析していく。

高麗の百姓がみる李成桂

大河ドラマ『龍の涙』が提示する百姓は、李成桂とその息子芳遠が治世する時代によって異なる様子を見せている。第3話には、李成桂の土地改革を喜んでいる百姓のエピソードが描かれている。図93から図96までの映像を見てみよう。



図 93



図 94



図 95



図 96

李成桂は新王朝の樹立前から張り切って治世に挑み、土地改革を断行する。この改革によって、今までは小作や奴隷にすぎなかった百姓も土地の所有ができるようになる。土地を与えられた喜びのあまりに踊りだしている百姓が図 94 と図 96 に映し出されている。ハイアングル角度で全景を収めたマスターショットの映像図 93 の中心を占めているのは燃え上がる火の塊であるが、クローズアップされた図 95 に移ってからその正体が明らかになっている。そこには、土地文書を燃やしている様子が収められている。李成桂が百姓に与えた土地は高麗の権門勢家が不当な方法で所有していたもので、権門勢家の土地であることを証明する文書を燃やしながら喜んでる百姓の様子をもって、李成桂の業績が提示されている。すなわち、百姓の喜ぶ様子は李成桂の偉大な治世を浮かび上がらせるための装置であり、これが大河ドラマ『龍の涙』によって作り出された百姓の一つ目の役割である。ここで一つ指摘しておきたいのは、李成桂の土地改革を大変喜んでる百姓は高麗の民であり、喜びに満ちている様子から、高麗王朝の治世下で逼迫されていたことが示され、これは新王朝の樹立は正当化につながる。図 93 から図 96 までの映像には百姓の台詞の代わりにナレーションが流れ、百姓たちの喜びを説明している。また、李成桂の土地改革は腐敗した権門勢家から土地を没収することであったため、土地を所有している官僚の反対や抵抗も激甚であったことも述べており、「強力な推進力をもって一挙に成功させた」李成桂の業績を大いに披露し、「当時においては革命的な措置であった」と評価している。このような映像とナレーションをもって李成桂の土地改革は大変賞賛されているが、ここには作品の重要なメッセージも潜められている。この土地改革を施行したのは、李成桂がまだ朝鮮王朝を建国する前のことであって、国王という身分ではない立場で行われた改革である。これは、新王朝建国以前から実権を掌握していたことを意味しており、李成桂が高麗を滅亡させたのは計画的であったことの裏づけとなる。それなら、大河ドラマ『龍の涙』はなぜ、このようなメッセージを発信しているのだろうか。この試みは、新王朝の王座に上ってから権力の虚しさと儚さを悟っていく李成桂を作り出すための前装置の提示である。それなら、李成桂が開いた新たな王朝の統治下で生きている百姓は、国王としての李成桂をどのように評価しているのだろうか。次の項では、朝鮮王朝の百姓が語る国王李成桂を分析し、作品が提示する百姓の役割を究明していく。

朝鮮の百姓が語る李成桂

李成桂は、新王朝の樹立前から社会の革新に力を入れている。土地改革を成し遂げて百姓にも土地を与えるなど、恩恵を施す。しかし、李成桂の土地改革を大いに喜んでいた百姓たちさえ、高麗王朝への残酷な措置には厳しく批難している。第 25 話での図 97 と図 98 の映像を見てみよう。



図 97



図 98

新王朝を樹立した李成桂は、高麗王朝の王族と遺臣の本格的な粛清に突入する。クーデターには付き物の手順であるが、物騒な動きに民心も乱れる。また、「朝鮮の地には時外れのあられが降り、長い梅雨で飢饉に見舞われるなど、不吉な出来事が続いていた」その時の様子をナレーションで説明している。このような現象はあくまでも自然災害であるが、百姓の心は一層不安になるばかりである。その上、「川には血が流れ、死んだ王氏たちの泣き声も聞こえる」とか、「晴れた空から雷が落ちて大勢が死んだ」とかという騒々しい噂までが広がっている。この噂話を聞いた百姓は、すべてを天の罰として受け止めている。そして、この百姓の口を通して李成桂が行ってきた惨い治世がことごとく連ねられる。「天の罰だ。国を奪ったらそれでいいのに、罪のない王氏を皆殺しにして、高麗の忠臣たちも焼き殺した。天が黙っているはずがない」というのがそれである。百姓の批難はここで止まらず、「罪を犯したのは李氏なのに、なぜ百姓まで巻き添えにされるか」という不満につながり、「このような国に生まれたのが罪だ」と言いながら世の中を嘆く(図 97、図 98)。また、李成桂が「病に臥しているのも殺された大勢の怨念のせい」で、「罪深い国王が死ねば天の怒りも静まって自然災害も起こらない」と思いつつ、「王なんかいなくても百姓は生きられるさ」という民心を聞かせている。

このシーンでの百姓は李成桂の残酷な治世を辛辣に批難しており、百姓においての国王という存在の意味を提示している。すべての災いを李成桂の悪行によるものとして受け止めている百姓において、安泰な国づくりができない王は不要な存在である。これが李成桂が興した朝鮮王朝に生きている百姓の声であり、この民心を聞かせることが作品によって作り出されている百姓の二

つ目の役割である。百姓が求める国王は安泰な国を導いていく善良な指導者であり、李成桂は決して百姓が願っている国王ではない。大河ドラマ『龍の涙』が作り出す李成桂の新王朝はわが孫に批難され、百姓までがその存在に疑問を抱いている。作品が訴えようとする権力の虚しさというメッセージが、李成桂を批難し、国王の存在までを否定する民心を通して提示されているところであるが、もう一つ指摘しておきたいのがある。それは、李成桂の治世下で不満を吐露する百姓がいる空間である。大河ドラマ『開国』での百姓は酒幕やお通りといった開放された空間から民心を発信している。この百姓の声は高麗王朝に対する批難や不満を語っているため、公にしたい民心である。しかし、大河ドラマ『龍の涙』での民心は李成桂に対する批難や不満であるため、部屋という閉鎖された空間でなされている。高麗王朝の下で逼迫されていた百姓を救い出すために興したはずの新王朝であるが、百姓は未だに閉鎖された空間で隠れて民心を吐露することしかできない存在であり、百姓の救済には至っていない国であることを提示している。このような状況は次のシーンからも提示されている。第 86 話には過重な苦役を課せられ、苦しんでいる百姓が描かれている。図 99 から図 102 までの映像を見てみよう。



図 99



図 100



図 101



図 102

李成桂の五男芳遠が三代国王に即位した直後、宮中では大火事が発生し、宮殿の一部を焼失してしまう。常に王権の強化を目指して勤しんでいる芳遠は王室の威厳を見せるため、荘厳な宮殿再建を命じる。しかし、長引く干ばつと凶作で百姓の生活は疲弊している。官僚たちも民心を懸念して、この再建を反対する声が上がっているが、だれ一人も芳遠の意志を折ることはできない。図 99 と図 100 には、宮殿再建の苦役に捕まえられていく百姓が映し出されており、ロングショ

ットで収めた図 100 は、大勢の百姓が苦役に動員されたことを描き出している。図 101 と図 102 は、過重な労働に苦しめられている百姓を映し出すため、ロングショットを用いて全景を見せている。このように作り上げられている百姓の形象は王朝が替わっても百姓の救済には至らず、朝鮮王朝も決して百姓のための国ではないことを伝えている。これが、大河ドラマ『龍の涙』での百姓の三つ目の役割である。朝鮮王朝の百姓が苦しめられている様子の提示はまだまだ続く。宮殿再建の工事が進められている中、町の百姓たちは飢饉で飢え死にしている。第 88 話にはその町の状況が映し出されている。図 103 から図 106 までがその映像である。



図 103



図 104



図 105



図 106

国王芳遠は、長引く飢饉で苦しめられている百姓を偶然目撃する。図 103 と図 105 の芳遠がみた百姓は、図 104 と図 106 の POV ショットに映し出されている。町の中にはすでに倒れた百姓もおり(図 104)、生き延びていた百姓でさえ食糧を求めてさまよっている(図 106)。百姓の苦痛を自らの目で目撃した芳遠は新しい宮殿の工事を中止させる。これで朝鮮王朝の百姓は過重な苦役から解放される。大河ドラマ『開国』が、疲弊のどん底に百姓を陥れる無能な高麗王朝を描いているなら、大河ドラマ『龍の涙』では、権力争いと血まみれの王朝ではあるが、せめて百姓を救済しようとする意志をもった朝鮮王朝であることを描き出している。これを提示するため、苦役や飢饉に苦しめられている百姓を立て続けに映し出しており、作品が常に仕掛けてきた李成桂と芳遠の血の争いを擁護するための装置として働く。李成桂と芳遠を擁護しようとする試みは、次のシーンにも描き出されている。第 159 話での図 107 から図 110 までの映像を見てみよう。



図 107



図 108



図 109



図 110

このシーンでは、図 107 と図 108 を通して干ばつの激甚さを象徴的に描き出し、飢えに苦しんでいる百姓をロングショット(図 109)で収め、町の全般的な様子を見せている。そして、図 110 には草木を食べている百姓がクローズアップされ、惨憺な状況を生々しく伝えている。しかし、長引く干ばつで食糧が途絶え、草木で命を取り留めている百姓の提示には、作品の潜められた試みが図られている。干ばつや飢饉はあくまでも自然災害であり、不可抗力的なものである。朝鮮王朝を生き延びている百姓を苦しめているのは自然災害であり、悪政のためではない。これを訴えるために激甚な干ばつの映像を提示し、飢饉に苦しめられている百姓のため、宮殿の工事を中止させる芳遠を描き出している。このように自然災害によって苦しめられる百姓の提示は、国王芳遠がもっている愛民の心を浮かび上がらせる装置となっている。一向に百姓を護ろうとしなかった高麗王朝に比べ、芳遠には少なくとも百姓を思う心があり、これで兄弟殺しまでも憚らず、残酷であった国王芳遠は擁護される。これが、作品が作り出す百姓の四つ目の役割である。

第 3 節では、KBS 大河ドラマ『龍の涙』が作り出す百姓の形象を分析してみた。大河ドラマ『龍の涙』は朝鮮という国で暮らす百姓を通して、武力をもって興された国と、血まみれであった治世に対する正当性と妥当性を問いかけている。このため、作品が作り出す百姓は新王朝と国王の存在までを否定しており、様々な自然災害という装置を通して民心を聞かせている。しかし、この民心は国王芳遠の擁護装置としての役割を果たしているが、このような役割とはまったく異なるメッセージを発信している百姓が大河ドラマ『龍の涙』に提示されている。その百姓はどのような試みから作り上げられているのか、第 46 話でのエピソードを見てみよう。

李成桂の継室である王妃康氏が死去した時、明に滞在していた朝鮮王朝の使臣たちが処刑される事件が起こる。明の皇帝が厳しく禁止していたにもかかわらず、わが国母の死を悼み、喪服を着て朝鮮のほうに向って拝んだことが原因である。明朝廷の内官は、「礼のために死を選ぶとは、朝鮮は小国だが、恐ろしい国」であると朝鮮王朝の評価している。このシーンには、作品のもう一つの試みが潜められている。民心を得ることには失敗し、絶えずの権力争いで朝廷は乱れているが、他者からみる朝鮮王朝は立派な国であるというのがそれである。大河ドラマ『龍の涙』は朝鮮王朝の樹立過程で起きた様々な不祥事を批判している。これは作品の主な方針であり、作り上げた歴史物語を通して史実を見直すきっかけを与えるという新たな試みであるため、決して望ましくない意図ではない。しかし、歴史物語を通して民族の誇りをもたせ、教訓を与えることも大河ドラマの一つ役割であるとするなら、大河ドラマ『龍の涙』が提示する朝鮮王朝は血をもって興され、血をもって政権をまとめた国である。ここで取り入れたのが第三者を通して朝鮮王朝の偉大さを提示することである。使臣たちの死の報告を受けた李成桂は、二度とこのような侮辱をされないため、軍事力の強い国づくりに挑む。図 111 から図 114 までの映像を見てみよう。



図 111



図 112



図 113



図 114

新しい軍事政策の導入のため、朝廷に仕える官僚をはじめ、官職に就いていない各豪族にいたるまで、国中のすべての成人男子に申告が義務付けられる。この告示を読む朝鮮王朝の百姓は(図 112)、わが国の使臣の死を耳にしてみんな憤激している(図 113、図 114)。李成桂の非道徳的な行為については辛辣に批難し、不満を抱いている百姓であるが、外勢という共通の敵の前では共に悲しみ、共に激憤している。このシーンにも李成桂を擁護しようとする作品の試みが図られ

ている。図 111 には、軍事力の補強のため「すべての成人男子は申告すべき」という李成桂の強硬な音声のみが流れるボイスオーバーの手法が用いられ、軍事政策に対する李成桂の強い意志を提示している。新王朝を興すために大勢の人を殺してきた李成桂であるが、他国から屈辱を受けない強力な国づくりを目指す憂国の情をもって李成桂は擁護される。

一方、このシーンに映し出されている百姓は、ただ明によって殺されたわが国の使臣の死に激憤し、「畜生め」とののしっているのみである。使臣に対する明の不当な処遇の前で一つになった百姓の怒りは、同一歴史の共有者であればだれもが共感できる抑鬱さである。外勢に対して一致団結する形象の提示は共同体の連帯感と民族的アイデンティティの形成につながる。これが、大河ドラマ『龍の涙』が作り出す百姓のもう一つの役割であり、主に李成桂と芳遠を擁護するための装置として提示した百姓とは完全に異なる形象である。それなら、なぜこのような百姓を提示するのであろうか。大河ドラマ『龍の涙』は、朝鮮王朝の樹立と国家紀綱を整える過程で起こった様々な不祥事をことごとく提示している。これは、隠されていた歴史を公にすることで李成桂に対する新たな評価の基準を提示しようとする試みである。しかし、不都合な史実ばかりを提示することも、偏った評価につながる恐れのある提案である。ここで、同一歴史の共有者に訴えかける民心を取り入れ、たとえ血をもって興した国ではあるが、一つになって外勢に対抗してきた王朝であり、今のわれわれにつながっていることを悟らせるための提示である。血まみれの治世を立て続けに批判し、歪曲されていないありのままの歴史を見せることも大変重要であるが、その批判の陰に隠されている誇りの歴史を取り上げるのも有意義なことである。KBS 大河ドラマは、数多い作品を通して外勢という共同の敵に対抗してきた歴史を物語化している。これは、NHK 大河ドラマでは見られない KBS 大河ドラマならではの特徴である。大河ドラマ『開国』は、同じく李成桂の一代記を扱っているが、朝鮮王朝の建国に至った原因を高麗王朝の腐敗と次なる外勢の侵略においているため、外勢という共同の敵を退ける李成桂を通して社会共同体の連帯感を高揚させている。一方、大河ドラマ『龍の涙』は主に朝鮮王朝の建国にまつわる不祥事にフォーカスをおいた作品であるため、連帯感の形成より新たな評価を提案して、そこから相対的かつ流動的な歴史観の形成に誘導している。このため、李成桂と朝鮮王朝に対する批難を露骨的に提示しているが、その批難には必ず擁護を図る装置も提示され、最終的な評価は作品の受容者に委ねていることがすでに分析されている。この分析では、李成桂が自ら自責かつ後悔するという装置を通して高麗王朝への残酷な措置が擁護されていることが究明できている。第 4 節では、李成桂と朝鮮王朝を擁護するために作品が作り出した李成桂以外の人物を分析していく。

第4節 李成桂と朝鮮王朝を擁護するための人物づくり

大河ドラマ『龍の涙』は朝鮮王朝の不都合な治世を批難しているが、それは新王朝の必要性を否定するのではなく、建国の過程で行ってきた武力と血の争いという方法を批難するのが作品の主な趣旨である。この趣旨に基づいて提示する朝鮮王朝はクーデターを経て興された国であり、王氏一族を皆殺しにしたことはあくまでも粛清である。また、強力な国づくりを目指して兄弟殺しまでを辞さなかった芳遠の行為も朝鮮王朝が背負っている拭いきれない汚点である。大河ドラマ『龍の涙』は、李成桂と芳遠に付きまとっている汚名を擁護するため、主に一人の人物を大いに取り上げている。第4節ではこの人物の分析を通して、李成桂と芳遠が擁護される過程をたどっていく。

大義名分によって擁護される治世

高麗王朝の王族を粛清した李成桂は、せめて旧王朝に仕えていた遺臣のみでも朝鮮王朝の公職に就いてくれることを願っている。しかし、高麗王朝への忠義を折らない大勢の遺臣たちとクーデターを起こした李成桂に不満を抱いている大勢の学者は山奥に入り、村をなして住んでいる。李成桂は彼らを説得しようとしているが、李成桂の厚き信任を得ている鄭道傳はこの人々の除去を企んでいる。李成桂と鄭道傳の対立と葛藤は第18話に描かれている。クーデターを経て興した国という自責の念に駆られている李成桂において、民心は何よりも大事なものである。鄭道傳の見解通りに、村を成して李成桂に抵抗する七十二人にも上る人々を除去すると、またも百姓の叱咤の的になるのは知れたことである。これを懸念する李成桂に、鄭道傳は「彼らは亡国の亡霊です。新王朝をなじり、虎視眈々と高麗の復権を企てているやつらをこれ以上は容赦できません」と言い切っている。この時の李成桂は、高麗王朝の王族を粛清した罪悪感で病に臥せるほど苦しんでいる。そのため、これ以上の血の争いは避けたいと思い、「意のままにならぬ者は皆殺しにするつもりか」とののしっている。しかし、鄭道傳は自分の信念を折らず、「たとえ七万人であろうと殺すべきものは殺します。王氏一族は数万人が全国に散っており、朝鮮の朝廷を狙っています。これ以上の融和策は無用です。王氏一族を島に送り、永遠に隔離します。一国の統治は一時の温情に流されてはなりません。私にお任せください」と李成桂を説得する。ここでの鄭道傳は、村を成して李成桂に抵抗する者のみならず、王という名字を名乗るすべての人々までを除去する試みである。図115から図118までの映像を見てみよう。図115の構図から李成桂と鄭道傳は、国王と臣下という関係であることがはっきりと提示されているが、カメラは図116と図

117 のようにほぼ同じ大きさをクローズアップした二人を収め、どちらも見解を曲げていない対立した状況を映し出している。王氏一族の処遇問題はできる限り穏便に済ませようとしていた李成桂であるが、鄭道傳に説得されてすべてを任せる。この決定は、李成桂の顔が半分しか映されていない、しかも目を閉じている図 118 の映像をもって、鄭道傳の強硬な態度に仕方なく同意したことであるというイメージを与えている。



図 115



図 116



図 117



図 118

このシーンでの鄭道傳は王氏一族を島流しにしていると言っているが、王族のみならず、王という名字を名乗るすべての人を海に連れて行って溺死させてしまうことが第 25 話に描き出されている。また、李成桂に抵抗する高麗王朝の遺臣と学者が住んでいる村に火を放ち、大勢の人々を焼き討ちにしてしまう。このような惨い措置は鄭道傳の独断的な決定であることを提示し、高麗王朝の遺臣と王氏一族を皆殺しにした不都合な治世は李成桂の意志ではなかったということに擁護される。しかし、大河ドラマ『龍の涙』が作り上げる鄭道傳は、決して悪意をもった謀略家ではなく、強健な国づくりという信念をもち、そのみを目指して一筋に生きる人物である。王氏一族と高麗王朝の遺臣に対する惨い措置も、クーデターを経て興した国がまたも反乱に巻き込まれることを避けるためである。強健な国づくりという大義名分をもって鄭道傳の惨い措置が擁護されるのであれば、李成桂が目指しているのも腐敗極まりの高麗王朝を終息させ、強健な国を作ることである。それなら、そもそも李成桂の残酷な治世を批難する作品の趣旨は公平ではない評価ではないのであろうか。同じ大義名分をもつ李成桂と鄭道傳に対する作品の評価が大いに異なる理由は、李成桂がもっていた権力への欲望のためである。強健な国づくりを目指す李成桂の夢は、

厳密に言うと新王朝の国王になることである。これが、李成桂と鄭道傳に対する作品の評価が異なる原因であり、国王という権力を手にしたにもかかわらず、涙と後悔で生涯を閉じる李成桂を描き出し、権力の虚しさを訴えている。作品が作り出す鄭道傳は、李成桂を擁護するための一つの装置であるが、鄭道傳の明確な大義名分は自分が行ってきた治世への解明にもなっている。

このような試みは次のシーンからも読み取れる。第 39 話でのエピソードを見てみよう。鄭道傳は朝鮮王朝の紀綱を整え、明を越える大朝鮮帝国の建設を夢見ている。その夢を果たすために主張するのが、官僚が中心となって政を取り仕切る宰相中心主義である。官僚の権力が大きくなることは王権の弱化を意味することで、朝鮮王朝の樹立において鄭道傳に劣らない功を立てた李成桂の五男芳遠の立場では謀反同然な意味である。王権を強化し、だれも反旗を翻すことのできない強健な国づくりに挑む芳遠と、官僚がすべての政を行っていく安泰な国を夢見る鄭道傳の対立によって、朝鮮王朝は一触即発の危機におかれている。芳遠と鄭道傳の異なる政治理念の是非より、両者をめぐった物騒な動きに歯止めをかけようとする人物もいる。図 119 から図 122 までの映像を見てみよう。



図 119



図 120



図 121



図 122

図 119 の人物は、鄭道傳が理想とする宰相中心主義を大変懐疑的に受け止めている。官僚が中心となって国を率いることは結局、「国王の権威に挑む」ことであり、それは「道理に外れている」ことを厳しく批難している(図 120)。この批難に対して、鄭道傳は「政と権力は国の根本である百姓のためにならなければならない」のに「絶対権力を王のみに与え、その王が賢明なら良いが、そうでなければ百姓はみんな飢え死にする」ことを訴えている(図 121)。そして、「常に臣下たち

の意見を取り入れることができ、すぐに実行もできる」という宰相中心制度の長所を提示する。この二人の対話はまだまだ続き、今度は宰相中心主義によって「権力を手に入れた官僚は党派を作って争い、王より臣下の権威が高まって法が犯される」という弊害も述べられる(図 122)。そして、鄭道傳「一人の理想を実現させるために王室の和を崩してはいけない」と指摘する。このシーンは、主にクローズアップを用いた単純な映像となっており、お互いの異なる見解を述べる長い台詞に集中できるように工夫されている。また、同じ大きさに収めた両者の映像を交互に入れ替える場面転換は、対立した見解の衝突を映像化したもので、台詞がなくても両者の葛藤が読み取れる映像となっている。そして、図 119 に映し出されている両者の位置を見ると、下手に配置されている鄭道傳は力関係において下位にすることが分かる。この構図が暗示するのは、鄭道傳の強硬な意志はもはやだれも制止することができないということである。このシーンには鄭道傳の信念である宰相中心主義の長所と弊害がすべて取り上げられ、いずれの鼻屑でもない相対的な評価を下している。しかし、第 22 話のナレーションでは、朝鮮王朝の紀綱を整えた鄭道傳の様々な業績をことごとく連ねている。ナレーションと鄭道傳自らの宰相中心主義の利点を訴えかける装置をもって、鄭道傳の独断的な行為は強健な国づくりにおいて避けられない措置であるということに解明される。

鄭道傳は、宰相中心主義こそが強健な国づくりにつながるという固い信念をもっている人物である。このような大義名分をもって、李成桂の末息子であるわずか十一歳の芳碩を李成桂の跡継ぎにして、実権を握ろうとする。また、李成桂のほかの息子たちみんなを地方に分散させる計略や遼東征伐という名目を立てて戦場に行かせ、拒否する場合は戦時軍律に従って処刑を下す策略もめぐらす。これらのすべては王権の弱体化を狙う企みである。しかも鄭道傳に従う強硬派は、李成桂の息子たちの皆殺しを断行する。この計略は失敗に終わり、ここで芳碩は武力をもって鄭道傳をはじめ、その一派、そして異母弟である跡継ぎ芳碩までを殺戮する。大河ドラマ『龍の涙』は、二人の異なる理念の対立が呼び起こした惨憺な事件を詳細に扱っており、これを通して鄭道傳の惨い措置を暴露している。この武力的な措置に対抗する李成桂の五男芳遠も武力をもって鄭道傳を中心にする勢力を除去していく。二人の対立によって大勢の人が犠牲となり、謀略や殺戮という悪行が続けられる。しかし、この謀略や殺戮の主体である二人が目指しているのはいずれも強健かつ安泰な国家づくりである。この大義名分によって二人の悪行はやむを得なかったこととして解明されるが、殺戮その自体を許すということではない。これは百姓から批難され、わが子にまで否定されるという装置をもって読み取れるところである。鄭道傳の芳遠に対する挑戦が、

強健な国づくりという大義名分をもって解明されることとなっているなら、朝鮮王朝の三代国王である芳遠の兄弟殺しはどのように擁護されるのであろうか。次の項では、芳遠を擁護するために仕掛けられている装置を分析していく。

武力に抵抗する正当化された武力

鄭道傳の固い信念も芳遠の武力の前では貫くことができない。朝鮮王朝を血まみれの修羅場にしたのは、芳遠と鄭道傳の異なる政治理念である。王権を強化し、安定した国づくりを目指す芳遠の立場から考えると、李成桂の信任を笠に着て宰相中心主義を掲げ、芳遠兄弟を脅かしている鄭道傳こそが大敵である。先鋭な対立の中、先に芳遠兄弟の皆殺しに挑むのは鄭道傳一派であるが、この戦いは芳遠の勝利で終わる。一時は意を共にした鄭道傳と芳遠の最後の対話が第 52 話に描き出されている。図 123 から図 125 までの映像を見てみよう。



