



Title	在日コリアンポスターにおけるチマチョゴリ表象の専有
Author(s)	K00, BON W00
Citation	待兼山論叢. 芸術篇. 2026, 59, p. 27-46
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/104553
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

在日コリアンポスターにおけるチマチョゴリ表象の専有

KOO BON WOO

キーワード：専有／チマチョゴリ／アイデンティティ／表象／在日コリアン

はじめに

本稿では、在日コリアンポスターにおけるチマチョゴリの表象が、在日コリアンにいか「専有」されてきたかについて考察する。チマチョゴリとは、朝鮮民族の伝統服装を指す語彙として日本に広く知られており、とりわけ在日コリアンを表象する際に頻繁に用いられ、伝統やエスニシティの象徴とみなされてきた。確かに、ポスターに描かれたチマチョゴリは、伝統やエスニシティを表象していると言えるにしても、時代状況に応じて変化しており、そこに在日コリアンによる「専有」が行われている。

「専有¹⁾ (appropriation)」とは、文化研究の領域で広く使われる概念であり、ミシェル・ド・セルトーによって提示された。セルトーは、民衆が支配的構造に対抗、日常的実践を通じて抵抗を行うと論じ、この抵抗を可能とするものとして専有を位置づけた。すなわち、権力構造により与えられた要素を民衆が主体的に再解釈・利用、新たな意味や価値を生み出すことを意味する。このようなセルトーの議論は、ジョン・フィスクやヘンリー・ジェンキンスにより拡張され、民衆がファンダムや文化行為の参加者として自らの文化表象を創り上げること、またはそれを可能にさせる行為を指すようになった。本研究では、チマチョゴリの表象が「専有」されたと捉え、在日コリアンがいかに自らのアイデンティティを描いてきたのかを再考する。考察では、在日コリアンのポスターにみるチマチョゴリのモチーフの使用を専有

として捉える。従来、伝統の継承やエスニシティの象徴として扱われたチマチョゴリのモチーフを、専有の事例として位置づけることにより、在日コリアンたちがポスターを通じて行った能動的な抵抗及び共同体の構築、文化実践を把握することが可能になると考えるためである。

本研究で専有の概念に注目する理由は三つある。第一に、専有の概念を取り入れることにより、在日コリアンを権力構造により規定された受動的・他者化された存在ではなく、主体的な存在として捉え直すことができるからである。第二に、その主体的な存在である在日コリアンが自らのアイデンティティをどのように視覚化し、表象してきたのかを具体的に捉える手がかりを与えるからである。第三に、専有の過程を検討することにより、在日コリアンの集団的アイデンティティ形成、または視覚的实践へとつながったのが明らかになるためである。これまで在日コリアンのアイデンティティとその表象を語る際に、日韓という二極の対立の図式は用いられてきた。しかし、この図式からは在日コリアンが、日韓のどちらかに近いかが測れたものの、彼らが行ってきた表現や視覚的实践については語ることができない。したがって本稿では、専有の概念を取り入れ、在日コリアンを主体的表現を行う存在として再考する。こうした再考に基づき、在日コリアンが行ってきた表現や文化的実践への理解を促すことを試みる。

チマチョゴリのモチーフは、在日コリアンとそのアイデンティティを語るうえ、欠かせない概念として用いられたため、従来の研究からもしばしば取り上げられてきた。

梁仁実²⁾や呉恩英³⁾もチマチョゴリを軸に在日コリアンのアイデンティティについて論じている。梁仁実は、戦後日本の映画における在日女性の表象が、単なる朝鮮半島のコンテクストをそのまま受け入れたのではなく、日本の社会の影響を受けていたことを明らかにした。梁は、日本の映画に再現されたチマチョゴリに注目した。梁はチマチョゴリを、在日コリアンであることを示すための普段着、ホステスの仕事用の晴れ着、民族学校の制服など、それぞれの機能と姿で分類した。梁は、こうしたチマチョゴリにより再

現される在日女性の表象には、民族やジェンダー、植民地の問題などが絡み合っていると論じ、これらの諸問題が未だに続いていると指摘した。呉恩英は、日本の社会にチマチョゴリの語が定着していく過程を検討しつつ、それが在日コリアンの文学作品にどのように表象されるか分析した。呉は、朝鮮服と呼ばれた伝統服装が、戦後日本の社会で祖国の分断や朝鮮戦争などの事件を経てチマチョゴリという語に定着したことを明らかにした。呉は一連の事件によりチマチョゴリが、民族や祖国、母のイメージが重ねられ、単なる民族衣装を越えた在日コリアンの民族的アイデンティティとして用いられることになったと論じた。これらの先行研究はチマチョゴリが在日コリアンのアイデンティティと深く結ばれていることを示し、その歴史かつ社会的背景を明らかにした。しかし、そこに表象されるチマチョゴリは、日韓や男女といった既存の二項対立の枠組みの中で論じられ、「どちらに近い表象であるのか」という視点に限定されてきた。本研究では既存の二極対立の軸を越え、チマチョゴリの表象の多様な姿、またその表現について分析する。