図 123



図 124



図 125

鄭道傳に従っていた勢力はすでに芳遠によって鎮圧され、生き延びているのは鄭道傳のみである。芳遠は、自分を殺そうとしたそのわけを鄭道傳に訊く(図 123)。ここで鄭道傳は、「すべてが国のためだった。大朝鮮帝国を建てるためだった。王室ではなくこの国の百姓と朝鮮のためだった。あなたとおのれは進む道だけではなく、国と百姓を見る目も違っていた。くれぐれも百姓に慈悲深い聖君におなりください」と最後の言葉を残す(図 124)。芳遠は、「命乞いすれば命だけは助きたい」という本音を明かすが、鄭道傳の答えは聞こえてこない。このシーンが映し出している図 123 から図 125 までの映像は主にクローズアップが用いられ、死に際にいる鄭道傳の表情にフォーカスをおいている。この表情からは、死に対する恐れや心残りなどは読み取れず、最後まで自分の信念を貫き、死を択ぶ鄭道傳が提示されている。図 124 は、レールの上をゆっくり滑りながら収めるトラッキングショットの手法が用いられ、図 125 に移っていく。そして、「血まみれとなったこの日は 1389 年 8 月 26 日であった」という短いナレーションのみが流れる。このナ

レーションは詳細な日にちの情報のみであるが、この提示によって二人の権力争いは客観的な史実に基づいたものであることが示唆される。

このシーンが映し出している芳遠と鄭道傳は、それぞれ異なる立場をお互いに擁護する装置としての役割を果たしている。芳遠を攻撃した鄭道傳は、自ら語る台詞が示しているように、国と百姓のためであるということによって擁護され、聖君になることを願うその心から常に百姓のめを考る慈悲深い人物となる。一方、先に攻撃された芳遠が武力をもって鄭道傳一派を鎮圧したのはあくまでも正当防衛であり、これで芳遠の武力は正当化される。また、できる限り命だけは助けたいという恩義ある芳遠を提示し、この政争での殺戮はやむを得ずの措置であったことに解明される。また、鄭道傳の命だけは救いたかったという設定は、史書を引用したもの⁷⁶であることをナレーションで示しているため、芳遠の強力な擁護装置となる。

大河ドラマ『龍の涙』が、芳遠を擁護するために提示している装置は次のシーンからも読み取れる。第 51 話での図 126 から図 129 までの映像を見てみよう。



図 126



図 127



図 128



図 129

芳遠兄弟の暗殺を企む鄭道傳らの陰謀が発覚され、芳遠は兵を起こして立ち向かう。ここで芳遠は、「王室を害し、わが国の朝廷を脅かす大逆無道の逆賊を打つため大義の剣を抜いた」ことを

⁷⁶ 第 53 話での『朝鮮王朝実録』を引用したナレーションには、「他人さえも命だけは助けてあげたかったのに、兄弟は言うまでもない」というの記事が提示されている。これを提示する試みは、鄭道傳をはじめ、異母弟までを処刑した芳遠を擁護するためであり、やむを得ずの殺戮であったことを示唆している。

兵士みんなに伝えている (図 126、図 127)。このシーンで重要なのは、ロングショットとハイアングルで大勢の人々が集まっていることを収めた図 128 である。たとえ、芳遠が自分なりの大義名分をもって兵を起こすことにたったとしても、それに呼応するものがないと大義名分は成り立たない。図 128 には芳遠の訴えに兵士のみんが大いに呼応する形象が描かれている。これによって宰相中心主義に賛同しない大勢の存在が提示され、鄭道傳一派の肅清は大勢が望んでいたこととなる。これをもって鄭道傳を始め、異母弟を殺したのはあくまでも鄭道傳一派の攻撃によるものであり、先に仕掛けてきたその攻撃が看過できなかったのは芳遠一人のみならず、大勢いたということによって擁護される。

芳遠が自ら自分の立場を擁護する装置は、次のシーンから読み取れる。第 120 話での図 130 と図 131 の映像を見てみよう。



図 130



図 131

鄭道傳一派を除去した芳遠は地に落ちた国王の威厳を取り戻し、絶対的な王権主義の定着のため、心血を注ぐ。王座に就いた後も、王権強化の邪魔になると思われる官僚はことごとく処刑する。たとえ、親類であっても王権を侵害する恐れのある人物であればだれであろうとも芳遠の惨い措置から免れることはできない。芳遠の次なる殺戮に朝廷での怨声も高鳴る一方である。しかし、この処罰には歴とした大義名分がある。芳遠は、「わが国の絶対的な存在は王室のみです。王室の平和と国の存続のためにやるべきことです。王室と国の未来のためには私的な情に流されたいけないのです」と言い切っている(図 130)。これを聴いた李成桂でさえ、わが子を阻止することはできない。図 131 に映し出されている目を閉じた李成桂の様子からも、芳遠の措置を黙過していることが描き出されている。このように、芳遠の殺戮は国の将来のためという大義名分をもって擁護されている。大河ドラマ『龍の涙』は芳遠の兄弟殺しや惨い肅清などを取り上げることが辞さない。だからといって芳遠を歴史の悪人として評価しているわけでもない。芳遠の残酷な措置の提示には必ず擁護できる根拠も提示しており、その根拠は史書を引用しているため、信憑性の高いイメージを与える。あらゆる史実や根拠を提示し、芳遠に対する作品受容者の再評価

を誘導している。しかし、大河ドラマ『龍の涙』ならではの評価が一切提示されていないことでもない。芳遠に対する大河ドラマ『龍の涙』の評価は、彼の腹心の側近を通して発せられている。第 83 話での図 132 と図 133 の映像を見てみよう。



図 132



図 133

図 132 に映し出されている人物は、芳遠の厚き信任を受けている側近である。この人物は、「殿下は聖君にはなり得ません。聖君より、力をもつ強力な国王になってください。だれもが恐れおののく王になってください。このような時代では、だれも聖君にはなりえません。世の中は強い王を求めています」という自分の見解を述べている。これを聴いた芳遠は、「時代には、その時代が要求する王がいるはず」といい言いながら、大変満足している(図 133)。側近の評価によると、芳遠が聖君になれないのは時代の特殊性のためである。絶対権力をもつ国王のみが強健な国を率いることができると確信している芳遠において、建国初期の安定していない状況は武力を振舞うしかない時期である。これをもって芳遠の武力は再び擁護される場所である。また、側近の芳遠に対する評価は、大河ドラマ『龍の涙』の評価でもある。作品がことごとく暴露した不都合な治世は、朝鮮王朝に対する相対的かつ流動的な歴史観を与えるための提示であり、李成桂と芳遠を貶すためではない。これは、すでに分析されているように、作品の全般にわたって施されている擁護装置から分かることである。高麗王朝と遺臣に対する李成桂の残酷な措置は、李成桂の意志ではなかったということに擁護され、芳遠の惨い治世は特殊な時代での避けられないことに擁護される。

芳遠の立場を擁護しようとする作品の試みは、第 123 話にも図られている。芳遠は、国王の在り方を跡継ぎの褌に聴かせている。芳遠は、「国王たるものは強くなるべきである。王の道は孤独なものだ。この父も人間である。しかし、人間である前におのれは王だ。王は人並みでは務まらぬ。時には血も涙もない鬼にならねばならぬ」と言っている。図 134 の芳遠を収めているカメラは、台詞が終わるまで少しも動いていない。固定されたカメラによって撮られた動きのない映

像には、芳遠の激昂された声が出る。この手法をもって、作品が作り出す芳遠は残酷にならざるを得ない立場を訴えかけている。



図 134

芳遠が自ら語る国王の在り方の提示によって、残酷性の裏に隠されている芳遠の人物像が読み取れる。それは強健かつ安泰な国を築き、保持するために努力してきたことである。大河ドラマ『龍の涙』が指摘しているように、芳遠が取ってきた措置は確かに望ましくない方法である。しかし、これも特殊な時代を率いている国王という立場の提示によって擁護されている。作品が、芳遠を擁護するために取り入れている装置は、史書の引用や第三者の証言、本人自らの擁護など様々であるが、その共通点は国と百姓のためという大義名分である。しかし、今までの分析から分かるように、その大義名分が訴えている百姓のためになされているのは、李成桂の土地改革以外には何も提示されていない。それなら、芳遠を擁護することにおいて、必ず掲げてきた大義名分が提示する百姓のためということは何なのであろうか。次の項では、その大義名分が可視化されているエピソードを分析する。

可視化された大義名分

李成桂は死に至ったその瞬間まで、芳遠の血の殺戮をやめさせようとする人生最後の言葉を残す。しかし、李成桂の切実な遺言があったにもかかわらず、芳遠は自分が目指す王権中心の国づくりのため、大勢の人を処刑する。自分の正室である王妃民氏の四人の弟たちをはじめ、第四代国王に即位した三男禎の正室である王妃沈氏の父親まで殺す。芳遠が処刑した人物は、王室の外戚という共通点で結ばれているだけで、これといった罪は犯していない。作品を遡ってみると、芳遠は自分自身が継母である王妃康氏の勢力に押されて跡継ぎになれず、そこから王子の乱が始まって朝鮮王朝は血の海となったわけである。このような芳遠の経験から考えると、王権が護れ、強力な国王によって統治される国づくりにおいて外戚ほど戒めるべきであるものはない。大勢の犠牲はあったが、芳遠の殺戮のおかげで政治紀綱は整えられ、四代国王世宗が導いていく新たな

時代が到来する。しかし、朝鮮の国土は激甚な干ばつに見舞われ、干上がっていく。長引く干ばつは凶作につながり、百姓は飢饉に苦しめられる。百姓においてはこの自然災害でさえ、芳遠の悪業に対する天の罰である。芳遠も自分自身が犯した罪の報いであると受け入れ、「すべての悪業は自分が背負って逝かねばならない」と思っている。この時の芳遠は重い病に患っていたが、「天に謝るべきものは自分だ。死ぬ前に人間らしいこと一つぐらいはやらねば」と決心し、雨乞いの儀式を行う。病に臥している芳遠には大変な儀式であるため、みんなに引き止められる。しかし、雨乞いの儀式は一日中続けられる。そのシーンが描かれている第 159 話での図 135 から 図 138 までの映像を見てみよう。



図 135



図 136



図 137



図 138

ここでの芳遠は、兄弟と同志、親類までを殺し、父である李成桂はもとより、継母である康氏、正室の民氏を苦しめてきた償いきれないすべての悪業を告げる。そして、「すべての悪業は私が背負って逝きます。これからの朝鮮は血も悲鳴もない平和な世にしてください。罰は私にお与えください。愚かな私はそれが国を救う道だと思いました」と後悔し、雨を乞う。この願いが聞き入れられたかのように、ついに雨が降ってくる。鳥瞰アングル⁷⁷で収めた図 137 と図 138 の全景から時間の経過が映し出され、病中の芳遠がいかほどの真心で雨乞いに臨んでいるかが提示されている。また、自分の悪業を悔い、雨の中で最期を迎える図 138 での芳遠は、「聖君になってくれ」という最後の言葉を息子である四代国王世宗に残して、息を引き取る。そして、『燃藜室記

⁷⁷ 鳥瞰アングルとはヘリコプターや高い丘から被写体の全体的な様子を映し出すカメラワークの手法である。今泉容子(2004年) 前掲書、p.240、彩流社

述』の記事を引用したナレーションを通して、「日照りがひどい故、死んだら必ず雨が降らせてやると言った。その言葉通り、国王芳遠の死後もその命日になると必ず雨が降った」という記録を伝えている。このナレーションをもって、最後まで百姓の安寧と国の安泰を願っている国王芳遠の憂国の情は証明される。大河ドラマ『開国』での百姓は、外勢の侵略と官僚の悪行によって苦しめられている。これに比べ、大河ドラマ『龍の涙』での百姓は、主に自然災害によって苦しめられている。その加害者である自然災害は不可抗力的なものであるが、飢饉に苦しめられている民百姓のために尽力をする朝鮮の国王の志を描き出すことで、朝鮮王朝はクーデターを経て大勢の犠牲の果てに興された国ではあるが、芳遠はせめて百姓を護ろうとした国王であることに擁護され、神にすがってでも雨が降らせ、自分の罪を償おうとする芳遠の心は血の殺戮の免罪符となる。父李成桂がそうであったように芳遠も後悔しながら世を去る。しかし、作品によって作り上げられている李成桂が血をもって手に取った権力の虚しさを伝えようとしているなら、芳遠を通して発信しているのは何なのであろうか。芳遠は、父李成桂が武力で興した王朝を武力で護り抜き、安泰な国づくりに成功する。強健かつ安泰な国づくりは一国を率いる者の重大な義務である。この面から考えると国の統率ができなかった李成桂は敗北者である。これに比べて芳遠は、望ましくない方法ではあったが、朝鮮王朝の礎を築いた人物である。これを通して発信している作品のメッセージは、武力という必要悪である。芳遠は自らその必要悪を利用して、血も悲鳴もない安泰な国を開いている。もし、李成桂が権力の虚しさに襲われず強力に国を率いていったならば、芳遠が血まみれの歴史を作ることもなかったはずである。強力かつ安泰国づくりにおいて必要悪である武力による統治は、だれかはやらねばならないことである。大河ドラマ『龍の涙』は、作品が作り出した芳遠を通して一国の統治者における武力という必要悪はやむを得ない選択であることを訴えている。

第4節では、李成桂と芳遠の治世を擁護するために提示されている装置としての人物の分析を行った。大河ドラマ『龍の涙』は、朝鮮王朝の樹立過程と政権をまとめていく過程で起こった血まみれの史実にその正当性と妥当性を絶えなく問いかけを提示する作品である。このため、大河ドラマ『開国』や『徳川家康』のように高麗王朝や第三者を通して不都合な治世を解明しようとする試みは図られておらず、対立した二つの信念を表面化して、相対的な立場と見解をもって李成桂と芳遠の治世を理解させようとしている。この対立した信念はいずれも強健な国づくりという完全に一致した大義名分をもっているため、李成桂と芳遠の解明には至っておらず、大河ドラマ『龍の涙』が提示する鄭道傳も決してネガティブな人物ではない。歴史上の知名度の高い人物

を悪人に仕立ててない試みは大河ドラマ『徳川家康』と一致している。しかし、大河ドラマ『徳川家康』では家康の汚名を解明するため、第三者を提示しており、大河ドラマ『開国』でも、李成桂を正当化させるため、異常な行為を事にする高麗国王と腐敗した官僚という明確な存在を提示している。明確な人物ではなく、異なる立場と見解という媒体を通して擁護を図る試みは大河ドラマ『葵徳川三代』と類似している。大河ドラマ『葵徳川三代』でも家康の治世を擁護するのは、強健な国づくりという確固たる信念である。大河ドラマ『徳川家康』と『開国』は、家康と李成桂の不都合な治世をことごとく取り上げてはいないが、積極的にその解明を図っている。これに比べ、大河ドラマ『葵徳川三代』と『龍の涙』は家康と李成桂の治世を大変ネガティブに評価しているが、その解明より、異なる見解と立場を提示し擁護している。このような結果から、NHK と KBS 大河ドラマは国別の相違より時代別の相違が明確であることが読み取れる。

第5節 オープニングシーケンスにみる大河ドラマ『龍の涙』

第5節では、大河ドラマ『龍の涙』のオープニングシーケンスを分析していく。この分析を通して作品がもっとも訴えかけようとするメッセージを解釈していく。作品の解釈を通して分析されたNHK大河ドラマ『徳川家康』と『葵徳川三代』のオープニングシーケンスは、徳川家康という同一人物を主人公にしているにもかかわらず、全く異なる構成となっている。これは、各作品が作り出す家康が完全に別の人物となっているため、当然な結果である。大河ドラマ『徳川家康』のオープニングシーケンスのメッセージは堪忍の人生を歩んできた家康を描き出しており、『葵徳川三代』のオープニングシーケンスが発信するメッセージは江戸幕府を開いた偉大な家康である。また、KBS大河ドラマ『開国』のオープニングシーケンスが一言で提示する作品のメッセージは百姓を救い出した李成桂となっている。それなら、四代にわたる長い治世を扱い、武力で得た権力の虚しさを描き出している大河ドラマ『龍の涙』は、オープニングシーケンスを通して一言で伝えている作品のメッセージはどのようなものなのであるか、それを分析してみよう。

激動期を生きた李成桂の象徴

大河ドラマ『龍の涙』のオープニングシーケンスは、図139のコンピュータグラフィックス(computer graphics、以下CGと表記)の映像をもって始まる。そこには、躍動感にあふれる龍のCGが映し出されている。映像は、クローズアップされた龍の頭の部分を収めた図140に替わり、タイトルをクローズアップさせた図141に移っていく。図141に用いられているタイトルバック(title background)にもCGの手法が施され、龍の肌表面のような質感を醸し出している。



図139



図140



図141

大河ドラマ『龍の涙』での龍は王を象徴する伝説の動物で、図139の映像が映し出している龍は激しく揺れ動いており、これは激動の時代を生きた李成桂とその息子芳遠を象徴している。図139と図140は、大河ドラマ『龍の涙』のオープニングシーケンスに用いられている唯一の象

徴的な映像である。NHK 大河ドラマ『葵徳川三代』でも龍を象徴の媒体として取り入れており、CG と造形物の龍が用いられている。いずれの作品でも龍が象徴するのは最高の権力者である將軍家康と国王李成桂であるが、大河ドラマ『龍の涙』が提示する李成桂は激変する暗い時代を生きた人物であるため、オープニングシークエンスが映し出す龍も割りと暗い照明を用いたロー・キー・ライティングのフレームの中に収められている。一方、大河ドラマ『葵徳川三代』が提示する家康は江戸幕府を開いた偉大な人物であるため、世の中を君臨した家康のように、オープニングシークエンスが映し出す龍も屋根の上に堂々と立ち、光を発散して世を照らしている映像となっている。日本と韓国は同じ漢字文化圏の国であるため、龍が象徴する意味は同一であるが、作品が作り出す人物の相違に沿ってオープニングシークエンスの映像もまったく異なるメッセージを発信している。

メインタイトルの映像図 141 は図 142 に替わり、馬に乗っている兵士たちが映し出されている。被写体から遠く離れてロングショットで収めた図 143 にも兵士たちの速い足取りが映し出され、緊迫感を描き出している。



図 142



図 143

図 142 と図 143 は、李成桂と芳遠が生きてきた決して平穏ではなかった時代を描き出す映像である。このような映像は、オープニングシークエンスの全般にわたって挿入されている。大河ドラマ『龍の涙』が描き出す朝鮮王朝は、相次ぐ血の争いと自然災害のため、一時も平穏であったことのない国である。この状況をオープニングシークエンスでは、兵士たちの緊迫な動きをもって映像化している。オープニングシークエンスが映し出す激動の時代は李成桂と芳遠の惨い治世を解明する装置となり、作品では訴えかけなかったメッセージでもある。作品では発信されていないメッセージであるが、限られている枠を用いるオープニングシークエンスでは時代の緊迫さを含蓄的に描き出すことができる。台詞のない含蓄的、及び象徴化された映像を通して、メッセージを発信することはオープニングシークエンスの大きな特徴でもある。

情報提供型のオープニングシーケンス

大河ドラマ『龍の涙』のオープニングシーケンスの主要シーンは、図 144 と図 145 のような人物のみを収めた映像に構成されている。その映像はほとんど構図が変わらない。



図 144



図 145

図 144 が主人公である李成桂で、図 145 は後に朝鮮王朝の三代王となる芳遠であり、大河ドラマ『龍の涙』が描き出す主な主人公の一人である。このように主人公はワンショットのバストショットで大きく収めた映像をもって主要人物であることを示しており、出演者の名前を知らせるオープニングクレジット以外にはどんな情報も提示していない。

また、主人公ではないが、作品の中で割りと比重の大きい主要人物は図 146 のように、ツーショットのバストショット以上の大ききで収められており、その以下は図 147 のように多数の人物を一つのフレームの中に入れて撮った映像を用いて提示している。



図 146



図 147

図 146 と図 147 に映し出されている人物のバックは、オープニングシーケンスのほとんどの映像に用いられているが、これは図 141 に用いられているタイトルバックと同じもので、龍の肌表面の CG の映像である。この映像と人物の映像を重ねて編集したスーパーインポジションの手法によって、龍が象徴する李成桂と芳遠が統治した時代を共に歩んできた人物であることを描き出している。

図 148 と図 149 は、オープニングシーケンスの最後の映像である。図 148 はフレームに奥行きをもたせたディープフォーカスの映像で、馬に乗って走ってくる様子がロングショットで収め

られている。この映像をクローズアップした図 149 をもって大河ドラマ『龍の涙』のオープニングシーケンスは終わる。



図 148



図 149

図 148 と図 149 の映像のバックにも龍の肌表面の CG の映像が用いられており、李成桂と芳遠が生きてきた緊迫な時代から抜け出るといったイメージを与えている。これは、作品の終盤に描き出されている平穏な時代を暗示する役割を果たしている。

映像の分析から分かるように、大河ドラマ『龍の涙』のオープニングシーケンスはクレジットを流し、作品全般に関する情報を提供するという基本的な役割を活かした極めて単純な情報提供型の演出技法を採択している。作品に関する基本的な情報である主要な出演者や演出者などを知らせるクレジットの提示を主にし、作品が常に訴えかけている権力の虚しさや儚さなどは描き出されていない。

大河ドラマ『龍の涙』は総 160 話に編成され、李成桂の威化島回軍という歴史的な事件から朝鮮王朝三代国王の太宗が死去するまでを描き出している。特に、朝鮮王朝の樹立、そして王朝紀綱の礎石を築く過程での葛藤や主人公の内面の煩悩にフォーカスを当てているため、短いオープニングシーケンスをもって含蓄的なメッセージを描き出すことには限界がある。このため、単純にオープニングクレジットを流す情報提供型のオープニングシーケンスの方式を採択し、そこには作品では訴えていなかった激動の時代のみが描かれていると考えられる。大河ドラマ『龍の涙』の情報提供型のオープニングシーケンスは、作品の背景となっている実在の事件やストーリーの流れなどには一切触れず、他の KBS 大河ドラマのオープニングシーケンスともまったく異なる構成となっている。次の項では、他の KBS 大河ドラマのオープニングシーケンスの映像の分析を通して、大河ドラマ『龍の涙』のオープニングシーケンスと比較していく。

情報提供型のオープニングシーケンスを好む KBS 大河ドラマ

KBS 大河ドラマのオープニングシーケンスはそのほとんどが単純な情報提供型を採択しているが、作品の主要シーンや人物が象徴できる媒体を背景にして出演者やスタッフのクレジットを流している。例えば、朝鮮水軍の将軍である李舜臣の一代記を描いた 2004 年の大河ドラマ『不滅の李舜臣』では軍艦や海戦のシーンが図 150 と図 151 のようにクレジットの主な背景となっている。また、2008 年の大河ドラマ『大王世宗』でも世宗によって創られたハングルが図 152 と図 153 のように用いられている。両作品のように主人公を思い浮かばせる軍艦とハングル文字を各々の象徴媒体として採択している。



図150



図151



図152



図153

これらの作品と比べ、大河ドラマ『龍の涙』は極めて映像を節制したオープニングシーケンスとなっている。これもある意味では大河ドラマならではの特徴であるとも言えるところである。作品のテーマ自体が基本的な歴史教育を受けた人であればだれもが知っている物語であるため、象徴的な媒体の提示がなくても作品が描き出そうとする主な趣旨を訴えかけることができる。1983 年の大河ドラマの『開国』と 1996 年の『龍の涙』は朝鮮王朝を開いた李成桂が主要人物で、高麗末期から朝鮮王朝の初期までを時代背景としている作品である。しかし、それぞれの作品の方向性と世界観が異なっているためオープニングシーケンスの演出においても多大な相違が生じていると考えられる。大河ドラマ『開国』のオープニングシーケンスがクーデターの正当性を喚起させるため、高麗末期の乱れた社会像をストーリー化した構成を用いているとすれば、大

河ドラマ『龍の涙』のオープニングシーケンスは作品の流れが全然読めない構成となっている。1990年代の後半からKBS大河ドラマは総100話以上の長編に編成されるようになり、これも単純な情報提供型のオープニングシーケンスにならざるを得なかった一つの原因であると考えられる。これに比べ、NHK大河ドラマのオープニングシーケンスである図154から図157までの映像を見ると、主に日本の美しい自然や文化遺産などを取り入れて、そこから主人公や作品のメッセージを象徴化する手法を用いていることがよく分かる。これは、「日本と日本人を描く」というNHK大河ドラマの制作方針に基づいた演出であると考えられる。



図 154



図 155

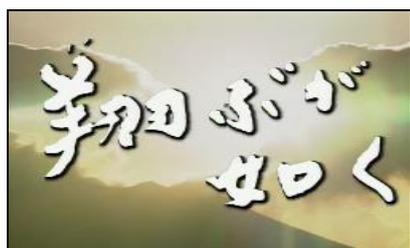


図 156



図 157

特に、徳川家の八代将軍である吉宗の一代記を描いている1995年作大河ドラマ『八代将軍吉宗』のオープニングシーケンス(図158、図159)は、大河ドラマ『葵徳川三代』と大変類似している。このような類似性と一貫した演出から、象徴や比喩的な手法を好むNHK大河ドラマ特徴が読み取れる。