本論の目的は、戦後の多様な在日コリアン団体が発行したポスターにおけるチマチョゴリ表象を分析し、在日コリアンがチマチョゴリをどのように専有し、能動的に自らのアイデンティティ表象として描いてきたのかを明らかにすることである。在日コリアンポスターのチマチョゴリは、大きく三つの傾向に分かれる。第一に戦後直後から1970年代まで、第二に1980年代から1990年代まで、第三に2000年代以降となる⁴⁾。すなわち、チマチョゴリは、在日コリアンの時代や社会の必要に呼応して多様に変容するとともに、専有されてきた。本稿では、こうしたチマチョゴリの表象の変容に注目し、その専有のあり方を明らかにすることで、在日コリアンが自らをどのように表象してきたかを検討する。

専有とは

専有とは、民衆が支配的構造から与えられた資源を自らの文脈に従って再

解釈・再利用することによって新たな意味や価値を生み出す過程を指す。以下ではミシェル・ド・セルトー、ジョン・フィスク、ヘンリー・ジェンキンスの三者の理論に基づき、それぞれの理論的背景と具体的事例を通じ、専有の概念についてまとめる。

ミシェル・ド・セルトーは『日常実践のポイエティーク』において、民衆が権力構造により定められた枠組みの中でどのように創造性を発揮するかについて論じた。国家や企業などの権力構造は「戦略」により自らの場所を作り、統制された秩序を維持、また拡張させる⁵⁾。これに対し、民衆はその場所の内部にて「戦術」を通じ、戦略を利用しつつ、自らの意図に即した空間を作り出す。専有とはこの戦術の働きであり、与えられたものを自らの必要に応じ使い直し、既存の戦略を揺るがす抵抗を可能にさせる⁶⁾。セルトーはこの専有を説明するため「密猟」という比喩表現をした⁷⁾。許可なき狩猟活動を意味する密猟をセルトーは読書に比喩した。読者は必ずしも著者の意図に従わず、自由にテキストを横断、自らの解釈を付け加える。この密猟的読書により、読者は著者に帰属された意味の所有権を攪乱させ、テキストを専有する。このようにセルトーによる専有は、民衆による創造性の発揮であり、その結果としては巨大権力構造への抵抗を意味する。

ジョン・フィスクは、セルトーの議論を大衆文化研究へと拡張させた。フィスクは、大衆が支配的文化の資源を用いて自らの文化を創り出すと論じ、その過程が専有であり、抵抗であると論じた⁸⁾。大衆文化は常に支配と抵抗の緊張関係にあり、その闘争の中で専有が実践される。大衆文化での様々の事例の中、フィスクが注目したのはファンダムにおける専有であった。ファンたちは支配的文化のテキストを受動的に消費するのではなく、そこから自らの意味などを作り出し、また自ら集団のアイデンティティを形成する。フィスクはその事例としてマドンナのファンダムを取り挙げる。ファンはマドンナのイメージを専有し、それを自らの文脈に重ね合わせ、新たな女性像を創り上げた⁹⁾。フィスクが提示したこの専有の形は、個人に留まらず、集団ごとに共有され、代替的アイデンティティを生み出す。このようなファ

ンダムは同人誌やファンビデオなどを制作、消費者から生産者へと転換する¹⁰⁾。このようにフィスクの専有は、セルトーが個人の実践として論じた専有を集団の次元に拡張させ、その過程から集団で共有されることを示した。

ヘンリー・ジェンキンスはフィスクの理論を継承し、専有を通じたファンダムについて論じたうえ、「参加型文化 (participatory culture)」という概念を提示した¹¹⁾。参加型文化とは、ファンの新たな表現とその共有に積極的に促し、またその表現に基づき、ファンダムを越え外部へと拡張していく文化である¹²⁾。ジェンキンスが示した参加型文化の代表的な事例として「Harry Potter Alliance (以下、HPA)」がある。HPAは『ハリー・ポッター』シリーズのファンダムから出発した。初期のHPAは、専有を通じた作品の受容、ポッドキャストやファンビデオの制作及び共有するファンダムであった¹³⁾。しかし、HPAはそこに留まらず、作品内の概念を現実へと専有し始めた、HPAは悪に立ち向かう作中の主人公たちに自らを投影した。彼らは現実の社会問題、飢餓や不正貿易などを作品内の悪の象徴であるホークルックスに指定し、それに対抗するためのキャンペーンなどを展開した¹⁴⁾。このようなファンダム内部の交流を越えたHPAの活動は、ジェンキンスが提示した参加型文化の典型的事例とみなすことができる。