図 158



図 159

第5節では、大河ドラマ『龍の涙』のオープニングシーケンスを分析してみた。この分析を通して、NHKとKBS大河ドラマのオープニングシーケンスには大きな相違が生じていることが分かった。大河ドラマ『龍の涙』では単純な情報提供型のオープニングシーケンスを用いており、これはKBS大河ドラマの典型的な手法である。しかし、大河ドラマ『開国』のオープニングシーケンスには李成桂の正当化を図る作品の試みがそのまま反映されているため、作品のダイジェスト版となっている。この構成は映像が残されているKBS大河ドラマの他作品に比べてみても珍しく、作品がもっとも伝えようとするメッセージの伝達において抜群の効果がある。これに比べ、NHK大河ドラマ『徳川家康』のオープニングシーケンスは家康の一代記を描き出す作品の趣旨に適った設定となっており、水の流れにあわせて家康の一生を比喻したオープニングシーケンスとなっている。このオープニングシーケンスにも作品が描き出す堪忍強い家康の人物像がそのまま反映されており、山奥のせせらぎから大海に至る過程を通して家康の英雄性を映し出している。しかし、大河ドラマ『徳川家康』と『葵徳川三代』はまったく異なる方向性をもって家康を評価しているにもかかわらず、オープニングシーケンスは大変類似している。大河ドラマ『葵徳川三代』のオープニングシーケンスには、作品がもっとも訴えようとする家康の偉大な業績が四季の変化や文化遺産を通して象徴化されており、大河ドラマ『徳川家康』でのオープニングシーケンスと同様に家康と江戸幕府の偉大さが一目で分かるように構成されている。オープニングシーケンスには作品がもっとも訴えかけようとするメッセージが潜められており、それを究明するためオープニングシーケンスの分析を行ってきた。各作品のオープニングシーケンスは象徴や比喻などの異なる手法を用いているが、作品が訴えかけている家康と李成桂が潜められており、オープニングシーケンスのみでも作品の趣旨と方向性が読み取れる映像となっている。

第6章 KBS大河ドラマ『開国』と『龍の涙』の比較

第6章では、KBS大河ドラマ『開国』と『龍の涙』が共に扱っている威化島回軍や高麗王朝との関係、そして朝鮮王朝の建国などを中心に映像の比較分析を行っていく。NHK大河ドラマ『徳川家康』と『葵徳川三代』の両作品が関ヶ原の戦いや大阪の陣といった実在事件を共に描き出しているように、KBS大河ドラマ『開国』と『龍の涙』でも李成桂を語ることに欠かさない見せ場である威化島回軍を大きい比重で扱っている。徳川家康において、関ヶ原の戦いや大阪の陣は家康自身自身の運命を変えた大事件であったように、威化島回軍も李成桂の行く末を決めた重要な事件であったためである。KBS大河ドラマ『開国』と『龍の涙』が描き出す実在事件にまつわるエピソードを比較することによって、同一事件に対する各作品の異なる見解が究明でき、各作品の評価にはどのような変化が生じているのかということも突き止められる。そして、第4章と第5章での作品分析を通して得られた李成桂の英雄像の全体的な比較を行い、KBS大河ドラマが求める英雄像の変化とその意味を論じていく。

第1節では、事件の年代順に沿って、時代の流れを変えた威化島回軍を各作品ではどのように評価して形象化しているか、映像分析の比較を通してその相違と変化を究明していく。各作品の分析を通して、威化島回軍に対する大河ドラマの評価には大きな相違と変化が生じていることをすでに究明しているが、具体的にどのような映像を通して形象化されているのか、それを比較するのが目的である。第2節では、李成桂と高麗王朝の関係が描き出されているエピソードを分析していく。これはNHK大河ドラマ『徳川家康』と『葵徳川三代』が描き出す大阪の陣に当たる場所であり、この比較を通して李成桂の残酷であった治世に対する両作品の評価の相違が明らかになる。そして、第3節では朝鮮王朝の建国を象徴する国王の即位式のエピソードを比較し、新王朝建国の大義名分をどのように作り上げているのか、その相違を突き止める。最後の第4節では、作品分析を通して得られたすべての結果に基づいて、大河ドラマ『開国』と『龍の涙』が作り出す李成桂の英雄像を比較し、その変化と相違をまとめていく。このような研究プロセスを通して、李成桂と彼の治世に対するKBS大河ドラマの変化が究明でき、またその変化に潜められている意味が突き止められる。

第1節 威化島回軍

第1節では、KBS 大河ドラマ『開国』と『龍の涙』の両作品が描き出す威化島回軍のエピソードを比較していく。徳川家康を扱う諸作品が常に関ヶ原の戦いを語っているように、李成桂を描き出す作品では必ずといっていいほど、大きい比重をもって威化島回軍を扱っている。威化島回軍は確かに朝鮮王朝樹立のきっかけとなった大変重要な事件であるが、大河ドラマが描き出す実在事件はあくまでも作り出された物語であるため、作品によって大きな相違を見せている。大河ドラマ『開国』が評価する威化島出陣は日々その名望が高くなっていく李成桂を牽制しようとする一部の高麗官僚の陰謀であり、この評価によって威化島回軍は李成桂が興す新王朝を正当化させる強力な根拠となっている。これに比べ、大河ドラマ『龍の涙』での威化島回軍は李成桂の個人的な野望によるものとして評価されている。このような異なる見解はどのように形象化されているのか、その映像を比較してみよう。

威化島回軍に対する KBS 大河ドラマの評価比較

大河ドラマ『開国』と『龍の涙』が作り出す李成桂は、威化島出陣自体を強硬に反対している。威化島出陣はますます勢力を伸ばしている明に対する無謀な挑戦であり、雨期での出兵は極めて不利な戦になることを予想しているためである。しかし、明に向かう遼東出兵は断行され、李成桂は高麗国王の命によって威化島に布陣している。威化島は遼東征伐の最前線で、川を渡れば今すぐにでも合戦が始まる場所であるが、続く大雨で川が氾濫し、李成桂の予想通り高麗軍には極めて不利な状況となっている。しかも、出撃を強行しても兵糧の補給も保障できない状況であり、各陣営では負け戦を恐れる逃亡兵が続出している。このような状況は、両作品が共に採択した同じ設定である。しかし、大河ドラマ『開国』では大雨が続き、兵士たちが溺死するところを大きく取り上げ(図3、図4)、悪天候のため、遼東半島の攻略はあくまでも無理であることを訴え続けている。また、図1と図2はこのような状況を話し合うために大勢の武将たちが集まってくる映像で、ここにも大雨が降っていることが明確に映し出されている。図5も、溺死した兵士の前で対策を講じる李成桂は一人ではなく、ツーショットの映像となっている。

『開国』第43話



図 1



図 2



図 3



図 4



図 5

『龍の涙』第1話



図 6



図 7



図 8



図 9



図 10

一方、大河ドラマ『龍の涙』では図 6 から図 8 までの映像から分かるように、雷や風になびく旗、馬の鳴き声などの効果音を用いて悪天候を示し、図 9 から見られるように李成桂は一人で対策を捻っている。また、図 10 は逃亡兵をその場で無残に処断する映像で、大河ドラ『開国』では「逃した」という一言の台詞を通して情報を提示するのみで終わる設定となっている。

悪天候による緊迫した威化島の状況という設定は同じであるが、これを映し出す映像には著しい相違が浮かび上がっている。大河ドラマ『開国』が提示する威化島回軍は、他の選択肢のなかったやむをえない決定であることを訴えかけるため、当時の厳しい悪天候にフォーカスを合わせている。また、回軍の決定は李成桂の単独の決断ではなく、他の諸武将たちみんなの意見をまとめた結果であることを認識させるため、他人物が映し出されている図 1 と図 5 の映像を提示している。一方、大河ドラマ『龍の涙』が提示する威化島回軍は、李成桂によって主導される設定となっているため、カメラは常に李成桂のワンショット(図 9)にこだわっており、これは両作品の大きな相違である。また、大河ドラマ『龍の涙』は逃亡兵を懲罰する映像を提示し、軍律に従って容赦なく処断を下す李成桂軍団の冷酷さを描き出している。これに比べ、できる限り残酷さを見せないように心がけている大河ドラマ『開国』は映像の代わりに台詞のみを提示しており、これも両作品の大きな相違である。威化島回軍に対する両作品の評価の相違から、各作品の試みが読み取れる。大河ドラマ『開国』は、諸武将の合意の下で決められた回軍という設定を通して、独断的ではない李成桂の人物像を作り出している。指導者たるものとして独断的ではないという人物像は、あくまでもポジティブなイメージにつながることは確かであるが、王命に逆らって断行した威化島回軍の責任転嫁の根拠にもなる。ここで、回軍の歴とした大義名分になるのが悪天候であり、この大義名分があるため作品が作り出す李成桂にはネガティブなイメージを与えず、返って作品が作り出そうとする英雄李成桂は、状況判断と決断力に長けた人物に作り出されている。一方、大河ドラマ『龍の涙』が評価する威化島回軍はクーデターであるため、回軍の正当化を図る装置などは施されておらず、出陣先での悪天候は李成桂が待ちかねていた好機にほかならない。ここから、李成桂が選択した回軍はやむを得ずのことではないというメッセージを発信している。両作品が共に採択した悪天候は、歴とした大義名分と野望が成し遂げられる好機に分かれて用いられているが、威化島回軍の決定を描き出すエピソードからも二人李成桂の大義名分と野望が読み取れる。次の項では、回軍が決定される過程を描き出す両作品でのシーンを比較し、ここから作り出される李成桂の人物像を分析していく。

同意と独断に分かれる李成桂の決断

威化島回軍の断行を決心する李成桂を映し出す映像にも、大きな相違が生じている。図 11 から図 14 までが大河ドラマ『開国』での映像で、図 15 から図 18 までは大河ドラマ『龍の涙』が映し出す映像である。威化島に出陣している李成桂は右軍都統使という副司令官にあたる地位であり、司令官に当たる左軍都統使は曹敏修^{チョミンス}という武将である。このエピソードは史料に基づいて設定されているため、両作品に登場する人物も同様となっている。しかし、同一人物の構成で展開されているこれらの映像は、カメラが映し出す構図や小道具などによって、伝えようとするメッセージもまったく異なるものとなっている。両作品が評価する威化島回軍の異なる趣旨が、カメラの手法によってうまく表れている映像を比較して見てみよう。

大河ドラマ『開国』での曹敏修は、「豪雨のため川が氾濫して島の水没寸前」である緊迫な状況を挙げ、「島から離れる」ことを李成桂に催促しており、「兵士たちも撤兵を望んでいる」ということを伝えている(図 11)。これに対して李成桂は、「島から離れるということは軍律を破ることである。軍律を破って帰還すると処罰を受けるか、謀反を起こすか、いずれこの二つの選択肢しかない」ことを挙げて躊躇している。しかし、目の当たりの危険な状況から高麗の二人武将が択んだ道は撤兵である。大河ドラマ『開国』では、司令官に当たる左軍都統使曹敏修のほうが撤兵の決行を主導している。軍律を破ることを拒否する李成桂を説得し、やがて回軍が強行される設定となっている。このような設定は、映像からもよく読み取れる。図 11 の左右対称のシンメトリの構図から、李成桂と曹敏修は対等な関係であることが表れている。この映像をもって、李成桂にも撤兵の決定権があることを示している。また、図 12 と図 13 のように同じ大きさでクローズアップされた映像には、撤兵を主張と拒否が先鋭に対立していることが映し出されている。このような対立を描き出すことで、李成桂には撤兵の意志などは微塵もなかったことが訴えられ、あくまでも説得による決定であったこととなる。しかし、その決定は対等な関係から決められたことを訴えるために 図 11 を提示しており、ここから回軍の主導者は李成桂ではないが、決定に同意したのは他人の言いなりになったの決定ではなく、悪天候などの状況を納得し上での決定であることを映像をもって示している。撤兵の決定は、図 14 の固く握りしめた両者の手をもって象徴され、撤兵の主張に同意した結果であることをもう一度認識させている。また、「兵士たちも皆、撤兵の命令ばかりを待っている」という曹敏修の台詞から、威化島回軍は二人武将のみではなく、みんなが望んでいたということとなる。

『開国』第43話



図 11



図 12



図 13



図 14

『龍の涙』第1話



図 15



図 16



図 17



図 18

一方、大河ドラマ『龍の涙』に描かれている威化島回軍は、李成桂の決断に上官にあたる曹敏修が従う設定となっている。曹敏修は、「王命を得ず回軍することは紛れもなく反逆である」と言っている。これに対して李成桂は、「二度も回軍の許可を求めたが許されなく、撤兵は反逆であることを承知しているが、みんなが生きるための回軍である」ことを説得している。李成桂の見解を納得した曹敏修は、自分なりの回軍せざるを得ない理由をいくつも述べる。「疫病で一日数十人の兵士が死に、弦の膠が溶けて弓も引けない、また近々梅雨の雨で島が水没されたら数万の

兵士たちはそのまま命を奪われる」ということである。この台詞から、その時の状況がいかほど緊迫であったかが示され、撤兵の理由を語る人が回軍を提案した李成桂ではないため、その判断は客観的なものとなる。そして、両者の対話によって、高麗の二人武将が扱んだ回軍は、謀反であることの承知の上で決定したことが明らかになっている。李成桂によって主導される威化島回軍という設定は、映像にもそのまま表れている。大河ドラマ『龍の涙』での李成桂は、地位の序列が下であるにもかかわらず上座に座っている。図 15 の構図から二人の力関係は、すでに崩されていることが読み取れる。また、図 17 には刀という小道具が用いられ、刀を捧げるのは李成桂の決断に従うことを意味する。図 15 から見られる二人の距離は図 18 のように近づいており、二人の意見の合致がこの距離からも読み取れる構図となっている。また、李成桂が刀を受け取ることによって、この二人の主従関係が成立したことを示している。

撤兵の決定を兵士たちに知らせるシーンの映像でも、この回軍を主導している者がだれであるかを明確に示している。次の映像を比較してみよう。

『開国』第 43 話



図 19



図 20



図 21

『龍の涙』第 1 話



図 22



図 23



図 24

図 20 と図 23 の映像から明らかになっているように、大河ドラマ『開国』では二人武将のツーショットを提示している。これに比べ、大河ドラマ『龍の涙』には李成桂のワンショットが提示されている。これらの映像のみでも回軍の主導者が読み取れるところとなっている。また、大河ドラマ『開国』では、回軍の理由を詳細に説明している。そして、この決定は「何度も繰り返して考え、慎重に決めたことである」と強調している。しかし、ここで述べられる回軍の理由は、悪天候とはまったく関係のない巨視的な眼目で判断した政治的な状況である。「今、遼東に攻め込めば勝利を収めることは確かであるが、いずれは明の百万大軍が反撃してくることを覚悟しておかねばならない」という状況がその一つである。このような状況を説明し、「武将たる者は王命に従って戦場で死ぬのが当然である。しかし、われわれの死だけではなく、明の百万大軍によって高麗王朝は無残にも滅ぼされていく」ことも懸念している。そして、「開京に回軍し、再び遼東出兵の弊害を訴えてみる」という回軍の後の方針もを明らかにしている。このシーンでの話者は李成桂であるが、図 20 のように回軍を催促した武将曹敏修も映し出されている。また、二人を同じ位置に配置させることによって対等な関係を示すことはもとより、高麗王朝を滅ぼす結果となったこの事件は決して李成桂の独断的な決定ではなかったことを映像から認識させている。しかし、大河ドラマ『龍の涙』での李成桂は、回軍の理由などには一向に触れず、「王命に逆らった罪で死が待っていようと、すべての責任は自分(李成桂)が負う」という方針のみを簡略に述べている。この台詞によって、すでに王命を逆らうことを認めている李成桂がもう一度提示される。大河ドラマ『龍の涙』が評価する威化島回軍は、李成桂が独断的に主導した決定となっているため、映像も図 23 のようにワンショットで収められている。また、両作品とも撤兵を歓迎する兵士たちを映し出して、回軍はみんなが望んでいたことを再提示して正当化させている。

両作品での威化島回軍は、悪天候と勝ち目のない戦に原因をおく、やむを得ずの撤兵に評価されている。しかし、大河ドラマ『開国』では李成桂の単独意思ではなく周囲の説得と同意による決定で、帰還して再び国王を説得し、納得させるつもりでの回軍に設定されている。このため、威化島回軍を扱っている第 37 話の大半は、悪天候のシーンと諸武将との議論や李成桂を説得するシーンに構成されている。これを通して回軍に対する李成桂の慎重さと独断的な決定ではなかったことを訴えかけている。第 4 章を通して分析された李成桂の人物像はここでその役割を果たす。大河ドラマ『開国』が作り出す李成桂は、様々な外勢の侵略から百姓を護り、すべての功労を高麗王朝に返す忠義たる武将である。このような人物であるからこそ、王命に逆らって撤兵を強行しても謀反者にはならず、返って撤兵の決定に作品の受容者も共感できるようになる。また、

回軍を決定する過程で形象された慎重さや独断的ではない人物像は、李成桂に対するポジティブなイメージを確固とさせることはもとより、やむを得ずの撤兵であったことを再び認識させている。一方、大河ドラマ『龍の涙』は、高麗王朝への反旗を翻すことをすでに決心している李成桂を再び提示している。第1話に描かれている図25から図30までの映像を見てみよう。



図 25



図 26



図 27



図 28



図 29



図 30

李成桂は撤兵のことを決めてはいるものの、何かの不安にさらされている。図25のロングショットの映像は、ゆっくりとクローズアップして、顔の表情が読み取れる図26に近づいていく。ここで李成桂の心境が自らのモノローグを通して明らかになる。李成桂は、「このような機会は二度と来まい。長年の志を叶えるためにこの好機を逃してはならない。ためらってはならない」と自分に言い聞かせている。暗黒の空間から発せられる李成桂の躊躇いは暗い照明のロー・キー・ライティングと相まって、うまく映像化されている。しかし、映像は刀を固く握りしめた図27のクローズアップに移りかわって、李成桂の躊躇いはもはや強い意志に変わっていることを示している。ここで登場する李成桂の側近は、「今こそ高麗の官服を脱ぐ時で、待ちかねていたこの日を逃せば志を成し遂げることはできない」と催促する(図30)。この側近の台詞から、回軍は反乱につながることを暗示されている。このシーンから読み取れる威化島回軍に対する大河ドラマ『龍の涙』の評価は、李成桂による独断的かつ計画的なクーデターなのである。この評価を訴えかけるために、映像が映し出す李成桂は主にワンショットの映像に収められており、第三者という媒体を取り入れ、これを証明させている。このシーンでも刀の小道具が用いられ、李成桂の固い信念を象徴する媒体となっている。

大河ドラマ『開国』と『龍の涙』が描き出す威化島回軍の発端の経緯は史料通りであるが、威化島回軍そのものに対する評価には大きな相違が生じている。このため、各々の作品が作り出す李成桂が選択する威化島回軍にはそれぞれの理由がある。大河ドラマ『開国』での李成桂は、後の犠牲を防ぐためにやむを得ず、撤兵を選択する。一方、大河ドラマ『龍の涙』での李成桂は、自分の野望を遂げるために自ら撤兵を進んでいる。威化島回軍に対する異なる評価から生まれ出された李成桂には、新たな人物像が形成されている。大河ドラマ『開国』での李成桂は巨視的な眼目で国際情勢を分析し、帰還した際の咎めより国の安泰が護れる道を択んだ人物となっている。このような人物像は李成桂を英雄化するもっともな根拠となり、回軍の正当化になる。これに比べ、大河ドラマ『龍の涙』が作り出す李成桂は野望に満ちた人物に過ぎず、英雄化なども図られていない。しかし、作品の評価の下で作り出された李成桂のための擁護装置は提示されている。これで、李成桂のクーデターがなかったとしても、遼東出兵は悪天候によって失敗に終わったことには間違いないという見解が提示され、威化島回軍を擁護している。

威化島回軍にまつわるエピソードから分析された結果は、回軍の正当化と擁護にまとめられる。それなら、まったく異なる理由をもつ二人の李成桂は、威化島回軍後に施した高麗王朝への措置をどのように展開していくのであろうか。これは次の第2節で分析していく。

第2節 李成桂と高麗王朝

徳川家康に対するネガティブなイメージは、そのほとんどが大阪の陣を通してみせた豊臣家に対する惨い措置によって形成されていることをすでに指摘している。徳川家康は、豊臣秀吉との信義を守らず、豊臣家を滅ぼしたように、李成桂も高麗王朝への忠義を守らず、王氏一族を皆殺しにしてしまう。徳川家康と李成桂は業績のみならず、治世においても類似性を見せている。第3章での比較分析を通して、家康の残酷であった治世をことごとく暴露する作品がNHK大河ドラマ『葵徳川三代』であり、これとはまったく異なる見解の元で評価を下し、惨い治世その自体を一向に扱っていない作品が大河ドラマ『徳川家康』であることが分かった。それなら、KBS大河ドラマでは李成桂の治世をどのように扱っているのであろうか。第2節ではこの課題を分析していく。高麗王朝に対する李成桂の措置を描き出すエピソードも大河ドラマ『開国』と『龍の涙』の両作品が共に扱っているため、同じ治世に対する両作品の異なる見解が映像の比較を通して分析できる重要なところである。この分析を通して両作品の相違と変化の推移が究明でき、この変化に潜められている作品の試みが突き止められる。

残酷な治世に対する大河ドラマの評価

威化島回軍が決行された後、李成桂は威化島出兵を強力に主張した親元派を中心とする旧勢力を無残に粛清する。そして、高麗王朝の禡王^ウとその息子である昌王^{チャン}には処刑を下し、高麗王朝の最後の王である恭讓王^{ゴンヤン}を追放して朝鮮王朝を建国することに至る。大河ドラマ『開国』ではこの手順を極めて婉曲に描いているが、大河ドラマ『龍の涙』ではその過程を詳細に映し出している。図31から図34までが大河ドラマ『開国』での映像で、図35から図38までの映像は大河ドラマ『龍の涙』から抜粋したものである。それぞれ禡王と昌王の死を映し出しているが、一目でその相違がよく読み取れる映像となっている。大河ドラマ『開国』では図33のように映像全体の色をセピアに変え、明度を下げることで禡王と昌王の死を象徴し、禡王の配所を映し出した図33と図34の映像にナレーションを用いて高麗王の死とこの時の状況を説明している。しかし、大河ドラマ『龍の涙』では逃げ出そうとするまだ幼い昌王を捕まえ、毒薬を飲ませる残酷な映像(図35、図36)を映し出している。また、禡王の死も毒薬を飲ませられ、苦しんでいる様子までを提示している(図37、図38)。

『開国』 第48話



図 31



図 32



図 33



図 34

『龍の涙』 第4話



図 35



図 36



図 37



図 38

大河ドラマ『開国』では、作品が作り出した李成桂の穏便かつ心穏やかな人物像を保持するため、象徴的な映像をもって幼い昌王と禎王の死を描き出している。また、常に高麗王朝の不都合や高麗王の異常な行為を訴えかけてきたため、昌王と禎王の死を提示しても作品が作り出す穏便な李成桂に対する批難にはつながらず、やむを得ない措置であったことに解明される。一方、大河ドラマ『龍の涙』での李成桂はそもそもクーデターを興した張本人であるため、李成桂が施した高麗王朝への残酷な措置を憚ることなく映し出している。

このような試みは、高麗王朝の国王を扇ぎ立てて威化島出陣を強行させた武将崔瑩を処断するシーンからも読み取れる。大河ドラマ『開国』では、目を閉じている様子をクローズアップした映像を提示することでその死を表している(図 41)。一方、大河ドラマ『龍の涙』では斬られるところ(図 43)までを映し出し、苦しみながら死んでいく崔瑩の様子を見せている(図 44)。

『開国』第44話



図 39



図 40



図 41

『龍の涙』第4話



図 42



図 43



図 44

KBS 大河ドラマ『開国』と『龍の涙』は、李成桂が政権をまとめていく過程で起きた不祥事を史料に基づいて描き出しているが、各作品の方向性に基づいてフィクション化されている。大河ドラマ『開国』は、作品が作り出す穏便で心穏やかな李成桂にネガティブなイメージを与える恐れのある映像は極めて抑えている。このため、できる限り残酷な映像を排除して象徴的な映像を用いて婉曲に描写し、刺激的な映像を避けて基本的な情報のみをナレーションで提供している。これに比べ、大河ドラマ『龍の涙』には残酷な映像が大いに映し出されている。これらの映像は、

確かに李成桂に対するネガティブなイメージを与えるが、たとえ不都合な治世であっても公にし、その判断と審判は作品の受容者に委ねるという作品の試みが読み取れるところである。これは威化島回軍をクーデターとして設定しているからこそ可能なことであり、両作品の相違である。また、残酷な治世を暴露することで李成桂を擁護しようとする作品の方向性に合わせるためには、刺激的な映像の取り入れは大変効果的な装置である。

抵抗と無抵抗に評価された高麗王朝の末路

武将崔瑩の死で高麗王朝の主導勢力は瓦解され、高麗王朝の朝廷は李成桂を中心とする新勢力によって掌握される。朝廷を掌握した新勢力は高麗王朝の最後の国王である恭讓王を追放し、李成桂を国王とする新しい国づくりはもはや間近となっている。高麗王朝から玉璽を引き継ぐことのみが残っており、王朝の権威と正統性を象徴する玉璽を引き継ぐことは王位継承を意味するものであるため、新しい王朝づくりに挑む新勢力には大変重要なものである。この玉璽を引き継ぐ過程を映し出す映像からも、両作品の大変大きな相違が見られる。