このように、セルトーは専有を民衆の創造的抵抗を可能とさせる実践として捉え、フィスクは大衆文化における集団的アイデンティティ形成の契機として、ジェンキンスは新たな表現とその共有・拡張を促す参加型文化の実践として位置づけた。本研究では、これら三者の専有概念に基づき、在日コリアンのポスターに描かれたチマチョゴリのモチーフを専有された表象として捉え、その表象とアイデンティティ構築の過程を明らかにする。

分析対象及び方法

本研究では、戦後の様々な在日コリアンの団体から発行したポスターのチマチョゴリのモチーフを分析する。以下では、分析の対象となるポスターと

チマチョゴリのモチーフについて概観し、それぞれの特性と本研究における意義を明らかにする。まずは、ポスターというメディアの特性や歴史的背景について確認する。次に、チマチョゴリというモチーフの来歴とその象徴性についてまとめ、研究対象としての位置づけを論じる。

ポスターとは一般的に「(何らかを知らせるため) 公共の場に貼られ、一般的には画像を含む大型の紙片」である¹⁵⁾。そのためポスターは、人々の目に入りやすい公共の場、特に柱 (post) や電柱などに貼られる (post) 媒体である¹⁶⁾。本研究でポスターを分析の対象とするのは、在日コリアンにとってポスターが最も広く共有される大衆メディアであるからである。専有概念を多く用いる文化研究などでは、主にテレビを中心に分析を行うが¹⁷⁾、在日コリアンにはテレビ局を所有したことがない。ポスターは、電源を付ければ視聴できるテレビの同様、特別な努力をしなくても、街角に貼られ見ようとしなくても目に情報が入ってくるメディアである¹⁸⁾。その代わりに貼られる場所、共同体に強く影響され、受けるメディアである。以上の理由から本研究ではポスターを分析の対象とする。

このようなポスターに描かれた様々な要素の中、本研究はチマチョゴリのモチーフに注目する。チマチョゴリは、日本において朝鮮民族の伝統服装を示す言葉のように認知されている¹⁹⁾。しかし、朝鮮半島ではその名称が異なる。朝鮮民族の伝統服装を意味する言葉は「韓服 (한복)」である²⁰⁾。スカートを意味する「チマ (치마)」と上衣の「チョゴリ (저고리)」の合成語で、「チマチョゴリ (치마저고리)」とは、明らかに女性服ということが分かる名前である。すなわち、日本における「チマチョゴリ」という語の定着は、民族衣装をめぐる表象が特有の形で専有されたことを示している。

以上の検討を踏まえ、本研究では戦後に発行された在日コリアンのポスターのチマチョゴリのモチーフについて分析する。戦後以降に発行されたポスター計 373 点を分析対象とする。具体的にはケイビーエス株式会社から収集した 72 点、『写真で見る民団 20 年史』から抜粋した 22 点、在日韓人資料館の 151 点、文化センターアリランの 67 点、在日韓国人問題研究所の 13 点、

その他の48点の資料を分析する。これらのポスターを、チマチョゴリそのものの、チマチョゴリを着た人物、チマチョゴリが描かれた背景の三つの要素に分け分析する。それぞれの要素を検討することにより、ポスターにおけるチマチョゴリ表象の専有のあり方を明確にする。

分析結果

戦後の在日コリアンのポスターを分析した結果、その表現には一定の傾向が確認できた。その傾向は時系列的に三つに大別できる。第一期として戦後から1970年代まで、第二期として1980年代から1990年代まで、第三期として2000年代以降の区分である。第一期のチマチョゴリは、華やかな晴れ着や舞台衣装が多く見られ、若い女性と伝統建築と共に描かれた。第二期のチマチョゴリは、地味な普段着が老若男女の人物とコリアタウンと共に描かれた。第三期のチマチョゴリは、それ自体が目立ち、人物や背景無しに描かれた。以下では、それぞれの時期の特徴的表現を見せるポスターを時期ごと3点ずつ取り上げ、詳細に分析を行う。