大河ドラマ『開国』ではさしたる抵抗もなく玉璽が引き継がれていることを、図 45 から図 48 を通して映し出している。この時、高麗王朝の最後の国王である第三四代恭讓王はすでに追放されているため、^{ジョンビアン}定妃安氏によって玉璽の引継ぎが行われている。定妃安氏は、高麗王朝第三一代国王である恭愍王の継妃で、高麗王室の末路を見届けた悲劇の人物である。本来ならば王室を代表する象徴的な存在であるが、威化島回軍後、朝廷を掌握した新勢力の勢いに迫られ、玉璽を渡さざるを得ない局面に至っている。大河ドラマ『開国』での定妃安氏は、高麗王朝の崩落を天命として受け入れ、「古きが廃れ新しきが訪れ、弱者が負け強者が立つ、このすべてが天の定めである」と諦めている。このように設定されたエピソードであるため、提示されている映像からも葛藤や対立はほとんど見られず、象徴的な映像に構成されている。空いている御座が大きくクローズアップされた図 45 は、高麗国王の不在と王朝の崩落を象徴している。また、図 46 と図 47 の映像に表れているように一向の抵抗もなく、大変丁重に玉璽が渡される。しかし、天の定めとはいえ、息子と孫に当たる禑王と昌王に先立たれ、王朝の崩落を見届けているその悲しみは、図 48 のクローズアップされた定妃安氏の表情から伝わってくる。大河ドラマ『開国』が描き出す玉璽を引き継ぐエピソードには、抵抗する者も阻止する者もない。これを映し出す図 46 と図 47 の映像には、合意による玉璽の譲渡という作品のメッセージが潜められており、玉璽を受け取った臣下の礼儀正しい態度からも合意の譲渡であることが読み取れる。

『開国』第 49 話



図 45



図 46



図 47



図 48

『龍の涙』第 8 話



図 49



図 50



図 51



図 52

一方、大河ドラマ『龍の涙』での玉璽の譲渡は、武装した武士たちによる強奪として設定されているため、映像にも強奪者と抵抗者が明確に提示されている。また、定妃安氏の抵抗がいくら激しい(図 49)と言っても、図 50 に映し出されている臣下の態度は無礼極まりのものとなっている。このように、大河ドラマ『龍の涙』での玉璽の引継ぎは同意されていない強奪(図 51)として形象されている。大河ドラマ『開国』と『龍の涙』が共に描き出している高麗王朝に対する李成桂の措置は史料に基づいているが、その史実に対する両作品の評価には大きな相違が生じている。このような相違と変化は、李成桂が王座に上る過程を描き出すエピソードからも読み取れる。第 3 節では、いよいよ王座に上る国王の即位式のシーンを比較して、その変化を突き止めていく。

第3節 朝鮮王朝の樹立

大河ドラマ『開国』が作り出すフィクションの人物李成桂は穏便で哀れみ深い武将で、決して高麗王朝に対する謀反などを謀るような人物ではない。やむを得ずに選択した威化島回軍は諸武将との合意によるもので、高麗国王の処刑も朝廷での決定である。また、高麗王朝の玉璽引き受けは新王朝樹立に挑む新勢力の重臣たちが行ってきたことであり、このため新王朝の樹立に当たっても大変躊躇する李成桂が作り出されている。一方、大河ドラマ『龍の涙』が評価する威化島回軍は李成桂の計画的なクーデターであるため、新王朝を興す李成桂は高麗王朝に対する反逆という道徳的な煩惱より、これから解決すべき国政や新王朝の紀綱の確立に全力を注いでいる。それなら、両作品の相違と変化はどのように映像化されているのであろうか。第3節では、両作品によって描き出されている李成桂の新王朝王座の引き継ぎの過程と即位式のエピソードを比較していく。両作品が作り出す新王朝建国の過程を比較することによって、朝鮮王朝に対する大河ドラマの異なる評価が明らかになり、この評価の究明によって、各作品が作り上げる李成桂の英雄像の相違も明らかになることが期待できる。

拒絶と承諾から築かれる李成桂の英雄像

第2節での分析によって究明されているように、玉璽の引き継ぎに関する大河ドラマ『開国』と『龍の涙』の評価には大きな相違が生じている。その玉璽はついに李成桂の前に届けられるが、これは李成桂を新しい国王として仕えるという意味で、企ててきた手順でもある。しかし、大河ドラマ『開国』での李成桂は強く抵抗して家中の戸を閉ざし、玉璽を受け取ろうとしない。この様子は図53から図56までの映像に収められており、史料を引用したナレーションでこの時の状況を説明する。

ナレーション

この日、李成桂は家中のすべての戸を固く閉じ、玉璽の受け継ぎを拒否したことが『高麗史』、『高麗史節要』、『燃藜室記述』、『太祖實録』に書いている。玉璽を渡すために集まった臣下が、日が暮れる頃、裴克廉^{ペグンニョム}を先頭に戸を押し開けて入り、心を込めて請願したところ、ついにその熱意に押されて体を起こし、恐れながら天命に従った。

このナレーションには明確な史料名が挙げられており、これによって図 53 から図 56 の映像が与える情報は、客観的な史実であることが立証される。少なくとも穏便で心穏やかな李成桂が建国する朝鮮王朝は、謀反から成り立つ国ではないことが認識できる場所である。そして、やむを得ない選択であった合意による威化島回軍はクーデターではないことも、朝鮮王朝の建国は計画的なものではなく成り行きの結果であることも証明される。

『開国』第 49 話



図 53



図 54



図 55



図 56

『龍の涙』第 8 話



図 57



図 58



図 59



図 60

一方、大河ドラマ『龍の涙』では玉璽の受け取りを催促する重臣の台詞と、図 58 から見られる李成桂の顔の表情以外はどんな情報も提示されておらず、大河ドラマ『開国』から見られる李成桂の抵抗も一向に示されていない。しかし、李成桂の視線が止まっている POV ショットには玉璽のクローズアップ(図 59)が映し出され、この映像は雷が落ちる図 60 に移っていく。李成桂の視線が玉璽に届いたその瞬間に落ちてくる雷には、新王朝の順調ではない先行きが暗示されており、激動の時代を描き出す作品の方向性が提示されている。

図 59 に大きく映し出されている玉璽が大河ドラマ『龍の涙』によって作り出された李成桂の野心の象徴物であるとするれば、図 54 の固く閉じられている戸は大河ドラマ『開国』が作り出す李成桂の意向を象徴した媒体である。また、大河ドラマ『開国』では図 53 と図 55 を通して、李成桂を新王朝の国王に仕えようとする大勢の官僚を映し出し、みんなが望む新王朝と国王であるというメッセージを発信している。特に図 55 は、閉じられている戸と李成桂の承諾を待ち続けている官僚の様子を共に映し出すためにハイアングルの手法が用いられている。このカメラワークによって、李成桂の象徴化された固い拒絶と官僚たちの念願が一つのフレームに共に映し出され、李成桂が王座の受け入れを決心したのはあくまでも諸官僚たちの説得によるものであることを訴えかけている。

両作品が共に扱っているこのエピソードも、史料に基づいて作り出された歴史物語であるため、どのようにフィクション化されているにしてもテレビドラマという作品としては是非が問われないところである。しかし、大河ドラマ『開国』では常に史実にこだわっており、作品の全般にわたって史料の引用が目立つ作品である。史料の引用を通して作品が作り出したフィクション人物である李成桂に信頼感を与え、正当化を図っている。これに比べ、大河ドラマ『龍の涙』も史料に基づいた歴史物語を作り出し、史書引用も取り入れている。しかし、これは李成桂の残酷な治世を正当化するための史料引用ではない。大河ドラマ『龍の涙』が提示する史書引用は、そのほとんどが再解釈した史実と新たな評価を提案するためのものとなっており、両作品の大きな相違である。史書の引用は、NHK 大河ドラマ『徳川家康』と『葵徳川三代』からはほとんど見られない手法で、正統歴史ドラマの制作を目指して出発した KBS 大河ドラマの大きな特徴であると言えよう。

民の国と野望の国

大河ドラマ『龍の涙』での李成桂は独断的かつ計画的な回軍を経て、さしたる抵抗も見せずに王座に上る。そもそも大河ドラマ『龍の涙』が評価する威化島回軍はクーデターであるため、映像に映し出されている李成桂も、大河ドラマ『開国』から見られる李成桂とはまったく異なっている。このような相違は、大河ドラマ『開国』と『龍の涙』が共に描き出している最後のエピソードである朝鮮王朝の樹立を公式的に知らせる国王即位式からも読み取れる。

『開国』第49話



図 61



図 62



図 63



図 64

『龍の涙』第8話



図 65



図 66



図 67



図 68

大河ドラマ『開国』では図 61 から図 64 の映像に李成桂が語る就任の辞が流れる。また、この就任の辞も『太祖實録』の史料から抜粋したものであることを、ナレーションを通して明確に示している。一方、大河ドラマ『龍の涙』では、クーデターを経て得られた王座を大変懐疑的な見解で述べる短いナレーションのみを提示している。大河ドラマ『開国』の図 61 から図 64 までの映像に用いられている李成桂の就任の辞は、以下のようである。

ナレーション

新たな国を開く李成桂、朝鮮太祖の就任の辞が『太祖實録』にはこのように書かれている。

李成桂

洪武 25 年 7 月 16 日 都評議使司と臣下たちが余を王にすることを繰り返し勧告した。(中略) このため、過去の功労と今後の徳治への期待で、朝廷と王室、そして百姓は余が王になることを請願し、ついに王位に就いたが、余は徳もなく政務のことも知らぬで、恐れるほかはない。しかし、補佐する力と新たな世を待っている万民の意を一つにし、新たな政治を成し遂げよう。臣下たちは余の意と心に従え。

大河ドラマ『開国』が提示する就任の辞は史料⁷⁸から抜粋したもので、確かに客観的な情報であることには相違ない。しかし、この就任の辞に潜められている作品のメッセージは、朝鮮王朝の樹立は決してクーデターの産物ではないということである。これを訴えるため、李成桂が王座に上るのは朝廷官僚のみならず、百姓みんなが望んでいることを繰り返して強調している。台詞のみならず、左右対称のシンメトリーの構図となっている図 61 の映像をもって、調和された安定的な様子を提示している。また、百姓までが望んでいた新しい国であることを訴えかけるために、即位式が行われる外の空間(図 63)も映し出している。この即位式のシーンをもって、大河ドラマ『開国』の大団円の幕が下りる。一方、大河ドラマ『龍の涙』が描き出す国王即位式は、大河ドラマ『開国』に比べて短く触れるのみで、しかもその様子を映し出す図 65 と図 66 の映像に流れるナレーションは大変懐疑的なものとなっている。

⁷⁸ 『朝鮮王朝実録』太祖一年 1392 年 7 月 28 日 3 番目の記事

韓国古典総合 DB <http://db.itkc.or.kr/index.jsp?bizName=JO> (最終検索日 2014 年 9 月 15 日)

ナレーション

咸鏡道永興地方の豪族の息子に生まれ、崔瑩とともに高麗末の最高の
武将として浮かび上がった李成桂は、威化島回軍という反乱をきっかけに
四年にわたって三回もの政変を経て反対派を粛清し、ついに王座に上った
のである。だが、それほどの血を流して得た王の座とは果たして何だろ
うか。朝鮮王朝の建国はその出発から嵐の中に巻き込まれていた。

ナレーションを見てみると、李成桂が王座に上るまでの残酷な道程にフォーカスをおいている
ことが分かる。これは、大河ドラマ『開国』が描き出す即位式とはまったく異なっており、万民
が求める李成桂とクーデターを経て王座に上った李成桂が明確に比較できる場所である。大河
ドラマ『龍の涙』には、短い即位式のシーンの代わりに、王座に上った李成桂が新王朝の新しい
制度の施行に関する詳細な指示を下すシーン(図 67、図 68)が描き出されている。このシーンで
の李成桂が語る台詞は、史書に残っている就任の辞の後半に当たる部分を引用したものである。大
河ドラマ『開国』と『龍の涙』は就任の辞という同じ史料を引用しているが、どの部分を引用し
たかによってその効果は大変な相違を生み出している。大河ドラマ『開国』では計画的な王朝樹
立ではなかったことを強調するため、朝廷と王室、そして百姓の請願によって王座に上るとい
う史料の記録を大いに取り上げており、これがもっとも訴えかけようとする作品のメッセージであ
る。万民が望む指導者李成桂を提示するため、逼迫される百姓を繰り返して描き出し、その百姓
の立場に立って彼らを哀れみ、味方となっていた人物像を作り出している。言い換えれば、作品
の全話にわたって作り上げられている李成桂の人物像は、作品のメッセージが立証できる一つの
装置であるということである。一方、大河ドラマ『龍の涙』では、大勢の高麗王族と遺臣たちの
犠牲を伴った新王朝が様々の諸問題を乗り越え、歴とした国家として位置づけていく過程を中心
にストーリーが展開されている。このため、王座に即位するめでたい慶事のシーンに懐疑的なナ
レーションを入れ、早速国務に挑む李成桂を映し出している。このように各々の作品では、それ
ぞれの手法をもって史書を引用し、史実に基づいて実在事件をフィクション化している。しかし、
人物づくりにおいては、各作品が目指す方向に沿って設定されたフィクションの人物を生み出し
ていることが、各作品の分析から究明されている。第4節では、分析されたすべて結果に基づい
て両作品が作り出した李成桂の英雄像の比較を行い、そこから浮かび上がる大河ドラマの変化と
相違をまとめていく。

第4節 大河ドラマが作り出す李成桂の英雄像比較

第4節では、大河ドラマ『開国』と『龍の涙』が作り出す李成桂の英雄像の比較を行い、各作品の相違と類似性、及びその変化の推移を究明していく。この比較分析によって、李成桂に対するKBS大河ドラマの評価とその変化が明らかになる。そして、各作品に登場する李成桂以外の主要人物の比較を行う。各々の作品によって作り出された主要人物は、李成桂が背負っている不都合な汚名を解明、擁護することにおいて、重要な役割を果している。これは各作品の分析によって究明されているが、比較分析を行うことでその役割の相違と変化が明らかになる。次の項では、大河ドラマが作り出す李成桂の人物像を比較し、そこから形成された英雄像をまとめていく。

乱世の終決者李成桂と変節者李成桂

KBS 大河ドラマ『開国』は、外勢の侵略から国と百姓を護り抜く李成桂の数多い業績にフォーカスを当て、様々な功労を取り上げている。これを通して、李成桂の偉大さを訴えかけ、ひいては李成桂が興す朝鮮王朝を正当化させる装置として用いており、反逆者李成桂という不名誉と王氏一族を皆殺しにしたことで形成されているネガティブなイメージの刷新を図る作品である。このような作品の世界観と方向性は李成桂賛美という主な趣旨の下で、常に模範的な人物李成桂を作り出し、乱世を終決させた英雄として評価している。このため、李成桂が施した不都合な治世には一切触れていない。この作品に比べ、大河ドラマ『龍の涙』は新王朝の建国にまつわるすべての事件や治世を李成桂の野望によるものとして評価しているため、憚ることなく不都合な治世や残酷な措置などをことごとく暴いている。

このような基本的な評価の相違のため、両作品によって作り出された李成桂には大きな相違と変化が生じている。大河ドラマ『開国』での李成桂は弱者保護という鉄則をもっている武将であり、正義感溢れる人物である。優れた武芸の持ち主でありながらも学問的な器量も人並みではない万能の人間となっている。大河ドラマ『開国』の李成桂賛美はここで止まらず、戦の犠牲となった兵士たちの前では、敵、味方を問わず、涙がこらえ切れない心温かい武将であり、すべての人を平等に哀れんでいる。このような武将としての才質と穏便な品性は作品が一押する人物像である。特に、李成桂の優れた武芸はそのほとんどが百姓を救い出す侵略者との戦いから取り上げられており、戦闘のシーンが大いに映し出されているのも優れた武芸を強調するためである。李成桂は、この優れた武芸をもって百姓の安泰な生活を護り抜いているが、これらの功績を利用して権力を振る舞うなどのことはせず、決して傲慢にならない人格をもっている。

一方、大河ドラマ『龍の涙』が作り出す武将李成桂は、新王朝の国王となる野望をもつ野心家であり、高麗王朝への忠義を捨てた変節者である。このため、李成桂の人望や品性、そして偉大さなどにはほとんど触れていない。しかし、作品が提示する野心家李成桂は、念願であった王座に上ってから権力の無常さに悩まされる懦弱な国王に変わってしまう。大河ドラマ『開国』が李成桂の汚名をすすぎ、親密なイメージを与えようとする作品であるなら、大河ドラマ『龍の涙』は武力で得た権力の虚しさを伝えようとする作品制作の趣旨に基づき、決して幸せではない国王李成桂を描き出している。李成桂は自分自身が施してきた残酷な治世を自責し、涙ながら後悔するばかりで、国政を仕切っていく余力もないほど懦弱な国王である。また、大河ドラマ『龍の涙』では、李成桂の優れた武芸や学問的な知識などを訴えようとする試みは一切見られなく、これは両作品の大きな相違である。

家族成員としての李成桂を作り出すことにおいても両作品は大きな相違を見せている。大河ドラマ『開国』が作り出す夫としての李成桂は、常にわが妻の苦勞を労っている心温かい夫であり、武将李成桂がもっている穩便な品性がそのまま活かされ、夫としての権力を振舞ったりはしない。父子関係においても教育熱の高い子煩悩な父親に形象されており、厳格な父でありながらも決して権威的な父ではない。このような形象は、今現代を生活している人々に、かつて考えたことのない凡人李成桂というイメージを与える。これによって李成桂に対する親密感を覚えさせ、ネガティブなイメージの刷新を試みる。わが妻に対する愛情深い絆は大河ドラマ『龍の涙』でも描かれているが、王妃の没後に見せる李成桂の行動は、返って懦弱な国王というネガティブなイメージを形成させている。また、父子関係においても、血の争いを続ける息子を憎しみ、怒りに満ちている形象となっており、慈愛深い父という形象は作り上げられていない。わが息子との葛藤や対立は権力の虚しさを訴えかけることにおいては大変効果的な設定であるが、大河ドラマ『開国』から見られる心温かい父李成桂とはまったく異なる父となっている。

大河ドラマ『開国』が李成桂の功績と人格をもってその偉大さを訴えかけ、朝鮮王朝が背負っている逆賊の国という不名誉とネガティブなイメージの払拭を図っているのであれば、大河ドラマ『龍の涙』は李成桂が行ってきた惨い治世を自ら自責し、後悔に苦しめられている形象を作り上げ、これを通して不道徳的であった高麗王朝への措置を擁護しようとしている。大河ドラマ『龍の涙』は李成桂に対する最終的な評価を作品の受容者に委ねている作品であるため、積極的な釈明より擁護に止まる装置が施されていると考えられるところである。

大河ドラマ『開国』は作品が作り出した李成桂の人間味と平凡さを通して、親密感を与えようとしている。李成桂の人間味と平凡さは、主に家族成員としての李成桂を取り上げたエピソードを通して作り出されている。このため、李成桂を主人公にする諸作品に比べ、取り分け家族同士のシーンが大いに取り入れられている。また、李成桂の女性観を通して徹底した儒教的な価値観に基づいていることを訴えかけている。このような形象は作品が続けて発信している李成桂の人望や品性などとあいまって、決して高麗王朝に対する謀反を起こすような人物ではないという根拠としての役割を果たしている。これに比べ、大河ドラマ『龍の涙』は涙で後悔する李成桂を作り上げ、せめて深く自省しているというイメージを与え、人間味を作り出している。作品が作り出す李成桂の形象はそのほとんどが自責の念に苦しめられているため、権力の虚しさを伝えようとする作品の方向性は完璧に発信できているが、勇猛な武将像や頼もしい指導者といった形象はほとんど描き出されていなく、英雄化も図られていない。

百姓とのかかわりからも両作品のまったく異なる評価が読み取れる。大河ドラマ『開国』が作り出す李成桂の正義感と慈悲深い人格は常に百姓を哀れみ、外勢の侵略から保護している。このため、李成桂は百姓によって英雄化され、あがめ慕われる。この形象を通して庶民の味方というイメージが形成され、李成桂が興す新王朝は百姓の救い出すための国となり、朝鮮王朝の建国は正当化される。このような試みは、大河ドラマ『龍の涙』では一向に見られないことであり、本作品での李成桂は時代を救い出した英雄にはなっていない。むしろ、個人的な野望を成し遂げるために行ってきた残酷な治世によって不幸な末路を迎える哀れな人物となっている。しかし、作品が提示する李成桂の苦しみと煩悩は、李成桂が背負っている非道特性を軽減させる役割を果たしているため、李成桂と朝鮮王朝の建国に対するネガティブなイメージの刷新には寄与している。

大河ドラマ『開国』と『龍の涙』は共に李成桂の治世を描き出しているながらも、まったく異なる見解で評価された李成桂と新王朝の建国を作り出している。この評価の変化には制作側の広くなった価値観が反映されていることはもとより、多様な観点で歴史の解釈ができるようになったことも読み取れるところである。両作品は史料が伝える史実とフィクション作品ならではの想像力によって作り出された物語であるが、李成桂と朝鮮王朝の建国に対する固定観念を破り、再考のきっかけを提示したというか観点から考えるといずれの作品も高い説得力をもっていると考えられる。

実存人物に対する KBS 大河ドラマの評価比較

この項では、大河ドラマ『開国』と『龍の涙』が作り出す李成桂以外の人物を比較していく。この比較を通して、両作品が提示する諸人物は作品の展開上においてどのような役割を果し、どのような観点から評価されているかが明らかになり、両作品の相違が究明できる。

大河ドラマ『開国』が、李成桂以外の人物を描き出すことにおいて、もっとも大きい比重で扱っているのは高麗王朝の国王と官僚である。これは李成桂の偉大さを浮かび上がらせ、威化島回軍と新王朝の建国を正当化させるためである。このような試みから描き出される高麗王朝の国王は、政治には一向の関心をもっていない無責任な国王である。外勢の侵略に日々苦しめられ、疲弊のどん底に生きている百姓を護るところか、様々な悪政を繰り広げ、高麗社会はまざまざ乱れていく。また、国王たるものとしてはあるまじき異常な行為を事にする情けない国王として形象されている。このような形象を繰り返して提示することで、李成桂の百姓を思う暖かい心が浮かび上がり、無能な高麗王朝から百姓を護っていく李成桂の偉大さは一層輝くようになる。李成桂の功労と偉大さを浮かび上がらせる装置は国王のみではなく、私利私欲に目が眩み、高麗国王の悪政を扇ぐ腐敗した官僚たちもいる。高麗王朝には百姓を真心から思う官僚はだれ一人もない。むしろ、百姓を苦しめ、国王の悪政を座視している。このように作り出された形象には必ず史料という強力な根拠が提示され、作品が作り出したエピソードに信憑性を与えている。大河ドラマ『開国』は高麗王朝の国王及び官僚と李成桂の対照的な人物像の提示をもって新王朝の建国は高麗王朝への謀反ではなく、百姓のための国であることを訴えかけている。すなわち、新王朝建国を正当化させる強力な根拠は高麗王朝の不都合を訴えることであり、苦しめられる百姓の形象づくりである。

これに比べ、大河ドラマ『龍の涙』ではだれ一人も悪人に仕立てていない。しかし、王氏一族や高麗王朝の遺臣の皆殺しは李成桂ではなく、鄭道伝が行ったこととなっており、李成桂の三男芳遠が跡継ぎになれなかったことも鄭道伝の策略と陰謀によるものとして設定されている。このような装置を通して李成桂は擁護されるが、鄭道伝も強健な国づくりを目指す大義名分と固い信念をもってその立場が解明されている。また、兄弟殺しや血の争いを続け、鄭道伝と対立していた芳遠にもネガティブな評価は下されていない。芳遠が夢見ていた王権中心主義と鄭道伝の固い信念である宰相中心主義の異なる見解がもたらした謀略と殺戮は二人の大義名分によって解明されている。大河ドラマ『龍の涙』はあらゆる可能性をもって史実を解釈し、これに基づいて作り出した物語を提示し、最終的な評価を作品の受容者に委ねている。このため、人物を作り出すこ

とにおいては相対的な評価に基づいており、悪人を作り出していないこともこのような試みから図られているためである。しかし、李成桂と芳遠が行ってきた武力という歪んだ方法を厳しく批判している。

第 6 章では **KBS** 大河ドラマ『開国』と『龍の涙』の比較を行った。両作品は李成桂と李成桂が興した朝鮮王朝の建国過程を描き出しているが、まったく異なる評価に基づいて作り出されている。大河ドラマ『開国』が評価する李成桂は乱世の終決者であり、威化島回軍と新王朝の建国は無能な高麗王朝から百姓を救い出すための選択である。一方、大河ドラマ『龍の涙』が評価する李成桂は高麗王朝への忠義を捨てた変節者であり、新王朝はあくまでも自分の野望を成し遂げるために興した国である。このような大きな変化は **NHK** 大河ドラマ『徳川家康』と『葵徳川三代』からも生じていることが明らかになっている。第 7 章では、本研究で扱った **NHK** と **KBS** 大河ドラマの四作の比較を行い、国別及び時代別の相違と変化を突き止めていく。

第7章 NHK と KBS 大河ドラマの英雄像比較：徳川家康と李成桂

第7章では、NHK 大河ドラマ『徳川家康』と『葵徳川三代』、そして KBS 大河ドラマ『開国』と『龍の涙』の比較分析を行う。この比較を通して、類似した実在事件に対する各作品の評価と英雄像に生じている変化を究明し、年代別及び国別にまとめていく。そして、各作品に生じている相違と変化の要因を、大河ドラマの全体的な流れと制作環境から究明していく。

第1節では、NHK と KBS 大河ドラマによってフィクション化された実在事件を中心に比較を行う。NHK 大河ドラマが描き出す関ヶ原の戦いや大阪の陣を経て開かれた江戸幕府に相当するのが KBS 大河ドラマによって作り出された威化島回軍と朝鮮王朝である。また、大阪の陣を通して豊臣家に施した措置は、威化島回軍後に行われた高麗王朝への措置と大変類似している。このため、NHK と KBS 大河ドラマによって作り出された実在事件の比較分析は、類似した事件に対するそれぞれの作品の評価と相違が究明できる大変重要な研究課題となっている。

第2節では、それぞれの作品が作り出した徳川家康と李成桂の英雄像の比較を進めていく。家康が戦国を終息させ、新たな時代に導いていた人物であるように、李成桂も乱れ切った高麗王朝から新王朝を開く類似した業績をもつ人物である。しかし、各々の作品分析を通して究明されているように、大河ドラマが作り出している家康と李成桂はあくまでもフィクションの人物であり、作品が目指す方向に沿った人物として生まれ変わっている。それなら、家康と李成桂に対する大河ドラマの評価の変化は何を意味しているのであろうか。これは、各作品が提示する英雄像の比較を通して明らかになり、その英雄像をもって訴えようとする各作品のメッセージの相違と変化が突き止められる。

本研究は NHK と KBS 大河ドラマが描き出す英雄像の究明を目指し、数十本にも上る大河ドラマの中から、新時代の開拓という類似した業績を上げた徳川家康と李成桂を物語化した大河ドラマを研究対象にして出発した。NHK と KBS 大河ドラマの作品分析を通して、徳川家康と李成桂の英雄像及び類似した業績と治世に対する評価は明らかになっているが、本章を設けて比較することで NHK と KBS 大河ドラマの相違と変化が明らかになり、これで本研究の目的は成し遂げられる。

第1節 大河ドラマが再現する実在事件の比較

第1節では、NHKとKBS大河ドラマが描き出す実在した事件を年代順に沿って比較していく。関ヶ原の戦いと威化島回軍、大阪の陣と王氏一族始末政策、そして征夷大将軍の任官と国王の就任といった類似した事件を扱っているエピソードでの映像を取り上げ、各作品の比較を行う。本節での映像比較を通して、類似した事件に対するNHKとKBS大河ドラマの異なる評価が明らかになり、その評価に潜められている作品のメッセージと変化からNHKとKBS大河ドラマが目指している作品の世界観が究明できる。

関ヶ原の戦いと威化島回軍

NHK大河ドラマ『徳川家康』と『葵徳川三代』が描き出す関ヶ原の戦いはまったく異なる見解をもって解釈されている。大河ドラマ『徳川家康』が評価する関ヶ原の戦いは、家康を牽制しようとする石田三成による戦であり、その戦から民百姓を護り、犠牲者を抑えるために諸武将みんなの意見をまとめて始まった戦いである。これに比べ、関ヶ原の戦いに対する大河ドラマ『葵徳川三代』の評価は、家康と石田三成の野望による権力争いにすぎない戦いであり、誘導して得られた合意によって始まった戦いであるが、いずれの作品も軍議を経て決定された関ヶ原の戦いという史実を採択している。この異なる評価に基づいて作り出される両作品での家康は言うまでもなく、まったく異なる人物として生まれ変わっているが、NHK大河ドラマ『徳川家康』と『葵徳川三代』から見られる変化はKBS大河ドラマ『開国』と『龍の涙』からも生じている。KBS大河ドラマ『開国』と『龍の涙』が描き出す威化島回軍は、史実に基づいて設定されているため、悪天候や人物の構成までが完全に一致している。しかし、採択した史実に対する両作品の解釈の相違から、大河ドラマ『龍の涙』は李成桂の個人的な野望によるクーデターとして評価され、李成桂によって主導される威化島回軍となっている。これに比べ、大河ドラマ『開国』が評価する威化島回軍は巨視的な眼目で国際情勢を考慮に入れた諸武将たちの合意の結果となっている。このような評価の相違は、四作品から抜粋した次の図1から図4までの映像から分かるように、それぞれのカメラワークと構図を用いて映像化されている。



図 1⁷⁹



図 2



図 3



図 4

図1と図3はNHK大河ドラマ『徳川家康』とKBS大河ドラマ『開国』での映像であるが、関ヶ原の戦いと威化島回軍は諸武将との合意による決行であることを訴えるため、みんなの意見をまとめていく家康と論議を重ねる李成桂を映し出した映像が大いに提示されている。これに比べ、NHK大河ドラマ『葵徳川三代』とKBS大河ドラマ『龍の涙』での映像である図2と図4をみると、誘導された合意による関ヶ原の戦いと李成桂によって率いられる威化島回軍を提示するため、家康対諸武将が対面している構図や単独で撤兵を決める李成桂を映し出すワンショットのカメラワークが主に用いられている。

この比較の結果から、関ヶ原の戦いと威化島回軍といった類似した事件に対するNHKとKBS大河ドラマの評価は国別ではなく、時代別に変化していることが分かる。NHK大河ドラマ『徳川家康』とKBS大河ドラマ『開国』はそれぞれ関ヶ原の戦いと威化島回軍を、民百姓を護り、犠牲者を抑えるために起こした合意による戦いとして評価している。これに比べ、十数年を隔てて新たに制作されたNHK大河ドラマ『葵徳川三代』とKBS大河ドラマ『龍の涙』は、個人的な野望に基づいた権力争いとして評価している。このような時代別の変化のみならず、四作品の共通点も読み取れるが、実在した事件を描き出すことにおいて、いずれの作品も史料に基づいた史実を採択しているということである。NHKとKBS大河ドラマが取り入れた史実は、作品が作り出すフィクションの人物である家康と李成桂に事実性と妥当性を与える一つの装置として働いている。

⁷⁹ 図1と図2、そして図3と図4は、それぞれ第3章と第6章での分析で用いた映像であるが、映像比較のために再引用している。

各作品の異なる評価が作り出す関ヶ原の戦いと威化島回軍のエピソードからそれぞれの作品が生み出す家康と李成桂の特徴的な人物像が読み取れる。図5は、大河ドラマ『徳川家康』が描き出す関ヶ原の戦いでの家康である。本作品での家康は戦の勝ち負けより兵士の安否を先に思う慈愛深い武将である。このため、カメラは戦闘のシーンより、怪我した兵士に家康が自ら薬を塗ってあげるシーンなどを大いに取り上げている。これに比べ、大河ドラマ『葵徳川三代』での家康は勝利のみに執着しており、斬られた敵の首を眺めるなど非情な武将(図6)として作り出され、大河ドラマ『徳川家康』とはまったく異なる人物として評価されていることが映像に映し出されている。



図 5⁸⁰



図 6



図 7

このような変化はKBS大河ドラマにも生じている。威化島に出陣している高麗軍団の兵士たちは勝ち目のない状況と大雨の悪天候によって命まで脅かされている中、逃亡兵が続出している。大河ドラマ『開国』と『龍の涙』ではこの状況も共に取り上げているが、作品『開国』では映像の代わりに逃亡兵を「逃してしまった」という短い台詞のみを提示しており、『龍の涙』では軍律に従って容赦なく処断を下す李成桂軍団の冷酷さを描き出している(図7)。できる限り残酷さを見せないように心がけている大河ドラマ『開国』の試みが施されている設定から大河ドラマ『開国』と『龍の涙』の大きな相違が読み取れ、NHK大河ドラマ『徳川家康』とKBS大河ドラマ『開国』との類似性が浮かび上がる。両作品が描き出す家康と李成桂は民百姓のための国づくりという大義名分をもっており、これにフォーカスおいて大いに激賛する作品が『徳川家康』と『開国』であるなら、『葵徳川三代』と『龍の涙』はその残酷な治世に隠されている家康と李成桂の人間性に接近し、その立場を理解させようとしている。このため、家康と李成桂が施してきた不都合な治世を取り上げることを憚らず、ことごとく連ねている。しかし、大河ドラマ『葵徳川三代』と『龍の涙』の新たな試みを受け止める日本と韓国の作品受容者には、大きな相違が生

⁸⁰ 図 5 と図 6、そして図 7 は、それぞれ第 3 章と第 6 章での分析で用いた映像であるが、映像比較のために再引用している。

じている。大河ドラマ『龍の涙』はKBS大河ドラマの位相を高め、歴史ドラマのブームを引き起こした作品である。49.6%という最高視聴率⁸¹からもその反響が読み取れ、放送から十年あまりの年月が経った今でも膾炙されている。これに比べ、NHK大河ドラマ『葵徳川三代』の平均視聴率は18.5%に止まり、2013年現在総52作の中、視聴率ワースト10⁸²に入る作品である。視聴率のみでこの現象を分析することには限界があるが、李成桂に対する新たな評価が大きな反響を呼び起こしているのは、長引いた軍事政権の下で抑圧されていた人々の情緒に適えた作風であったためであると考えられる。一方、NHK大河ドラマの作品は総20作が戦国時代を描いており、そのすべての作品に家康が登場している。むろん、これらの作品に登場する家康は比重の低い脇役ではあるが、家康を主人公にする大河ドラマは決して斬新な作品ではない。戦国時代に関する情報はありふれ、家康に対する新たな評価さえも作品への関心にはつながっておらず、人々の注目を惹くことには及ばなかった一つの要因であると考えられる。また、NHK大河ドラマの全体的な作風をみると、主人公である人物は大変ポジティブに評価されており、大河ドラマ『葵徳川三代』が作り出すマキャベリスト家康には違和感を覚えたのに間違いない。

関ヶ原の戦いと威化島回軍にまつわるエピソードの比較を通して、時代別の変化とNHKとKBS大河ドラマの類似性と突き止めた。それなら、各作品が作り出す大阪の陣と王氏一族始末政策にはどのような変化が生じているのであろうか。次の項では、大阪の陣と王氏一族始末政策に対するNHKとKBS大河ドラマの評価を比較し、その変化を時代別及び国別にまとめていく。

大阪の陣と王氏一族始末政策

NHK大河ドラマ『徳川家康』が評価する大阪の陣は、キリシタン信者と浪人が主導する戦乱から豊臣家を護るために起こした戦である。この評価は家康賛美という作品の方向性と世界観に基づいているためであり、作品は家康にネガティブなイメージを与える恐れのあるエピソードや残酷な治世に関しては一切触れていない。取り上げている不都合な治世はそのすべてが第三者によるものとして設定され、解明されている。このような試みは、KBS大河ドラマ『開国』と完全に一致している。大河ドラマ『開国』も李成桂が施した王氏一族の皆殺しや高麗遺臣の処遇問

⁸¹ 『龍の涙』公式サイト <http://ryunonamida.ponican.net> (最終検索日 2014年9月15日)

⁸² ビデオリサーチ社 NHK大河ドラマ過去の視聴率データ

<http://www.videor.co.jp/data/ratedata/program/03taiga.htm> (最終検索日 2014年9月15日)

付録 p. 354 <表 4> NHK大河ドラマ平均視聴率ワースト 10 参照

題に関する情報はほとんど提示していない。これに比べ、NHK 大河ドラマ『葵徳川三代』が評価する大阪の陣は、関ヶ原の戦いで勝利を収めた家康に抵抗を続ける豊臣家を消去するために起こした戦であり、秀頼の嫡男国松に処刑を下すことで豊臣家は滅亡する。このような評価はKBS 大河ドラマ『龍の涙』と一致している。大河ドラマ『龍の涙』での李成桂は、威化島回軍が決行された後、威化島出兵を強力に主張した親元派を中心とする旧勢力の無残な粛清に突入する。そして、高麗王朝の禡王^ウとその息子である昌王^{チャン}には処刑を下し、高麗王朝の最後の王である恭讓王^{ゴンヤン}を追放する。王族のみならず王氏一族みんなを殺し、朝鮮王朝を樹立することに至る。

このような評価に基づき、NHK 大河ドラマ『徳川家康』と KBS 大河ドラマ『開国』では豊臣家と王氏一族に下した残酷な治世を極めて婉曲に映し出している。また、家康の残酷な治世をことごとく連ねる NHK 大河ドラマ『葵徳川三代』でも象徴的な映像を通して大阪の陣を描き出している。しかし、KBS 大河ドラマ『龍の涙』では、李成桂に及ぼすネガティブなイメージを憚らず、大変露骨的な映像を提示している。

図 8 から図 11 までの映像を見てみよう。図 8 と図 9 は、それぞれ NHK 大河ドラマ『徳川家康』と『葵徳川三代』が映し出す豊臣秀頼の嫡男国松の処刑のシーンである。そして、図 10 と図 11 は、KBS 大河ドラマ『開国』と『龍の涙』での昌王の処刑のシーンである。



図 8



図 9



図 10⁸³



図 11

⁸³ 図 10 と図 11 は第 6 章での分析で用いた映像であるが、映像比較のために再引用している。

図8と図9のいずれの映像でも処刑が行われるところを収めているが、斬られた様子とか苦しんでいる表情などは提示せず、婉曲に処理しており、これらの映像をもって国松が処刑されたことを象徴している。大河ドラマ『葵徳川三代』が描き出す家康はそもそも残酷性をもつ人物であるため、国松を処刑するということには抵抗がない。返って、婉曲な映像が用いられていることに疑問が生じる場所である。これは、作品が常に訴えてきた家康の残酷性を少しは緩和しようとする作品の試みとして解釈できる。処刑される対象が豊臣秀頼の嫡男ではあるが、まだ幼い子供であるためである。一方、常に平和を求める慈悲深い家康を作り出す大河ドラマ『徳川家康』での国松の処刑は、家康の意思ではなく秀忠の独断で行われた設定となっている。このような設定であるにもかかわらず、作品が作り出す家康に及ぶネガティブな影響を憚り、極めて婉曲な映像のみを提示していると考えられる。図10も映像全体の明度を下げることで昌王の死を象徴的に描き出しているが、図11では毒薬を飲ませる残酷な様子を映し出している。大河ドラマ『開国』では、作品が描き出す李成桂の穏便かつ心穏やかな人物像を保持するため、象徴的な映像をもって幼い昌王の死を描いている。また、大河ドラマ『開国』は常に高麗王朝の不都合を訴えかけているため、昌王の死を提示しても作品が作り出す穏便な李成桂に対する批難にはつながらず、やむを得ない措置であったことに解明される。しかし、大河ドラマ『龍の涙』での李成桂はそもそもクーデターを興した張本人であるため、李成桂が施した高麗王朝への残酷な措置を憚ることなく映し出している。

処刑のシーンにおいては、NHK大河ドラマ『徳川家康』と『葵徳川三代』、そしてKBS大河ドラマ『開国』から類似性が読み取れ、KBS大河ドラマ『龍の涙』のみが異なる傾向を見せている。このような傾向は、関ヶ原の戦いの発端を作った石田三成と威化島出兵を強力に主張した崔瑩の処刑のシーンからも読み取れる。図12から図15までの映像を比較してみよう。



図12



図13



図 14⁸⁴



図 15

図 12 は、NHK 大河ドラマ『徳川家康』が映し出す石田三成の処刑のシーンで、図 13 は大河ドラマ『葵徳川三代』での映像である。NHK 大河ドラマ『徳川家康』と『葵徳川三代』での石田三成は、先に関ヶ原の戦いを仕掛けてきた人物として設定されており、いずれの作品でも三成の死を象徴的に描き出されている。一方、高麗王朝の国王を扇ぎ立てて威化島出陣を強行させた武将崔瑩を処断するシーンにおいても、大河ドラマ『開国』では図 14 のような映像を提示することでその死を表している。しかし、大河ドラマ『龍の涙』では斬られたところ(図 15)までを映し出し、崔瑩の死を直接的に映し出している。

NHK と KBS 大河ドラマでは、石田三成と武将崔瑩に処刑を下した史実をそのまま提示している。しかし、NHK 大河ドラマ『徳川家康』と KBS 大河ドラマ『開国』が描き出す家康と李成桂は穏便で哀れみ深い人物であるため、両者にネガティブなイメージを与える刺激的な映像は、できる限り避けようとする傾向を見せている。一方、NHK 大河ドラマ『葵徳川三代』と KBS 大河ドラマ『龍の涙』は、いずれの作品でも家康と李成桂の不都合な措置をことごとく取り上げているが、『葵徳川三代』では婉曲的な描き方をみせている。しかし、『龍の涙』は極めて残酷な映像の提示を憚っていない。これは、李成桂が自分の治世を自責し、後悔する人物像を作り出すための装置となっている。

豊臣家と王氏王族を描き出すことにおいても各作品は類似した傾向をみせている。図 16 と図 17 は、大阪の陣に対する豊臣家の反応が描き出されている NHK 大河ドラマ『徳川家康』と『葵徳川三代』での映像である。そして、図 18 と図 19 はそれぞれ KBS 大河ドラマ『開国』と『龍の涙』での玉璽の引継ぎのシーンから再引用した映像である。

図 16 には、大阪の陣を和議に導くため、秀頼をはじめ家臣共々を説得する淀殿が映し出されている。NHK 大河ドラマ『徳川家康』での大阪の陣は豊臣秀吉の側室である淀殿の説得で和議をもって治まる設定となっており、そもそも大阪の陣の発端は戦乱を望む第三者から豊臣家を護るという大義名分をもっているため、豊臣家、特に淀殿の抵抗はほとんど見られない。

⁸⁴ 図 14 と図 15 は、第 6 章での分析で用いた映像であるが、映像比較のために再引用している。



図16⁸⁵



図17



図18



図19

このような設定はKBS大河ドラマ『開国』でも取り入れている。図18は、王朝の象徴物である玉璽を新王朝に引き渡す映像であるが、抵抗などはまったく読み取れず、返って新王朝の建国を天の定めとして受け入れている王氏王族を提示している。これに比べ、NHK大河ドラマ『葵徳川三代』での淀殿は、最後の最後まで家康に対抗して戦ってくれることを家臣たちに頼んでいる。淀殿の覚悟は、陣羽織姿を映し出した映像図17をもって形象されており、図16とは極めて対照的となっている。図19にも玉璽を奪わないため、激甚に抵抗する王氏王族が映し出されており、図18とはまったく異なる設定であることが分かる。

大河ドラマ『徳川家康』と『開国』は、平和や和合を求める家康と穏便で哀れみ深い李成桂という新たな英雄像を作り出すため、ネガティブなイメージが与えられる映像はできる限り避けている。家康と李成桂の英雄像を保持するため、和議の説得(図16)と合意の譲渡(図18)という設定を取っており、この設定から作り出される人物にも同一性が読み取れる。一方、大河ドラマ『葵徳川三代』と『龍の涙』が作り出す家康と李成桂は、徳川家と李家によって率られる国にこだわっている人物であるため、豊臣家と王氏王族の抵抗を大いに取り上げている。このような作品の方向性に沿って、権力を護るための対抗(図18、図19)が形象化されている。このような変化は、征夷大將軍になる家康と王座に上る李成桂からも読み取れる。次の項では、征夷大將軍宣下の儀式と国王の即位式のシーンを比較して、その変化を突き止めていく。

⁸⁵ 図16と図17、そして図18と図19は、それぞれ第3章と第6章での分析で用いた映像であるが、映像比較のために再引用している。

江戸幕府の征夷大將軍と朝鮮王朝の国王

NHK と KBS 大河ドラマが作り出す家康と李成桂は、作品の方向性と世界観によって新たに解釈された人物である。しかし、いずれの作品も実在事件の背景や経緯を描くことにおいては史料に基づいて構成されており、このような構成の下で作り出された家康と李成桂は、フィクションの人物でありながらも説得力をもっている。NHK 大河ドラマ『徳川家康』と『葵徳川三代』が共に扱っている家康の征夷大將軍任官のエピソードも史料通りの構成であり、KBS 大河ドラマ『開国』と『龍の涙』が描き出す新王朝国王の即位式も史料に即している。NHK 大河ドラマ『徳川家康』が描き出す家康は大変謙遜した人物として作り出され(図 20)、大河ドラマ『葵徳川三代』では堂々とした家康(図 21)に変化していることが分かる。このような変化は、KBS 大河ドラマ『開国』と『龍の涙』でも生じている。図 22 の映像に流れる台詞はやむを得ずの新王朝建国を提示し、李成桂は新王朝の国王としてみんなに慕われている。しかし、『龍の涙』での李成桂は自らの野望によって至った新王朝の建国であるため、新王朝の正当性や妥当性を訴える装置は提示されておらず、新王朝が抱えている様々な国政に集中している(図 23)。



図 20⁸⁶



図 21



図 22



図 23

この映像比較からも、NHK 大河ドラマ『徳川家康』と KBS 大河ドラマ『開国』の類似性が読み取れ、NHK と KBS 大河ドラマは国別の相違性より時代別に大きく変化していることが証明できるところである。また、大河ドラマ『葵徳川三代』と『龍の涙』が作り出す家康と李成桂の同

⁸⁶ 図 20 と図 21、そして図 22 と図 23 は、それぞれ第 3 章と第 6 章での分析で用いた映像であるが、映像比較のために再引用している。

一性も読み取れる。これらの作品での家康と李成桂は野望のためなら何事も憚らない人物である。このような設定は、下工作によって將軍職に上る家康であっても堂々としており(図 21)、王氏一族を皆殺しにした李成桂は然したる抵抗を見せずに王座に上る。しかし、大河ドラマ『徳川家康』と『開国』では、作品が作り出す家康と李成桂の英雄像を保持するため、下工作や王氏一族に対する不都合な治世には一切触れていない。この分析の結果から考えると、NHK と KBS 大河ドラマが提示する史料に基づいた実在事件の構成は、あくまでも家康と李成桂の英雄像づくりのために用いられた一つ根拠装置にすぎないことが読み取れる。また、史料提示の手法からも各々の作品の相違が見られる。大河ドラマ『徳川家康』と『龍の涙』は、主にナレーションという大河ドラマの典型的な手法を用いている。しかし、NHK 大河ドラマ『徳川家康』での史料提示の頻度は極めて少ないのに比べ、KBS 大河ドラマ『龍の涙』は作品の全話にわたって根拠となる史料を明かしており、その史料に対する批評までを行っていることは作品の分析を通してすでに究明されている。一方、大河ドラマ『葵徳川三代』ではナレーションではなく、作品の理解を助ける語り手が登場する新たな手法が用いられている。この語り手は、KBS 大河ドラマ『龍の涙』でのナレーションのように、史実の批評までを行っている。大河ドラマ『開国』での史料提示にも変わった手法が用いられている。他作品と同様にナレーションを用いているが、そこには必ず根拠となる史料を映し出した映像が提示されている。このように各作品ではナレーションや史書の映像化、作品の語り手という装置をもって史書を引用しているが、大河ドラマ『徳川家康』と『開国』では、史書引用を通して家康と李成桂の正当化を図っているのに比べ大河ドラマ『葵徳川三代』と『龍の涙』は擁護装置として用いられている。

第1節でNHKとKBS大河ドラマが描き出す実在事件を中心に比較を行った。大河ドラマが描き出す実在事件はそのほとんどが史実に基づいて設定されているが、その史実に対する異なる解釈によって歴史から歴史物語へと生まれ変わっている。しかし、NHK大河ドラマ『徳川家康』とKBS大河ドラマ『開国』での史料引用は、家康と李成桂の正当化のために用いられているのに比べ、NHK大河ドラマ『葵徳川三代』と KBS大河ドラマ『龍の涙』での史料引用は、異なる観点で解釈した相対的な評価を提案し、家康と李成桂の擁護装置として用いられていることが分かった。また、家康と李成桂の類似した治世に対する大河ドラマの評価は国別の相違より年代別の相違が著しく、浮かび上がった。それなら、家康と李成桂の英雄像づくりにおいてはどのような相違と変化をみせているのであろうか。第2節では、分析されたすべて結果に基づいて家康と李成桂の英雄像の比較を行い、そこから浮かび上がる大河ドラマの変化と相違をまとめていく。

第2節 大河ドラマが作り出す英雄像の比較

第2節では、各々の作品が作り出した家康と李成桂の人物像の比較を行い、ここから形成された英雄像の相違と変化を究明していく。この比較を通して、家康と李成桂に対するNHKとKBS大河ドラマの評価とその変化が明らかになる。そして、各作品に登場する家康と李成桂以外の主要人物の比較を行う。各々の作品によって作り出された主要人物は、家康と李成桂が背負っている不都合や汚名を解明することにおいて、重要な役割を果たしている。これは各作品の分析によって究明されているが、比較分析を行うことでその役割の相違と変化が明らかになる。次の項では、NHKとKBS大河ドラマが作り出した家康と李成桂の英雄像を比較していく。

家康と李成桂に対する大河ドラマの評価変化

各作品の分析と実在事件に対する大河ドラマの評価から、NHKとKBS大河ドラマは、国別の相違より年代別の相違が顕著であることが究明されているが、家康と李成桂の英雄化からも同様な傾向が見られる。1983年に放送されたNHK大河ドラマ『徳川家康』とKBS大河ドラマ『開国』は極めて模範的な英雄像を提示しており、その英雄像は歴として大義名分、武将としての資質、そして人間味といった共通的な要素をもっている。NHK大河ドラマ『徳川家康』は平和主義者家康と愛民の心に満ちた人物像を通して、民百姓の安泰が護れる強健な国づくりという大義名分を掲げている。このため、戦闘のシーンは極めて排除されており、その代わりに平和と和合を求めて説得していく家康が大いに取り上げられている。また、家康の愛民の心を提示するため、民百姓との接点を大変大きい比重をもって描き出している。このような試みは、KBS大河ドラマ『開国』からも読み取れる。作品が描き出す李成桂も外勢の侵略から百姓が護れる強健な国づくりという大義名分をもっており、百姓を護り抜く李成桂を描き出すため、戦闘のシーンが大いに取り入れられ、偉大な武将像が形成されている。また、民心を大事にし、愛民の心に満ちた人物像を見せている。このように、両作品が提示する英雄像の一つの要素である大義名分は類似した設定をもって描き出されている。しかし、NHK大河ドラマ『徳川家康』での家康は戦国から民百姓を救い出すため、自ら征夷大將軍に上って新幕府を開く。この設定から作り出された家康は、乱世の統治者として使命感や責任感をもった人物となっており、江戸幕府は権力を取るために開いた国ではない。これに比べ、KBS大河ドラマ『開国』での李成桂は、自分の意志ではなく第三者の要望によって新王朝を興して王座に上る。このような相違から、江戸幕府と朝鮮王朝という新時代に対する大河ドラマの異なる見解が読み取れる。KBS大河ドラマは、歴とした大

義名分があるとしても、新王朝の樹立という行為を反逆として評価しているが、李成桂に対する評価は決して反逆者ではない。このため、作品が作り出す新王朝の樹立は、決して李成桂の意志ではなかったことを訴え続けており、百姓の救済という大義名分をもって正当化を図っている。このように、各作品が作り出す家康と李成桂は自分の意思と他人の意思で新たな時代を開いているが、いずれの作品でも天の定めとして評価しているのは一致している。上記の比較をまとめてみると、NHK 大河ドラマ『徳川家康』と KBS 大河ドラマ『開国』は、同一な大義名分を掲げて家康と李成桂を英雄化している。しかし、家康が夢見る強力な国づくりは新幕府を意味するものであるが、李成桂が求める強力な国づくりは新王朝を意味するものではない。このため、KBS 大河ドラマ『開国』ではこの大義名分をもって新王朝樹立の正統化を図っており、NHK 大河ドラマ『徳川家康』では家康に対するネガティブなイメージの刷新と人間性の解明装置として用いている。

家康と李成桂の英雄像から読み取れる武将としての資質を比較してみよう。NHK 大河ドラマ『徳川家康』での家康は武将としての器量を備え、優れた戦術をもった優秀な人物である。また、明確なアイデンティティをもった生れ付きの武将である。これを訴えかけるため、家康の幼少期を割りとき大きな比重で扱っており、武将としての資質は主に知名度の高い織田信長のような歴史的人物によって間接的に証明されている。優れた武芸が披露できる直接的なエピソードが描かれていないのは作品一推の平和の求道者という人物像を訴える試みであり、優秀な武将像より人間性を重視していることが分かる。これに比べ、KBS 大河ドラマ『開国』では李成桂の優れた武芸を常に訴え続け、様々なエピソードや戦闘のシーンを通して直接的に描き出しており、知名度の高い人物を取り入れて間接的にも証明している。また、武芸のみならず、李成桂の高い学識が読み取れるエピソードや第三者による証言なども大いに取り上げ、文武を兼備した武将像を形成させている。文武両道の英雄像は、NHK 大河ドラマ『徳川家康』ではみられないところであり、KBS 大河ドラマ『開国』が李成桂の学問的な性向の提示に執着しているのは、学歴を重んずる社会的風土が反映されているためであると考えられる。この比較の結果から、NHK 大河ドラマ『徳川家康』は武将としての資質より人間性を重んじており、KBS 大河ドラマ『開国』では李成桂の資質と才能に重点をおいていることが分かる。

NHK 大河ドラマ『徳川家康』と KBS 大河ドラマ『開国』が提示する英雄像から読み取れる最後の共通点は家康と李成桂の人間味である。英雄の人間味は、いずれの作品でも主に家臣及び兵士、家族関係、民百姓との接点から形成されている。家臣との関係から作り出されている家康

は、統率力に秀でた頼りがいのある指導者であり、家臣をわが子と同然に思う慈愛深い主君である。この形象から生み出される家康の人間味は決して権威的ではなく、暖かい親密感を抱かせており、親密感とはポジティブなイメージを形成させ、家康に対するイメージの刷新と解明につながる。このような作品の試みは、KBS 大河ドラマ『開国』でも読み取れる。兵士との接点から作り出されている李成桂は哀れみ深い武将であり、これは主に涙という媒体をもって描き出されている。涙は善良な人物というイメージを形成させ、李成桂は決して謀反を起こすような人物ではないことを訴えかけている。家臣及び兵士との接点から作り出された人間味は、家康と李成桂に対する固定されたイメージの刷新や解明装置として用いられているが、人間味溢れる英雄像を追求する試みが読み取れるところである。

英雄の人間味は、夫及び父としての家康からも読み取れる。築山御前と嫡男信康を死に追い込ませた家康は涙ながらに自責し、煩惱に悩まされている。天下人家康の涙と煩惱から凡人としての人間味が生み出され、同情心を誘発している。これは妻子殺しという汚名の解明装置として働く。KBS 大河ドラマ『開国』での李成桂は心温かい夫であり、慈愛深い父である。また、儒教的な女性観をもったごく平凡な人物であり、この平凡さから人間味が形成され、親密感と同一感を覚えさせる。家族成員としての李成桂の平凡さも、謀反を起こすような人物ではないことを提示する根拠となっている。家族成員として作り出された家康と李成桂はいずれも人間味溢れる凡人として描き出され、汚名の解明を図っている。

民百姓との接点から作り出された NHK 大河ドラマ『徳川家康』での家康は、民百姓の惨めな暮らしから新たな時代の必要性を悟り、愛民の心をもって新幕府を興す。作品が訴える民百姓の救済という大義名分は民百姓の惨めな暮らしの提示から成り立ち、豊かな国で満足している民百姓の提示をもって豊臣家に下した不都合な措置は正当化され、民百姓のための指導者家康は英雄となっている。また、家康を神格化しているのも民百姓であり、作品における民百姓の役割は家康の偉大さを証明することで、この働きを通して家康の英雄化を図っている。民百姓を通して英雄化を図る試みは、KBS 大河ドラマ『開国』からも読み取れる。作品が作り出す李成桂は相次ぐ外勢の侵略から百姓を護り抜き、百姓の英雄となっている。これを提示するため、作品が描き出す百姓は常に苦しめられており、苦痛のどん底から百姓を救い出すことで英雄李成桂が生み出されている。いずれの作品でも民百姓を通して英雄化を図っていることは一致しており、民百姓との接点から生み出される家康と李成桂は哀れみ深く人間味溢れる人物となっている。

ここまでの比較を通して、NHK 大河ドラマ『徳川家康』と KBS 大河ドラマ『開国』が提示す

る英雄像の類似点と相違をまとめてみた。両作品が提示する英雄像は極めて模範的で、家康と李成桂の治世下で起きた不祥事にはほとんど触れておらず、提示されている不都合は第三者という媒体を通してすべて解明されている。民百姓の救済という歴として大義名分をもっている家康と李成桂は、優秀な武将でありながら人間味溢れる平凡な人物である。それなら、十数年を隔てて新たに作り出された家康と李成桂はどのような英雄に変化しているのか、それを比較してみよう。

NHK 大河ドラマ『葵徳川三代』と KBS 大河ドラマ『龍の涙』は、家康と李成桂の業績をもって英雄として評価している。すなわち、戦国を平定し、265 年もを存続してきた磐石の国、江戸の樹立という結果から家康を英雄として評価しており、李成桂を英雄として評価する根拠は 500 年王朝を興した業績となっている。このため、模範的な英雄像などは提示されておらず、返って家康と李成桂の治世下で起きた様々な不祥事をことごとく描き連ねている。すでに知られている家康と李成桂の残酷な治世を否定することなく、固定されたイメージの刷新や美化も図っていない。このように、両作品の主な趣旨と方向性は一致しているが、ここから生み出された家康と李成桂には多大な相違が生じている。NHK 大河ドラマ『葵徳川三代』での家康は、徳川家によって率いられる強健な国づくりを目指して、様々な策略と謀略を憚らないマキャベリストになっている。これに比べ、KBS 大河ドラマ『龍の涙』での李成桂は、自分の野望を果すために興した国の王座に上るが、武をもって得た権力の虚しさに苦しめられ、残酷であった治世を涙で後悔し、罪悪感にとらわれている。いずれの作品でも、家康と李成桂のネガティブなところを大いに取り上げており、不都合な治世を批難する装置も施されているが、これらは家康と李成桂の立場を理解させ、擁護しようとする試みである。また、戦国及び乱世という時代の特殊性を挙げ、避けられない治世であったことを訴え続けており、武将としての資質や人間味を訴える人物像などは一切みられない。しかし、NHK 大河ドラマ『葵徳川三代』は、家康の確固たる信念と明確な国家観の提示を通して家康の英雄化を図っており、戦国を生きた武将家康の治世は宿命であったことを訴えかけて擁護している。これに比べ、KBS 大河ドラマ『龍の涙』は李成桂の不都合な治世を解明するために第三者を取り入れており、孤立された李成桂を通してその責任の軽減を図っている。大河ドラマ『龍の涙』は、このような装置をもって李成桂に対するネガティブなイメージの緩和を求めているが、李成桂の英雄像は提示していない。これは他の三作品とはまったく異なる試みであるが、主に権力の虚しさを訴えようとする作品の世界観による結果である。

これをもって、NHK と KBS 大河ドラマが提示する家康と李成桂の英雄像の比較が終わった。すでに指摘したように家康と李成桂を描き出す NHK と KBS 大河ドラマは国別の相違より、年

代別の相違が浮かび上がっている。年代別の類似性と相違をまとめてみると、1983年作のNHKとKBS大河ドラマは模範的な英雄像を提示しており、その英雄像を成している要素も一致している。これに比べ、1990年代の後半のNHKとKBS大河ドラマは家康と李成桂の業績をもって英雄として評価しているが、教訓的な英雄像は提示されていない。国別の類似性と相違をみると、NHK大河ドラマは主に家康の人間味や信念をもって英雄化を図っていることに比べ、KBS大河ドラマは李成桂の武将としての資質と業績をもって英雄化を図っている。次の項では、家康と李成桂の英雄性を浮き彫りにし、様々な不祥事の正当化及び解明のために作り出された人物の比較を行い、不都合な治世そのものに対する大河ドラマの評価の相違と変化を究明していく。

諸人物の形象から読み取れる大河ドラマの評価変化

NHK大河ドラマ『徳川家康』は平和と和合を追求する模範的な指導者家康を描いているため、家康の治世下で起きた不都合な事件はもとより、徳川家に起きた不祥事はそのすべてが解明されている。この解明は家康に対するネガティブなイメージを払拭させるための装置であるが、解明のために作り出した人物には一定した類似性がある。解明に用いられている人物は、そのほとんどが名の知られていない第三者であるということがそれである。築山御前の密通や内応も知名度の低い家臣のそそのかしによるもので、大阪の陣においての様々な不祥事もキリシタン信者や戦乱を望む浪人という第三勢力から豊臣家を護るためのことである。しかし、家康の嫡男信康の切腹事件や関ヶ原の戦いは責任の所在が明らかになっているため、織田信長と石田三成を提示しているが、これらの人物に対する評価も決して批判的ではなく、相対的な見解をもって作り出されている。この結果から、大河ドラマ『徳川家康』は歴史上の人物を決して悪人に仕立てていないことが分かるが、豊臣秀吉に対しては極めてネガティブな評価を下している。これは、家康が興した新幕府の正当化において、避けられない装置である。このように描き出された諸人物を通して、不都合な治世に対する大河ドラマ『徳川家康』の評価が読み取れ、作品は家康の不都合な治世その自体を認めていないことが分かる。大河ドラマ『徳川家康』は平和の求道者家康を掲げる歴史小説『徳川家康』に基づいた作品であるため、平和志向の家康づくりにこだわっている。このため、不都合な治世を認めず、すべてを他者に転嫁しており、これをもって解明を図っている。

大河ドラマ『徳川家康』は、不都合な治世の解明のみならず、家康の偉大さを提示することにおいても第三者という媒体を用いている。家康の武将としての器量や資質は、織田信長や雪斎禅師といった知名度の高い人物によって、その優秀性が高く評価されており、暖かい人間味は民百

姓によって証明されている。また、大阪の陣のエピソードでは、淀殿と秀頼を救い出すために仕えた第三者の武士によって平和を求める家康の真意が明らかになっている。このような設定は、他三作からは一向に読み取れないNHK大河ドラマ『徳川家康』の特徴である。

一方、KBS大河ドラマ『開国』は李成桂の新王朝樹立を正当化させることにこだわっている作品であるため、その正当性が訴えかけられる明確な根拠を提示している。それは高麗王朝の腐敗した社会像や国王の異常な行為であり、このような形象は作品の全般にわたって反復的に描き出されている。この提示によって新王朝の必要性は合理化され、必然的な新王朝樹立ということに正当化され、新王朝樹立に対する大河ドラマ『開国』の評価は反逆や権力争いではなく、必然的な時代の流れであったことを訴えかけている。しかし、大河ドラマ『開国』は高麗王朝の王族をはじめ、王氏一族を皆殺しにした不都合な治世については、一切触れていない。李成桂にネガティブなイメージを与えないための試みではあるが、この試み自体が王氏一族を皆殺しにした事件の非倫理性を認めていることであり、隠蔽されていることが分かる。

NHK大河ドラマ『徳川家康』とKBS大河ドラマ『開国』は、家康と李成桂の不都合な治世を他者に転嫁することで、美化もしくは隠蔽しようとする類似した傾向をみせている。これは、模範的かつ教訓的な英雄像づくりという一致した方向性をもっているためである。両作品に比べ、NHK大河ドラマ『葵徳川三代』とKBS大河ドラマ『龍の涙』は完全に異なる見解をもっている。両作品での家康と李成桂は不都合な治世の非倫理性を自ら認めており、このため第三者を通して解明しようとする試みは図られていない。NHK大河ドラマ『葵徳川三代』での家康は、自分の人生そのものを謀略と策略の道であったことを、台詞を通して打ち明けている。そして、KBS大河ドラマ『龍の涙』では、罪悪感にとらわれ、後悔と自責の念に苦しめられている形象を通して王氏一族に対する非倫理的な措置を認めている李成桂を提示している。また、武力で得た権力に対する虚しさと儂さを自ら語る台詞にも、不都合な治世を認めている李成桂が描き出されている。このような設定自体が、家康の謀略と策略、そして李成桂の非倫理的な措置に対するNHKとKBS大河ドラマの評価であり、いずれの作品でも家康と李成桂を英雄として評価しているが、その治世に対する評価は大変ネガティブになっている。

不都合な治世に対すNHK大河ドラマ『葵徳川三代』が下す評価は、二代将軍秀忠の台詞からも提示されている。大河ドラマ『葵徳川三代』での秀忠は家康とは違って情け深い人物として作り出されているが、「父家康が武をもって天下を平定し、武に基づいた治世のお陰で江戸幕府が成り立っている」ことを認めている。ここから、家康がかかわっている不都合な治世に対する大

河ドラマ『葵徳川三代』の評価が読み取れる。豊臣家を滅ぼし、謀略と策略であった治世の非倫理性を認めてはいるが、その不都合な治世は安泰な国づくりにおいてやむを得ずのことであったというのが大河ドラマ『葵徳川三代』の評価である。

一方、大河ドラマ『龍の涙』は、王氏一族の皆殺し事件と三代国王芳遠が主導した王子の乱とといった不都合な治世を主に取り上げ、詳細に扱っている。この中から描き出される李成桂は、臨終に至ってまで罪悪感にとらわれており、息子芳遠に血の争いをやめることを遺言として残している。しかし、芳遠は血まみれの権力争いを続け、兄弟をはじめ李成桂が信任していた鄭道傳までを殺してしまう。しかし、この不都合な治世に対する大河ドラマの見解は、芳遠と鄭道傳の異なる政治理念の対立が呼び起こしたこととして評価しており、だれの鼻屑でもなく、解明もされていない。このような評価は、家康が施してきた残酷な治世をやむを得なかったことに解明する大河ドラマ『葵徳川三代』と類似した見解である。

不都合な治世に対する NHK と KBS 大河ドラマの類似性と相違から、その変化の推移が読み取れる。すべての不都合な治世の解明及び正当化を図る NHK 大河ドラマ『徳川家康』と KBS 大河ドラマ『開国』は、家康と李成桂に及ぶネガティブな影響を恐れながら、不都合な治世を描き出すことに大変消極的となっている。これに比べ、NHK 大河ドラマ『葵徳川三代』と KBS 大河ドラマ『龍の涙』は積極的に不都合な治世をことごとく取り上げている。むろん、家康と李成桂を擁護する装置も施されてはいるが、不特定の多数を対象にするテレビドラマとしては新たな試みである。家康と李成桂を描き出す諸作品とは完全に異なる新たな解釈の提示から、多様な観点から史実を評価しようとする大河ドラマの変化が読み取れる。

第 7 章では、各作品の分析結果に基づいて、実在事件に対する NHK と KBS 大河ドラマの評価と、各作品が提示する英雄像の比較を行った。比較分析の結果から、大河ドラマが提示する英雄像のみならず、実在事件や不都合な治世に対する評価も国別の相違より、年代別の相違が顕著となっていることが分かった。同じく 1983 年に放送された大河ドラマ『徳川家康』と『開国』は、作品の構成をはじめ追求する方向性も一致しており、家康と李成桂に対する評価も類似している。一方、2000 年に放送された『葵徳川三代』と 1996 年から 1 年半にわたって放送された『龍の涙』も、大変類似した作品である。家康と李成桂の当代に止まらず、江戸幕府と朝鮮王朝が安定期に入った時期までを描き出す構成はもとより、美化されがちな不都合な治世をことごとく取り上げる新たな試みまでが一致している。テレビという媒体を通して伝播される大河ドラマは作品を受け入れる大衆を考慮に入れ、意識せざるを得ないジャンルである。NHK と KBS 大河

ドラマの変化も、ある程度視聴者を意識した結果であるとすれば、相対的かつ巨視的な観点から評価された家康と李成桂を受け入れる大衆も固定された価値観から流動的な価値観をもつようになったことが読み取れるところである。それなら、十数年という年月を隔てて再び制作された各作品に生じている変化にはどのような要因があるのでしょうか。次の項では、大河ドラマの全体的な流れと制作環境から、変化の要因を究明していく。

大河ドラマの変化の要因

本研究は、NHK と KBS 大河ドラマが作り出す英雄像の究明を目指して作品の映像分析を行ってきた。NHK 大河ドラマは、主に戦国覇者の英雄像を描き出しているのに比べ、KBS 大河ドラマは日本統治時代と王朝の歴史を通して国家守護型英雄と模範的な国王型英雄を作り出している。このような異なる傾向を考えると、作品が作り出す家康と李成桂の英雄像には国別の多大な相違が生じていることを予想していた。しかし、比較の結果から分かるように NHK と KBS 大河ドラマは年代別にその相違を顕著にみせている。それなら、この相違と変化にはどのような要因が影響しているのでしょうか。その要因を NHK と KBS 大河ドラマの全体的な流れと制作環境から分析してみよう。

徳川家康を描き出す NHK 大河ドラマ『徳川家康』と『葵徳川三代』に生じている変化を究明するため、1963 年から 1999 年までの NHK 大河ドラマの中から、家康が登場する、また映像の入手が可能なすべての作品を分析してみた。1983 年の大河ドラマ『徳川家康』以前の作品は、1978 年作『黄金の日々』と 1981 年作『おんな太閤記』がある。また、大河ドラマ『徳川家康』以降から『葵徳川三代』以前の作品は、1987 年作『独眼竜政宗』、1988 年作『武田信玄』、1992 年作『信長 KING OF ZIPANGU』、1996 年作『秀吉』の 4 編である。1978 年作『黄金の日々』での家康は、権力を利用して堺の商人たちを思いのままにしようとする画策をめぐらす人物として描き出され、関ヶ原の戦いの真の狙いは豊臣体制を武力で転覆しようとした試みとして評価されている(第 50 話)。また、1981 年作『おんな太閤記』でも、第 48 話から第 50 話にわたって、関ヶ原の合戦で勝利を収めた家康が天下を狙って豊臣恩顧の大名たちを中国や九州へ追いやり、主要な所領を徳川で固めたことを取り上げており、大阪の陣も豊臣家をつぶそうとした画策であると評価している。このように、家康に対するネガティブな評価は大河ドラマ『徳川家康』以降の作品からも読み取れる。1987 年作『独眼竜政宗』が描き出す関ヶ原の戦いは、家康が作

った口実に巻き込まれた三成による戦として評価されており(第 35 話)、無許可縁組を通して勢力増大を図る家康をナレーションで取り上げている(第 35 話、第 36 話)。しかし、大阪の陣のエピソードでは、孫娘である千姫に「秀頼母子の命を奪ったりはしない」と約束する家康も描き出されている(第 44 話)。大河ドラマ『独眼竜政宗』は山岡荘八の小説『伊達政宗』を原作にし、ジェームス三木が脚本を担当した作品である。すでに述べたように、大河ドラマ『徳川家康』は山岡荘八の小説『徳川家康』を原作にしており、大河ドラマ『葵徳川三代』はジェームス三木の作品である。このため、大河ドラマ『独眼竜政宗』での家康は、大河ドラマ『徳川家康』での家康と大河ドラマ『葵徳川三代』での家康が混在した人物となっている。1988 年作『武田信玄』が評価する家康は戦術の長けた武将となっており、三方ヶ原の戦いで惨敗した家康が自分への戒めとして、絵師に自身の姿を描かせたエピソードのみを提示している(第 47 話)。1992 年作『信長 KING OF ZIPANGU』では、築山御前と信康に処刑を下したのは信長ではなく、忠義を見せるために家康自ら妻子を死に追い込ませた非情な人物となっている(第 43 話)。1996 年作『秀吉』でも、妻子を殺した信長に仕える恐ろしい人物として評価されており(第 36 話)、権力を得るため露骨に対抗する家康は秀吉の宿敵として描き出されている(第 39 話)。

以上の結果から、NHK 大河ドラマが描き出す家康は決してポジティブな人物ではないことが分かった。むしろ、これらの作品での家康は主人公ではなく、あくまでも脇役としての登場である。このため、各作品の主人公を浮かび上がらせ、彼らの不都合を正当化する役割をもっており、ネガティブな評価が下されていると考えられる。また、すでに知られている家康の不都合な治世を隠そうとする試みも図られていない。しかし、本研究の対象である大河ドラマ『徳川家康』は、徳川家康を主人公にしているため、固定された家康のイメージから脱皮を図り、新たな家康像を求めていたのではないだろうか。そこで採択したのがすでにベストセラーとなっていた山岡荘八の小説『徳川家康』であり、山岡荘八が描き出す困難と逆境を乗り越えていく家康は、新たな家康像を求めていた大河ドラマの試みに適合した人物となっている。大河ドラマ『徳川家康』が放送された1983年は、1970年代初期のオイルショックの影響で経済低成長の時代に入っており、このような不安定な経済状況の中で、苦難に立ち向かって耐え抜いていく家康は疲れ切った人々から共感を呼び寄せ、慰めの役割が果せる最適の人物であると考えられる。また、大河ドラマ『徳川家康』が提示する平和の求道者家康は、平和の大事さを少しずつ忘れかけていた人々へのメッセージでもある。戦国時代という惨憺たる時代を生き延びてきた家康と、第二次世界大戦を経て安定された社会の中で平和を味わい、経済的な豊かさを享有していた1980年代を生きる人々には、

共通点がある。逆境を乗り越えるためには忍びきるしかなかった堪忍というものを経験したことがそれであり、その辛い経験の上の平和だからこそ平和の価値は倍増し、常に平和を求めることにつながる。しかし、6、70年代の安保闘争や激しかった学生運動はまたも社会をかき乱し、1970年代の後半には校内暴力やいじめの問題などが社会現象として台頭する。1980年代の日本は、戦争を記憶し、戦争の歴史を経験した大勢の人々と平和の大事さを知らない世代が共存していた社会である。戦後、30年余りという日々ははるかに過ぎ去っているが、世界的には銃声のない冷戦の時代がまだまだ続いている。このような状況の中で、次の世代を背負っていく人々にもっとも聞かせたいメッセージは平和の大事さであり、平和が保障できる国家の必要性である。大河ドラマ『徳川家康』が作り出した平和の求道者家康には、大勢の人々が抱いていた平和に対する切なさが溶け込まれている。また、類似した経験の共有があるからこそ、作品に対する共感を呼び寄せることもできる。

このような大河ドラマ『徳川家康』の試みとは異なって、1983年以降に制作された大河ドラマが描き出す家康はまたもネガティブな人物となっており、しかも家康を主人公とする大河ドラマ『葵徳川三代』では、本格的に家康の不都合な治世をことごとく描き出している。しかし、大河ドラマ『葵徳川三代』が描き出す様々な不都合な治世の裏側には、家康の立場を理解させようとする試みが図られており、家康の信念及び国家観、そして磐石の国、江戸に傍点を打っている。これは、天下安定のためにはやむを得なかったことを訴えかけ、家康が行ってきた治世を擁護しようとする意図であるが、その意図が歪曲されるリスクも抱えている。それなら、なぜこのような試みを図っているのでしょうか。これは、脚本を担当してジェームス三木という個人の見解でもあるが、視聴者を意識せねばならない大河ドラマの制作陣の試みでもあると考えられる。大河ドラマ『葵徳川三代』が放送された2000年は、全世界が一つのネットワークによって結ばれる最先端のメディア環境となっている。このネットワークは、より迅速に、より多様な情報が得られる通路であり、発信できる窓口でもある。このような環境におかれている人々が、道徳的な基準のみで歴史を評価する確率も低くなっている。ここから、大河ドラマも新たな歴史評価の基準を提示していると考えられる。史上の人物を善という制限された歴史観をもって評価することは時代遅れのことである。また、21世紀に生きている人々は、善良な人であるからこそ成功するという公式がすでにやぶれていることを激しい競争社会の中で経験している。このため、史上の人物を通して発せられる教訓も変わらねばならない。自分の信念に従って幕府を開いた家康には秀吉に対する仁義はもうない。覇者は仁義が守れないということは、戦国同然の混迷の時代を生きて

いる人々には十分納得できるどころであり、一層、野心を露わにしている家康のほうから真実性が感じられる。大河ドラマ『葵徳川三代』は、過去となった家康を現在が必要とする人物像に合わせて再創造し、過去の中から見つけ出した現在と現在の中に潜められている過去を取り合わせて家康を再評価している。また、家康の不都合はほとんど取り上げていない大河ドラマ『徳川家康』に比べ、家康の不都合な治世を憚らず提示する大河ドラマ『葵徳川三代』は、歴史を相対的かつ流動的に受け入れ、批判できる社会的な雰囲気定着したことを示唆している。また、英雄不在の時代と言われている2000年の日本社会⁸⁷には、家康の冷酷な治世に共感できる人々が大勢いる。戦国を彷彿させる熾烈な競争社会に生きている人々は、家康が感じていた共存共栄の矛盾を今現在の社会から経験しているためである。そして、複雑で乱れた社会を救ってくれる英雄不在のという現実、作品によって作り出された物語を通して慰められる。そして、戦後半世紀が経ち、平和を云々すること自体が不慣れな時代となったことも、両作品の相違から読み取れる時代の流れである。

一方、KBS大河ドラマ『開国』が放送された1983年は、第五共和国という軍事政権の治世が本格化となっていた時期である。クーデターを経て樹立された第五共和国は、国民の動揺と諸マスコミ界の反発を阻むため、言論統制政策に挑む。このような制作環境の中で制作された大河ドラマ『開国』が評価する威化島回軍は、悪天候によるやむを得ない決定であり、勝ち目のない戦であることに同意する諸武将の合意の下で得られた結果となっている。この評価には、軍事政権が施していた言論統廃合⁸⁸というメディア統制政策の影響が及んでいると考えられる。1980年初期における韓国の政治的状況は、威化島回軍が発端となって新しい朝鮮王朝の樹立にまで至った1300年代の政治的状況といかにも一致している。たとえ、威化島回軍が高麗王の命令に逆らって強行されたクーデターであったとしても、第五共和国の厳しい言論統制政策の下では公にすることのできない真実である。これは、第五共和国に対する風刺や揶揄に誤解される恐れがあるためである。これによって、大河ドラマ『開国』が提示する威化島回軍は悪天候によるものとなっており、軍事政権の下ではこのような評価しかできなかつたと考えられる。

これに比べ、大河ドラマ『龍の涙』が評価する威化島回軍は、李成桂の個人的な野望によるクーデターであり、李成桂は武をもって得た権力に悩まされる不幸な人物となっている。このよう

⁸⁷ 小此木啓吾(1991年)『英雄の心理学—時代が求める新しいヒーロー・ヒロインたち』p.76、PHP文庫

⁸⁸ 言論統廃合とは、言論を掌握するために行なわれた第五共和国時代(1981年～1988年)の言論統制政策である。Mun Jaewan(2008年)『言論法—韓国の現実と理論』p.544、Neulbom

な変化の原因を、KBS大河ドラマの制作傾向から探り出してみると、大河ドラマ『龍の涙』以前の作品は英雄に率いられてきた歴史の再現から脱皮し、主に日本統治時代を生きてきた庶民たちの逆境を描き出していることが分かる⁸⁹。また、他民放から制作された歴史ドラマは、いわゆるメロー史劇と呼ばれる作品が主流をなしており、90年代の半ばに入ってからには想像的な歴史叙述方式に変わっているとされている⁹⁰。このような制作傾向の中、KBS大河ドラマは歴史的想像力を発揮して新解釈した李成桂を作り出していると考えられる。これは他放送から制作された作品を意識せねばならない試みであり、あり得る可能性を前提にした歴史解釈であるため、正統史劇にこだわる大河ドラマの方向性も堅持できる。また、大河ドラマ『龍の涙』は、1983年の大河ドラマ『開国』以来、初めて語られる朝鮮王朝の建国物語で、10年余り他媒体でも作品化していないテーマである。しかし、高くなった教育水準と急速に発展したメディア環境によって各種の情報が手軽に入手できる社会⁹¹となっており、しかも『朝鮮王朝實録』をはじめ、数々の古書はデータ化され、分かりやすく解析までされている⁹²。これらは今すぐにでも見られるようにウェブサイトでも検索できる。このような環境の中で、大衆を相手にする大河ドラマ『龍の涙』が選択した李成桂は、自ら不都合な治世を後悔する人物となっており、不都合な治世を隠蔽するより、反って隠さず堂々と打ち明けるほうが説得力も高く、受け入れやすい。そして、高麗王朝の遺臣たちやわが子にまで批難される国王李成桂の提示は、模範的な国王型英雄を通して教訓的なメッセージの発信に主力していた大河ドラマの諸作品とも完全に異なる新たな試みである。しかし、この試みには大河ドラマをはじめ、他民放の歴史ドラマの制作傾向のみならず、社会的な雰囲気も影響していると考えられる。本作品が放送された1996年の韓国の社会は、90年代の初期まで続いた熾烈な民主化運動を経て、もはや自由と平等が保障される時代となっている。軍事政権の下

⁸⁹ KBS 大河ドラマ『龍の涙』以前の作品は総 16 作品がある。この中、11 作品が日本統治時代を背景にした作品で、主に国家守護型英雄を作り出している。付録 p.351 <表 2> KBS 大河ドラマの一覧表 参照

⁹⁰ Ju Changyun(2004 年)「The Formation of Historical Drama and Genre Blending」『韓国言論学報』第 48 巻 1 号、pp.166-188、韓国言論学会

⁹¹ 韓国では 1994 年からインターネットが常用化されている。また、韓国ギャラップ研究所が全国 4,800 世帯を対象に 1996 年 1 月から 3 月にかけてパソコンの補給率の調査を実施した結果によると、パソコンの保有率は 35.2%に及んでいる。「ハンギョレ新聞」1996 年 5 月 28 日 11 面

⁹² 『朝鮮王朝實録』は、韓国の国史編纂委員会の主導下でハングルに翻訳され、2005 年 12 月からオンライン閲覧サービスを開始している。

で委縮され、国民の知る権利と表現の自由が抑圧されていた1980年代とは極めて異なる社会である。長かった軍事政権の幕がおりて、文民政府⁹³の開幕と共に百花斉放の全盛期を迎えた1990年代の韓国社会は、割と自由な創作活動が認められる時代であったと評価されている⁹⁴。このような社会的雰囲気に乗せられ、軍事政権の下では公に言えなかったクーデターという設定が可能になったと考えられる。また、1997年の韓国は突然押し寄せてきた金融危機の中で、社会中間層の破壊が深刻になっていた時代でもある。大勢の期待の中で出発した文民政府は、国民を優先する意欲的な政策を掲げていたが、その結果は惨憺たるものである。朝鮮戦争以降、最大の国難とも言われた経済危機をもたらしたためである。このような状況の中、翌年の大統領選挙を控えている人々に大河ドラマ『龍の涙』が提示する強力な国王芳遠は大変説得力の高いメッセージであると考えられる。

以上をもって、NHKとKBS大河ドラマの変化の要因をまとめてみた。国別の相違には作品の制作環境や諸状況などが多大に影響しており、年代別の顕著な相違から大河ドラマは情報化社会に生きている人々を大変意識していることが分かった。また、歴史の美化から強健な国づくりにおいて強力なリーダーの果敢な決断は不可欠なものであるという一致した評価への変化は、相対的かつ流動的な歴史観をもつようになったことの裏づけでもある。

⁹³ 文民政府(1993年～1998年)とは、32年間の軍事政権を経て誕生した文民による政権を意味し、民主的な政権であることを示唆している。Im Yeongtae(2008年)『大韓民国史』p.729、Dulryeok

⁹⁴ 「ハンギョレ新聞」1994年5月7日 1面

結 章

本研究は、日本と韓国のテレビドラマというメディアによる歴史はどのように解釈され、再生産されているかという疑問から出発している。この課題を究明するため、日本と韓国の代表的な公共放送である NHK と KBS の大河ドラマの中から、新時代の開拓という類似した業績を上げた家康と李成桂を主人公とする作品をそれぞれ二作品ずつ選定して、各作品が作り出す家康と李成桂の英雄像の解釈を行った。そして、各作品の比較を通してその相違と類似性及び国別、年代別の変化の推移を究明してきた。結章では、本研究から究明された分析の結果をまとめ、テレビドラマに対する学問的な研究が目指すべき課題を提案したい。

本研究のまとめと結論

各章では研究対象に選定された作品の映像分析を行い、家康と李成桂の武将像、家族成員としての人物像、そして民百姓との関係から作り出されている人物像を解釈した。この項では、各作品が作り出した家康と李成桂の英雄像をまとめながら、その相違と類似性、及び変化の推移を要約していく。

NHK 大河ドラマ『徳川家康』は、家康が開いた江戸幕府を民百姓のための安泰な国として評価している。このような評価と大変類似した見解に基づいた作品が KBS 大河ドラマ『開国』である。大河ドラマ『開国』でも、李成桂が朝鮮王朝を興したのは百姓を救い出すためのこととして評価されている。両作品は、民百姓のためという一致した大義名分を掲げているため、この評価から作り出される家康と李成桂は大変類似した人物として再創造されている。大河ドラマ『徳川家康』が作り出す武将としての家康は、戦によって犠牲される民百姓がいないように常に平和を求める武将であり、このような方向性によって武将でありながらもむやみに武力を振るわない家康が作り出されている。このため、戦闘のシーンの代わりに戦を避けることに尽力するエピソードを大いに取り上げている。一方、大河ドラマ『開国』では外勢の侵略から国と百姓を護り抜くエピソードを大いに描き出し、李成桂の優れた武芸を披露している。このような相違は、戦を避けることが民百姓のためであった日本の戦国時代と、外勢の侵略を治めるのが百姓のためであった高麗末期社会の違いによるものである。民百姓のためという大義名分が異なる意味として解釈される場所であるが、両作品が作り出す家康と李成桂は乱世から民を救い出す天晴れな武将として評価されている。大河ドラマ『開国』では外勢の侵略をことごとく治めていくエピソード

を通して、李成桂の勇猛な武将像を描き出しているが、大河ドラマ『徳川家康』では家康の武将像を作り出すため、様々な装置を取り入れている。家康を主人公とする他作品では扱っていない家康の幼少期を大いに取り上げることで武将という明確なアイデンティティと強い自負心をもっている家康を作り出し、家臣との関係や織田信長といった知名度の高い人物を通して家康の武将像が作り出されている。このような相違性以外にも、大河ドラマ『開国』では李成桂の高い学識を大いに取り上げ、文武両道の武将李成桂を提示しており、これは NHK 大河ドラマの作品ではまったく見られないことである。この相違は武将に対する異なる認識によるもので、社会を率いてきたのは武将であった日本と文官によって率いられていた韓国の歴史を鑑みると、大河ドラマ『開国』が李成桂の学識を大いに取り上げている試みがよく理解できる場所である。両作品が作り出す武将としての家康と李成桂は、類似した作品の方向性によって、何よりも民の安泰を先に思う愛民の心に満ちた人物となっているが、この武将像を作り出す過程から究明できた民百姓のためという大義名分と武将に対する認識の違いは両作品の比較によって得られた大きな収穫である。

一方、NHK 大河ドラマ『葵徳川三代』が評価する大阪の陣は謀反であり、絶対権力を目指す家康の野望によって開かれた政権が江戸幕府である。この評価と完全に一致した見解をもっている作品が KBS 大河ドラマ『龍の涙』で、作品が評価する威化島回軍は反逆であり、朝鮮王朝は李成桂の野望によって興された国である。このような一致した評価は、家康と李成桂がかかわっている不都合な治世をことごとく取り上げる類似した構成を通して描き出されている。これに比べ、大河ドラマ『徳川家康』と『開国』はできる限り不都合な治世には触れず、提示された不祥事や不都合はすべて説明されている。しかし、大河ドラマ『葵徳川三代』は「正しい歴史の伝達」を掲げている作品で、大河ドラマ『龍の涙』は歴史への疑問を絶えずに提示しているため、このような相違が生じており、大河ドラマ『徳川家康』と『開国』に比べ、大河ドラマ『葵徳川三代』と『龍の涙』のほうが、一層残酷な映像を大いに取り入れている。大河ドラマ『葵徳川三代』と『龍の涙』から読み取れる類似性は、反逆を通して開かれた江戸幕府と朝鮮王朝という一致した評価から生じたものであるが、両作品が作り出す家康と李成桂から大きな相違が読み取れる。大河ドラマ『徳川家康』と『開国』によって作り出される家康と李成桂が、民のためという大義名分をもつ慈愛深い武将であるなら、大河ドラマ『葵徳川三代』での武装家康は、自分の野望を遂げるためには策略と謀略を憚らない冷酷かつ非情なマキャベリストとして再創造されている。しかし、大河ドラマ『龍の涙』は主に高麗王朝に対する非道徳的な措置にフォーカスをおい

ているため、ここから作り出される李成桂は常に罪悪感に苦しめられ、涙で後悔しており、映像に映し出されている李成桂は病に伏した懦弱な国王となっている。この人物像は、李成桂治世の非道徳性を軽減させる装置として働き、武力で得た権力の虚しさという作品のメッセージを伝えている。このように評価された李成桂は、大河ドラマ『開国』での李成桂とはまったく異なる人物で、李成桂に対する KBS 大河ドラマの歴史認識の変化が読み取れるところである。大河ドラマ『開国』は、主に外勢の侵略から国と民を護り抜いた李成桂を乱世の英雄として評価し、賛美している。これに比べ、大河ドラマ『龍の涙』では、李成桂の非道徳的な治世のことごとく取り上げ、これは果たして妥当であったかという疑問を発信している。この相違は、業績のみならず相対的かつ流動的な観点から李成桂を理解しようとする KBS 大河ドラマの変化である。一方、大河ドラマ『葵徳川三代』が家康の不都合な治世をことごとく取り上げているのは、家康の立場を理解させ、擁護するための装置であり、決してネガティブな人物として評価しているわけではない。

大河ドラマ『徳川家康』と『開国』作り出す家康と李成桂の武将像は、各人物の偉大さを訴えるための装置である。また、大河ドラマ『葵徳川三代』が作り出すマキャベリスト家康は、家康の残酷な治世を戦国という時代の特殊性をもって擁護するための装置として働き、大河ドラマ『龍の涙』が提示する自責の念に陥っている国王李成桂は、非道徳性を軽減させる装置として作用される。このような相違と類似性は各作品が作り出す家族成員としての家康と李成桂からも読み取れる。大河ドラマ『徳川家康』と『開国』は、家康と李成桂の英雄性に親密感を抱かせるため、家族関係から凡人像を作り出し、家康と李成桂を暖かい人間味の持ち主として再創造している。大河ドラマ『徳川家康』は、作品が作り出す凡人像から形成された親密感と人間味をもって妻子殺しという汚名を解明しており、大河ドラマ『開国』では反逆を起こすような人物ではないというイメージを与えるために、李成桂の凡人像を作り出している。一方、大河ドラマ『葵徳川三代』は、作品が作り出す父としての家康を通して、武士に生まれた宿命的な立場を理解させ、これをもって残酷な治世を擁護している。これに比べ、大河ドラマ『龍の涙』が提示する李成桂は自分の非道徳的な行為を自責し、後悔する人物であるため、血の争いという前車の轍を踏む息子芳遠を憎んでいる。このため、作品が描き出す父としての李成桂は決して心優しい父ではなく、芳遠と対立している。しかし、この葛藤は李成桂の死に際に至って解消されるが、大河ドラマ『葵徳川三代』でも臨終に至った家康が父としての本音を明かすことで、父子の葛藤は解消される。大河ドラマ『葵徳川三代』と『龍の涙』は、新たな時代の始まりからその政権をまとめてい

く過程にフォーカスをおいた作品であるため、家康と李成桂の後を継いだ秀忠と芳遠との関係を大いに取り入れており、この関係を描き出すエピソードの設定も大変類似している。

NHK と KBS 大河ドラマは主に知名度の高い歴史上の人物を主人公にしているため、民衆の不在⁹⁵を指摘する批判もある。しかし、大河ドラマ『徳川家康』と『開国』は、前述したように、民百姓のためという大義名分を掲げている作品であるため、両作品が作り出す民百姓はその登場も割りと多く、大変重要な役割を果たしている。両作品での民百姓は新たな時代の必要性を提示しており、家康と李成桂の偉大さを証言する重要な存在である。大河ドラマ『龍の涙』は、『徳川家康』や『開国』とはまったく異なる見解をもつ作品であるが、作品が作り出す百姓は李成桂と芳遠の偉大さを証明する役割をもっており、これは大河ドラマ『徳川家康』や『開国』と完全に一致している。これに比べ、大河ドラマ『葵徳川三代』が作り出す民百姓は第三者の聴衆となっており、これは作品が目指す「正しい歴史の伝達」という試みを強調させる装置としての提示である。

大河ドラマ『徳川家康』と『開国』は、家康と李成桂を賛美する作品であるため、家康と李成桂がかかわっている不都合な治世を積極的に解明しようとしている。大河ドラマ『開国』では高麗王朝の国王と権力を振るいまくる官僚という具体的な人物を悪人に形象化している。これらの人物によって李成桂の偉大さが浮かび上がり、新王朝の樹立は正当化される。これに比べ、大河ドラマ『徳川家康』は第三者の人物を取り入れて不都合な治世を解明しており、史上の人物を悪人に仕立てることは決してなされていない。しかし、豊臣秀吉に対する作品の評価は極めてネガティブで、大河ドラマ『徳川家康』が提示する不都合な治世の中、唯一解明されていないのが秀吉の大陸出兵であり、家康の平和志向は秀吉の好戦性によって浮かび上がる。大河ドラマ『徳川家康』は、史上人物に対するネガティブな評価を憚りながらも、豊臣政権を用いて家康の治世を正当化し、高麗王朝の不都合を取り上げ、朝鮮王朝の正当化を図る大河ドラマ『開国』と一致している。一方、大河ドラマ『葵徳川三代』は、歴史の悪人にならざるを得なかった根拠を提示す

⁹⁵ 新藤は、NHK 大河ドラマのほとんどの作品が武士と百姓の関係を描いていないことを指摘し、「民衆不在」を批判している。これは、歴史を作ったのは武将であり、英雄であったという英雄史観によるものであると説明している。このような指摘は、KBS 大河ドラマの研究からも見られる。Jeon は大河ドラマの民衆排除を歴史認識の不足であると批判している。

新藤謙(1980年)『テレビ的思考』pp.129、三一書房

Jeon Gyuchan(1998年)「歴史ドラマの評価と提言」『放送開発』p.209、韓国放送開発院

ることで、家康の立場を理解させようとする作品である。このため、作品が作り出す家康は不都合な治世を堂々と認め、家康自らその悪意と悪行を解明しており、家康の偉大さや正当性を浮かび上がらせるための装置は施されていない。強健かつ安泰な江戸幕府その自体が家康の治世を浮かび上がらせる装置であり、家康を正当化する根拠である。不都合な治世を自ら認める家康は、KBS 大河ドラマ『龍の涙』での李成桂と類似している。しかし、大河ドラマ『龍の涙』での李成桂は非道徳的であった治世を涙で後悔し、自責している。自責の念に苦しめられる李成桂を大いに取り上げ、哀れみをもって李成桂を擁護しようとするのが作品の試みであるが、その非道徳性の解明はなされていない。

このように作り出されている家康と李成桂を通して、作品がもっとも訴えようとするメッセージが各作品のオープニングシークエンスに潜められている。大河ドラマ『徳川家康』のオープニングシークエンスは家康の一代記を描き出す作品の趣旨に沿って、水の流れにあわせて家康の一生を比喩し、堪忍強く逆境を乗り越えて江戸幕府を開いた家康の偉大さを発信している。また、大河ドラマ『葵徳川三代』のオープニングシークエンスは、強健かつ安泰な江戸幕府を通して家康の治世を擁護する作品の趣旨通り、作品がもっとも訴えようとする家康と江戸幕府の偉大さが美しい自然や文化遺産を通して象徴化されている。大河ドラマ『徳川家康』と『葵徳川三代』は完全に異なる見解で家康を評価しているが、オープニングシークエンスは大変類似している。そして、大河ドラマ『開国』のオープニングシークエンスには逼迫される百姓が大いに取り入れられ、李成桂の正当化を図る試みがそのまま読み取れる作品のダイジェスト版の役割を果たしている。これに比べ、大河ドラマ『龍の涙』では単純な情報提供型のオープニングシークエンスを用いており、李成桂と芳遠の治世に続いていく作品の方向性が提示され、決して順調ではない時代の流れが暗示されている。

以上のように、各作品を比較しながら分析の結果をまとめてみた。比較の結果から分かるように、NHK と KBS 大河ドラマは国別の相違より、年代別の相違が目立っている。年代別の変化から、家康と李成桂に対する評価が大変相対的かつ流動的になっていることが読み取れる。大河ドラマ『徳川家康』は、家康の人間性を浮かび上がらせ、家康に対するイメージの刷新を図っていることに比べ、大河ドラマ『葵徳川三代』は相対的な歴史評価を通して、家康の立場に対する理解を求めている。また、大河ドラマ『開国』は外勢から国を護った業績を通して李成桂の偉大さを浮かび上がらせ、乱れた時代を提示することで新王朝の樹立を正当化している。しかし、大河ドラマ『龍の涙』は武力をもって成した権力の正当性と妥当性に絶えずの問いかけを提示してお

り、最終的な評価は作品の受容者に委ねられている。このような大河ドラマの変化は、誇り高き歴史のみではなく、不都合な歴史にも積極的な価値観をもつようになった歴史観の変化であり、自由な思考と発言が許される開放的な社会雰囲気定着している証拠である。また、理想的かつ教訓的な人物の提示から新たな歴史解釈の提案へと移り変わり、最終的な評価は作品の受容者に委ねるといった作品の趣旨は、通信機器の拡散によって情報収集が容易になった今現在を生きる人々を意識していることの証拠であり、フィクション化された歴史の伝達においても望ましい変化であると考えられる。

今後の課題

日韓両国の社会に急速なスピードで伝播されつつある NHK と KBS 大河ドラマを比較分析した本研究は、歴史を扱う諸ジャンルの研究にテレビドラマという新たな研究領域を加え、学問的な論議の場を広げる先駆的な役割を果たした。また、NHK と KBS 大河ドラマの比較を通して究明した各作品の相違と変化は、これからの映像作品の研究や大衆文化の研究において、大いに貢献できることを期待している。そして、新たな時代の開拓という類似した業績を残した家康と李成桂に対する NHK と KBS 大河ドラマ制作者の認識変化が究明できたことに本研究の意義をおきたい。本研究では、膨大な研究対象のため、各作品が作り出す英雄像の解釈を主な主人公である家康と李成桂に制限させているが、返って集中的な分析を通して様々な人物像が解釈できている。しかし、家康と李成桂以外の人物にターゲットを合わせ、そのかわりを究明する研究や両者が主人公ではなく、脇役として登場する作品の分析なども家康と李成桂のフィクション化とその意味が究明できる大変有意義な研究になると考えられる。また、大河ドラマはフィクション作品であるにもかかわらず、社会共同体が共有している史実に基づいているため「史実とドラマの融合⁹⁶⁾」とも言われている。大河ドラマによって融合され、新たに再創造された歴史物語は作品受容者に誇りをもたせ、社会構成員としての連帯感を与えることはもとより、歴史観の形成にまで影響していると考えられる。すなわち、大河ドラマが伝えるメッセージは、大衆の歴史観形成に多大な影響を及ぼす非常に重要なものであるともいえよう。このため、大河ドラマの社会的な役割や波及効果、時代像などを究明する研究も日々グローバル化されつつある社会において、多大に貢献できる研究課題であると考えられる。従って、これらの研究は今後の課題として残しておき、持続的に研究していく予定である。そして、本研究を通して、NHK と KBS の大河ドラマが再創

⁹⁶⁾ 鈴木嘉一(2011年) 前掲書 p.319、中央公論新社

造した家康と李成桂の英雄像には、国別の相違より時代別の相違が顕著に表れていることが分かった。すなわち 1983 年と 1990 年代末という同時代に制作された各作品は偶然と言えるほど類似した英雄像を提示しているということである。しかし、同時代といっても日本と韓国は政治や経済から人々の意識までが完全に異なる社会であるにもかかわらず、家康と李成桂という一致した英雄像をほぼ同時に提示した NHK と KBS 大河ドラマの関連性などの究明が排除されているところも残念に思っている。この課題も今後の課題として残しておく。

テレビドラマは、デジタル遊牧民⁹⁷という新造語までを誕生させたメディア環境の変化と、気軽に接近できるという特長によって、急速なスピードで拡散されている。このような現象から考えてみると、日韓の歴史物語は両国の歴史ドラマによってお互いの国に伝播される時代になったともいえよう。大河ドラマはもはや単なる一本の退屈しのぎの見ものではなく、フィクションではありながらもその国の文化が早分かりできる一冊のテキストとなっており、大衆文化を率いている一つの文化装置として位置付けられていると考えられる。しかし、テレビドラマの日常性をもつ平凡さと、娯楽性を重んずるジャンル性のため、永い歴史をもつ他の芸術ジャンルに比較されて学問的な研究は進んでおらず、軽んじられているのも現実である。しかし、時代は物質的な文化の伝播からメディアを通じた間接的な文化伝播へと移っており、学問的な研究も足並みを揃えて大衆に好まれている文化コンテンツにも注目して行くべきであると考えられる。このような時代性と大河ドラマがもつ影響力は、大河ドラマ研究の問題提議の背景となり、無限大な研究課題を抱えている。本研究を礎に両国の歴史ドラマをはじめ、他ジャンルのテレビドラマにまでその領域が広げられ、文化比較の研究が活性化できることを期待する。

⁹⁷ 牧本次生、デビッド・マナーズ共著(1998年)『デジタル遊牧民』p.36、工業調査会

引用文献

< 学術論文 >

Choi Dongwon(1977) 「The Social Class and Period of the Formation of Sijo」 『釜山大学文理科大学論文集』 第 16 集、人文社会科学編

Gwon Sunhyeong(2000 年) 「A Study of Woman's Rule and Life in Koryo dynasty」 『儒教思想研究第 14 集、韓国儒教学会

Han Jinman(2000 年) 「歴史ドラマの史実と虚構性に対する論議について」 『放送時代』 19 号、韓国放送プロデューサー連合会

Jeon Gyuchan(1998 年) 「歴史ドラマの評価と提言」 『放送開発』 韓国放送開発院

Lee Soomi(2004 年) 「大河ドラマ」と大河ドラマーテレビドラマの歴史的想像力に対する一考察としての日韓比較分析ー」 『情報学研究:東京大学大学院情報学環紀要』 No.68、東京大学大学院情報学環

Lee Soomi(2006 年) 「大河ドラマ」ジャンルの登場とその社会的意味の形成過程」 『情報学研究:東京大学大学院情報学環紀要』 No.70、東京大学大学院情報学環

Nam Sangman(1999 年) 「A Study on the family Policy Chousun Dynasty」 『社会福祉開発研究』 5 巻 3 号、社会福祉開発研究院

Park Sangwan (2012 年) 「A Study on the Television Historical Drama Tears of Dragon」 『The Journal of Korean Drama and Theatre』 Vol.37、The Learned Society of Korean Drama and Theatre

Park Soonae (2008 年) 「Nationalism and Historical Drama in Korea & Japan」 『The Society of Korean & Chinese Humanities』 Vol.25、韓中人文学研究

Ryu Suyoung(2007 年) 「韓国人の儒教的価値測定問項開発研究」 『人事・組織研究』 第 15 巻、第 4 号、韓国人事・組織学会

石井健一(2003 年) 「東アジアにおける日本大衆文化の浸透とその要因」 『日本大衆文化第 4 次開放と韓日文化交流の展望』 国際交流基金ソウル文化センター

石月静恵(2010 年) 「大河ドラマと女性」 『桜花学園大学人文学部研究紀要』 12 巻、桜花学園大学

石原純(2002年)「文化装置としての大河ドラマを読むー映像言語の分析を中心にー」『FCTGAZETTE』No.78、FCTメディア・リテラシー研究所

伊奈健二(2003年)「徳川幕府成立400年を記念して——徳川家康の評価と伊奈忠次の役割」『大阪経済法科大学経済学論集』巻27号、大阪経済法科大学経済学科

小川文弥(2004年)「テレビ視聴50年の展開過程—時代区分とその背景—」『東京国際大学論叢人間社会学部編』第10号、東京国際大学論叢人間社会学部論叢編集委員会

鎌田道隆(1992年)「初期幕政における二元政治論序説」『奈良史学』10号、奈良大学史学会

白峰旬(2012年)「フィクションとしての小山評定：家康神話創出の一事例」『別府大学大学院紀要』14号、別府大学大学院文化研究科

樋口大祐(2012年)「大河ドラマの今昔：『黄金の日』から遠く離れて」『海港都市研究』7号、神戸大学大学院人文科学研究科海港都市研究センター

山根一郎(2004年)「中世武家礼法における中国古典礼書の影響」『椋山女学園大学文化情報学部紀要』4号、椋山女学園大学文化情報学部

<単行本>

Gang Jaeon 著、Ha Ubong 訳(2003年)『韓国儒学の二千年』Hangilsa

Geum Jangtae(2000年)『韓国のソンビとソンビ精神』ソウル大学出版部

Im Yeongtae(2008年)『大韓民国史 1945～2008』Dulryeok

Jeong Yeonghui(2005年)『韓国社会の変化とテレビドラマ』Communicationbooks

Mun Jaewan(2008年)『言論法—韓国の現実と理論』Neulbom

Shin Bongseng(1996年)『辛奉承の朝鮮史』図書出版 DapGe

Shin Myeongho (2007年)『朝鮮王妃実録』歴史の朝

Yoon Jeongran (2008年)『朝鮮王妃の五百年史』LeeGa 出版社

Yu Hongryeol(1957年)「高麗の元に対する貢女」『震檀學報』No.18、震檀學會

今泉容子(2004年)『映画の文法 — 日本映画のショット分析』彩流社

大原誠(1983年)「歴史上の悪人たち」『徳川家康 NHK 大河ドラマ・ストーリー』日本放送出版協会

大原誠(1985年)『大河ドラマの歳月』NHK Publishing Co., Ltd.

小此木啓吾(1991年)『英雄の心理学—時代が求める新しいヒーロー・ヒロインたち』PHP 文庫

小山内美江子(1983年)「家康、泰平を願った七十五年」『徳川家康 NHK 大河ドラマ・ストーリー』日本放送出版協会

小和田哲男(2010年)『歴史ドラマと時代考証』(株)中経出版

河野逸人編(2011年)『NHK 大河ドラマ大全』日本放送出版協会

五味文彦(1996年)『日本史重要人物 101』新書館

小谷野 敦(2010年)『大河ドラマ入門』光文社新書

篠田達明(2005年)『徳川将軍家十五代のカルテ』新潮新書

新藤謙(1980年)『テレビ的思考』三一書房

鈴木嘉一(2011年)『大河ドラマの50年—放送文化の中の歴史ドラマ』中央公論新社

戦争記念事業会国防軍史研究所(1993年)『韓民族戦争通史Ⅱ高麗時代篇』国防軍史研究所

田中義久、小川文弥編(2005年)『テレビと日本人：「テレビ50年」と生活・文化・意識』法政大学出版局

中村孝也(1965年)『徳川家康公傳』日光東照宮社務所

西山松之助(1975年)『江戸町人の研究』第4巻、吉川弘文館

日本放送協会(2008年)『NHKは何を伝えてきたか』NHK 放送総局ライツ・アーカイブセンター

福田千鶴(2010年)『江の生涯：徳川将軍家御台所の役割』中央公論新社

牧本次生、デビッド・マナーズ共著(1998年)『デジタル遊牧民：サイバーエイジのライフスタイル』工業調査会

正木篤三(1981年)『本阿彌行状記と光悦』中央公論美術出版

山岡荘八(1974年)『徳川家康』講談社

<新聞>

韓国「京郷新聞」 1983年10月6日
韓国「京郷新聞」 2009年10月13日
韓国「京郷新聞」 1998年5月28日
韓国「ハンギョレ新聞」 1994年5月7日
韓国「ハンギョレ新聞」 1996年5月28日
日本「毎日新聞」 2009年11月5日

<IMAGE DATA>

KBS DVD 1983年『開国』総49話
KBS DVD 1996年『龍の涙』総160話
KBS DVD 2004年『不滅の李舜臣』総104話
KBS DVD 2008年『大王世宗』総86話
NHK DVD 1970年『樅の木は残った』総52話
NHK DVD 1975年『元禄太平記』総52話
NHK DVD 1978年『黄金の日』総51話
NHK DVD 1981年『おんな太閤記』総50話
NHK DVD 1983年『徳川家康』総50話
NHK DVD 1987年『独眼竜政宗』総50話
NHK DVD 1988年『武田信玄』総50話
NHK DVD 1990年『翔ぶが如く』総48話
NHK DVD 1992年『信長 KING OF ZIPANGU』総49話
NHK DVD 1995年『八代将軍吉宗』総48話
NHK DVD 1996年『秀吉』総49話
NHK DVD 2000年『葵徳川三代』総49話
NHK DVD 2002年『利家とまつ～加賀百万石物～』総49話

<WEBSITE>

NHK 大河ドラマ視聴率データ <http://www.videor.co.jp/data/ratedata/program/03taiga.htm>

韓国古典総合 DB 『朝鮮王朝実録』 <http://sillok.history.go.kr>

国立国語院標準国語大辞典 <http://stdweb2.korean.go.kr>

大河ドラマオンライン <http://www9.nhk.or.jp/taiga/catalog>

『龍の涙』公式サイト <http://ryunonamida.ponican.net>

<参考文献>

Choi Chang-bon、Kang Hyundu (2001 年) 『韓国放送 100 年』 Hyeonamsa

David Bord-well 著、Ju Jinsook 訳(1993 年) 『Film Art』 理論と実践社

Isaiah Ben-Dasan(1984 年) 「The time of the ideology end」 『The Japanese history highlight seen to the NHK TV drama』 shufunotomo

Jung Duhi(2010 年) 『朝鮮王朝建国の新解釈』 西江大学出版部

Kim Changnam (2010 年) 『Understanding Popular Culture』 HanwolBooks

Kim Dangtaek(2012 年) 『朝鮮王朝の開創』 全南大学出版部

Kim Seonju(2009 年) 『TV ドラマ<土地>研究』 図書出版 WORIN

Kim Hwanpyo (2010 年) 『韓国を語るドラマ』 人物と思想社

Kim Juwon 『South Korean suppression of freedom of speech』 (Lifuku, 2009)

Kim Kiduk(2008 年) 『映像歴史学』 Sengaknamu

Kim myojeon(2005 年) 「A Study on The Formation Process of national pride in the historical drama」 『Academic journal of Patriots and Veterans』 vol.7.

Kim Soyoung(2006 年) 『アジア映像文化』 現実文化研究

Lee Junseop(2011 年) 『文化で読む忠臣蔵』 Shinasa

Lee Yunjin(2006 年) 『韓国の物語文化とテレビドラマ』 韓国学術情報(株)

Marita Struken、Lisa Carwright 著、Yun Taejin 訳(2006 年) 『映像文化の理解』 Communicationbooks

NHK Publishing(1983 年)『NHK Taiga drama Tokugawa Ieyasu』NHK Publishing Co., Ltd.

NHK Publishing(2000 年)『NHK Taiga drama・Story mallow Tokugawa 3 cost First part』NHK Publishing Co., Ltd.

NHK Publishing(2000 年)『NHK Taiga drama・Story mallow Tokugawa 3 cost Latter part』NHK Publishing Co., Ltd.

NHK Publishing(2011 年)『NHK Taiga drama Encyclopedia』NHK Publishing Co., Ltd.

Noh Dongryeol(2008 年)『ドラマデザイン』韓国放送映像産業振興院

Park Jangsun(2008 年)『韓流、韓国と日本のドラマ戦争』CommunicationBooks

Park Yuhi(2009 年)『大衆叙事ジャンルのすべて』理論と実践

Sue Thornham、Tony Purvis 著、Kim Soeun、Hwang Jeongnyo 翻訳(2008 年)『Television drama』東文選

The Dongguk Academy of Cultural Studies (2012 年)『文学としてのテレビドラマ』東国大学出版部

Yi Somun(2011 年)『The history of the Joseon Dynasty』Sumakse

Yi Yonugmi(2008 年)『韓国人の自画像ドラマ』Sengaknamu

安部裕子、河村啓介(2004 年)『韓国ドラマと映画、心のふるさと』学習研究社

大野敏明(2010 年)『歴史ドラマの大ウソ』産経新聞出版

川西玲子(2008 年)『映画が語る昭和史』ランダムハウス講談社

韓日関係史学会東北亜歴史財団(2008 年)『戦争と記憶の中の韓日関係』景仁文化

栗田勇(2010 年)『日本文化のキーワード』祥伝社

ジェームス三木(1999 年)『葵徳川三代』日本放送出版協会

大衆叙事ジャンル研究会(2009 年)『大衆叙事ジャンルのすべて』理論と実践

徳川宗英(2013 年)『徳川某重大事件』PHP 研究所

鳥山拓(1993 年)『テレビドラマ・映画の世界』早稲田大学出版部

能村庸一(1999年)『実録テレビ時代劇史』東京新聞出版局

山本博文(2009年)『江戸に学ぶ日本のかたち』NHKブックス

洋泉社編集部(2012年)『私が愛した大河ドラマ』洋泉社

渡部昇一(2013年)『歴史通は人間通』育鵬社

付 録

<表 1> NHK 大河ドラマの一覧表

| 作 | 放送年度 | 作 品 名 | 作 | 放送年度 | 作 品 名 |
|----|--------|-----------|----|--------|----------------------|
| 1 | 1963 年 | 『花の生涯』 | 27 | 1989 年 | 『春日局』 |
| 2 | 1964 年 | 『赤穂浪士』 | 28 | 1990 年 | 『翔ぶが如く』 |
| 3 | 1965 年 | 『太閤記』 | 29 | 1991 年 | 『太平記』 |
| 4 | 1966 年 | 『源義経』 | 30 | 1992 年 | 『信長 KING OF ZIPANGU』 |
| 5 | 1967 年 | 『三姉妹』 | 31 | 1993 年 | 『琉球の風』 |
| 6 | 1968 年 | 『竜馬がゆく』 | 32 | 1993 年 | 『炎立つ』 |
| 7 | 1969 年 | 『天と地と』 | 33 | 1994 年 | 『花の乱』 |
| 8 | 1970 年 | 『樅の木は残った』 | 34 | 1995 年 | 『八代将軍吉宗』 |
| 9 | 1971 年 | 『春の坂道』 | 35 | 1996 年 | 『秀吉』 |
| 10 | 1972 年 | 『新・平家物語』 | 36 | 1997 年 | 『毛利元就』 |
| 11 | 1973 年 | 『国盗り物語』 | 37 | 1998 年 | 『徳川慶喜』 |
| 12 | 1974 年 | 『勝海舟』 | 38 | 1999 年 | 『元禄繚乱』 |
| 13 | 1975 年 | 『元禄太平記』 | 39 | 2000 年 | 『葵徳川三代』 |
| 14 | 1976 年 | 『風と雲と虹と』 | 40 | 2001 年 | 『北条時宗』 |
| 15 | 1977 年 | 『花神』 | 41 | 2002 年 | 『利家とまつ～加賀百万石～』 |
| 16 | 1978 年 | 『黄金の日日』 | 42 | 2003 年 | 『武蔵 MUSASHI』 |
| 17 | 1979 年 | 『草燃える』 | 43 | 2004 年 | 『新撰組!』 |
| 18 | 1980 年 | 『獅子の時代』 | 44 | 2005 年 | 『義経』 |
| 19 | 1981 年 | 『おんな太閤記』 | 45 | 2006 年 | 『功名が辻』 |
| 20 | 1982 年 | 『峠の群像』 | 46 | 2007 年 | 『風林火山』 |
| 21 | 1983 年 | 『徳川家康』 | 47 | 2008 年 | 『篤姫』 |
| 22 | 1984 年 | 『山河燃ゆ』 | 48 | 2009 年 | 『天地人』 |
| 23 | 1985 年 | 『春の波濤』 | 49 | 2010 年 | 『龍馬伝』 |
| 24 | 1986 年 | 『いのち』 | 50 | 2011 年 | 『江～姫たちの戦国～』 |
| 25 | 1987 年 | 『独眼竜政宗』 | 51 | 2012 年 | 『平清盛』 |
| 26 | 1988 年 | 『武田信玄』 | 52 | 2013 年 | 『八重の桜』 |

<表 2> KBS 大河ドラマの一覧表

| | 放送年度 | 作 品 名 | 時 代 背 景 | 主な主人公 |
|----|--------|------------|-----------------|---------------------------------|
| 1 | 1981 年 | 『大命』 | 朝鮮中期 | 17 代国王 <small>ヒョウジョン</small> 孝宗 |
| 2 | 1982 年 | 『風雲』 | 朝鮮末開花期～日本統治時代 | 26 代国王 <small>ゴジョン</small> 高宗 |
| 3 | 1983 年 | 『開国』 | 高麗末～朝鮮王朝建国 | <small>イソング</small> 李成桂 |
| 4 | 1984 年 | 『独立門』 | 日本統治時代 | 独立烈士 |
| 5 | 1985 年 | 『夜明け』 | 日本統治時代～独立後 | 架空人物 |
| 6 | 1986 年 | 『ノダジ』 | 日本統治時代 | 架空人物 |
| 7 | 1987 年 | 『梨花』 | 朝鮮末開花期 | 架空人物 |
| 8 | 1987 年 | 『土地』 | 日本統治時代 | 架空人物 |
| 9 | 1989 年 | 『歴史は流れる』 | 日本統治時代～朝鮮戦争 | 架空人物 |
| 10 | 1990 年 | 『黎明のその日』 | 日本統治時代～独立 | 架空人物 |
| 11 | 1991 年 | 『王道』 | 朝鮮後期 | 文臣 洪國榮 |
| 12 | 1991 年 | 『風の花は萎れない』 | 近現代 | 架空人物 |
| 13 | 1992 年 | 『三国記』 | 三国時代(高句麗、百済、新羅) | 三国の武将 |
| 14 | 1993 年 | 『暁天』 | 朝鮮末開花期～日本統治時代 | 架空人物 |
| 15 | 1995 年 | 『金九』 | 日本統治時代 | 独立烈士 |
| 16 | 1995 年 | 『燦爛たる黎明』 | 朝鮮末開花期～日本統治時代 | 独立烈士 |
| 17 | 1996 年 | 『龍の涙』 | 高麗末期～朝鮮初期 | 李成桂・李芳遠 |
| 18 | 1998 年 | 『王と妃』 | 朝鮮初期 | 朝鮮王朝 7 代王世祖 ～10 代王燕山君 |
| 19 | 2000 年 | 『太祖王建』 | 後三国時代～高麗建国 | 初代高麗王 王建 |
| 20 | 2002 年 | 『帝国の朝』 | 高麗初期 | 高麗第 4 代王光宗 |

| | | | | |
|----|-------|------------|-------------|--------------------|
| 21 | 2003年 | 『武人時代』 | 高麗中期 | 高麗の武人政治家 |
| 22 | 2004年 | 『不滅の李舜臣』 | 朝鮮中期 | 朝鮮水軍の武将 |
| 23 | 2006年 | 『ソウル 1945』 | 日本統治時代～朝鮮戦争 | 架空人物 |
| 24 | 2006年 | 『大祚榮』 | 渤海 | 渤海の初代王 |
| 25 | 2008年 | 『大王世宗』 | 朝鮮初期 | 朝鮮第4代王世宗 |
| 26 | 2009年 | 『千秋太后』 | 高麗初期 | 千秋太后 |
| 27 | 2010年 | 『名家』 | 朝鮮中期 | 崔國璿 |
| 28 | 2010年 | 『巨商金萬徳』 | 朝鮮後期 | 女性商人金萬徳 |
| 29 | 2010年 | 『戦友』 | 朝鮮戦争 | 架空人物 |
| 30 | 2010年 | 『自由人李會榮』 | 日本統治時代 | 独立運動家李會榮 |
| 31 | 2010年 | 『近肖古王』 | 百濟 | 近肖古王 百濟の第13代の王 |
| 32 | 2011年 | 『廣開土大王』 | 高句麗 | 廣開土大王 高句麗第19代の王 |
| 33 | 2012年 | 『大王の夢』 | 新羅 | 金春秋 新羅の第29代の王 |

<表 3> 徳川家康が登場する NHK 大河ドラマの一覧

| | 放送年度 | 作 品 名 | 主な主人公 |
|----|--------|----------------------|--------------|
| 1 | 1965 年 | 『太閤記』 | 豊臣秀吉 |
| 2 | 1969 年 | 『天と地と』 | 上杉謙信 |
| 3 | 1971 年 | 『春の坂道』 | 柳生宗矩 |
| 4 | 1973 年 | 『国盗り物語』 | 織田信長 |
| 5 | 1978 年 | 『黄金の日々』 | 堺の商人・呂宋助左衛門 |
| 6 | 1981 年 | 『おんな太閤記』 | 豊臣秀吉の正室ねね |
| 7 | 1983 年 | 『徳川家康』 | 徳川家康 |
| 8 | 1987 年 | 『独眼竜政宗』 | 伊達政宗 |
| 9 | 1988 年 | 『武田信玄』 | 武田信玄 |
| 10 | 1989 年 | 『春日局』 | 春日局(徳川家光の乳母) |
| 11 | 1992 年 | 『信長 KING OF ZIPANGU』 | 織田信長 |
| 12 | 1993 年 | 『琉球の風』 | 楊啓泰(架空人物) |
| 13 | 1996 年 | 『秀吉』 | 豊臣秀吉 |
| 14 | 2000 年 | 『葵徳川三代』 | 徳川家康 |
| 15 | 2002 年 | 『利家とまつ～加賀百万石物語～』 | 前田利家と正室まつ |
| 16 | 2003 年 | 『武蔵 MUSASHI』 | 宮本武蔵 |
| 17 | 2006 年 | 『功名が辻』 | 山内一豊と正室千代 |
| 18 | 2007 年 | 『風林火山』 | 山本勘助 |
| 19 | 2009 年 | 『天地人』 | 直江兼統 |
| 20 | 2011 年 | 『江～姫たちの戦国～』 | 江 |

<表 4> NHK 大河ドラマ平均視聴率ワースト 10

| 順位 | 放送年度 | 作品名 | 平均視聴率(%) |
|----|------------|--------------|----------|
| 1 | 2012年 | 『平清盛』 | 12.0 |
| 2 | 1994年 | 『花の乱』 | 14.1 |
| 3 | 1968年 | 『竜馬がゆく』 | 14.5 |
| 4 | 2013年 | 『八重の桜』 | 14.6 |
| 5 | 2003年 | 『武蔵 MUSASHI』 | 16.7 |
| 6 | 1993年1月～6月 | 『琉球の風』 | 17.3 |
| 7 | 2004年 | 『新選組!』 | 17.4 |
| 8 | 1993年7月～3月 | 『炎立つ』 | 17.7 |
| 8 | 2011年 | 『江～姫たちの戦国～』 | 17.7 |
| 9 | 1985年 | 『春の波涛』 | 18.2 |
| 10 | 2000年 | 『葵徳川三代』 | 18.5 |
| 10 | 2001年 | 『北条時宗』 | 18.5 |

<表 5> 架空人物を主人公とする NHK 大河ドラマの一覧

| | 放送年度 | 作品名 | 主人公 |
|---|------------|---------|----------------|
| 1 | 1967年 | 『三姉妹』 | 幕末の旗本の三姉妹 |
| 2 | 1980年 | 『獅子の時代』 | 幕末の会津藩士と薩摩藩士 |
| 3 | 1984年 | 『山河燃ゆ』 | 太平洋戦争時の日系人兄弟 |
| 4 | 1986年 | 『いのち』 | 太平洋戦争後の青森の女医 |
| 5 | 1993年1月～6月 | 『琉球の風』 | 江戸時代初期の琉球王国の青年 |

謝 辞

大河ドラマという巨大な産物を研究課題に据え、4年近くの年月を通して研究に臨んできました。テレビドラマという見慣れない研究対象に大勢の人が疑問を投げかけた時、筑波大学人文社会科学研究科の今泉容子教授は優しい言葉で私を励まして下さいました。そのおかげで、日本と韓国の歴史ドラマの比較研究が成し遂げられ、研究の領域を広げ、大きな成果を上げました。これらのすべては、今泉先生の情熱的なご指導と巨視的な眼目があったからこそその結果であり、大河ドラマの研究の源となりました。研究活動のみならず、長い留学生活においての精神的な支えになって下さったことも心深く感謝いたします。

また、本研究に際して、筑波大学人文社会科学研究科の津城寛文教授、徳丸亜木教授、朴宣美教授からも様々なご指導を頂きました。終始、暖かい激励を送って下さった先生方に感謝の意を表します。

今泉容子教授をはじめ、先生方のご指導と協力していただいた皆様へ心から感謝の気持ちと御礼を申し上げたく、謝辞にかえさせていただきます。

2014年9月15日

劉 多虔