図1は1964年の東京商銀信用組合により制作された組合員慰安のイベントの告知用のポスターである。このポスターに描かれたチマチョゴリは、舞踊のための衣装である。身体の線に沿った細身のシルエットが目立つ。また両手には扇子を持ち、頭にも飾りをかけており、装飾の高い服装であることが読み取れる。このポスターに描かれたチマチョゴリは、若い女性に着せられている。一人の女性の全身像が描かれており、扇子を使った手の動きや、片足を上げ体に傾きを作っていることから舞踊の一場面を演じているように見える。その女性の上の円形の枠に男性人物たちも描かれているものの、いずれもスーツ姿であり、チマチョゴリ姿の女性との対照をなしている。このポスターには、背景が描かれず、女性のモチーフのみが切り取られている。

図2は1967年の在日本大韓民国居留民団により制作された創団20周年記念祭の告知用のポスターである。このポスターに描かれたチマチョゴリは、

セクドンチョゴリである。このセクドンチョゴリとは、袖の部分に多彩な色の布が用いられたのが特徴である。さらに手首の部分には刺繻も入れられ、高級感を表している。このようなセクドンチョゴリは主に子供のための祝日用の服として知られるものである²¹⁾。このポスターに描かれたチマチョゴリは、若い女性に着せられている。長く伸ばした髪に伝統的な飾りのデンギ(땡기)を付けている²²⁾。左手は顔の前に置き、右手は外側に向け伸ばすようなポーズをとっている。また、両足は左向きに揃えられ、その下には片方の靴が脱げた状態で置かれている。身体全体のプロポーションは非常に歪んでおり、現実には再現できない形をしている。このプロポーションと脱がれた靴を見るとこのポスターでは、女性のモチーフを通じ、朝鮮半島を示そうとしたことが読み取れる。このポスターには、背景が描かれず、中心の人物のみが画面を占めている。

図3は1975年の在日本大韓民国居留民団大阪布施支部の「秋夕同胞慰安の日」の告知用ポスターである。このポスターに描かれたチマチョゴリは、複数の人物に着せられている。画面の左上に大きく描かれた女性のチマチョゴリは非常に華麗な晴れ着である。袖やチマ、結び紐に至るまで刺繻が入れられ、胸元に伝統的な装飾であるノリゲも見える²³⁾。画面下段部に描かれた複数の女性たちに着用されているチマチョゴリにも刺繻が見られ、全体的に晴れ着の姿が描かれたことが確認できる。このポスターに描かれたチマチョゴリは、すべて若い女性に着せられている。左上の女性は右手にマイクを持ち、左手を下に向けて伸ばしており、振り付けのような優雅な身振りを取っている。下段の女性たちは互いに手を取り合い、円を作るように並び立っている。さらに、ポスターの背景には、芝生と伝統建築物が描かれている。この建物の扁額に書かれた「仁政殿」という名前からポスター全体の背景が朝鮮王朝の王宮であることが読み取れる²⁴⁾。

以上の三点のポスターから第一期のポスター分析を行った。第一期のポスターのチマチョゴリは華やかな晴れ着である。チマチョゴリには多様な色が使われ、さらに刺繻やノリゲなどの飾りも多く付けられていた。このような

チマチョゴリは主に若い女性に着させられた。男性も描かれたものの、その姿は洋服であり、チマチョゴリの姿ではなかった。これらの背景としては、切り取られたデザイン上の平面、または宮殿などの王宮が描かれた。

図4は1985年の指紋押捺拒否運動のポスターである。このポスターに描かれたチマチョゴリは、第一期での華やかなチマチョゴリとは異なる地味な普段着のチマチョゴリである。袖や襟までも白色で仕立てられ、柄や刺繍、飾りなどは描かれていない。男性たちの上着のみに柄または色が表現されているものの、それもまた単色で単純な柄で仕立てられている。また、一期のチマチョゴリに比べ、ゆったりとしたシルエットを見せる。この地味なチマチョゴリは、若い女性に限らず、老若男女の多様な人物に着させられている。これらの人物たちはいずれも正面を向き、同じ方向を見据えながら、片手を空に向け、上げている。顔の表現は簡略化されているものの、無表情または真剣な眼差しを示している。また、人物たちの髪型は短いカットやパーマが見られる。背景には、何も描かれず、画面全体が白地になり、描かれたモチーフに集中できる構成となっている。

図5は1987年開催の生野民族文化祭のポスターである。真ん中を走る子供のチマチョゴリはセクドンチョゴリであり、袖は無論、襟や結び紐まで多様な色が使われている。下衣の場合は、走りやすく伝統的なチマチョゴリよりは丈が短めになっている。また、頭には伝統的帽子を被り、手には伝統楽器を握っている。一方、左右の人物たちのチマチョゴリは、伝統芸能の農楽の服装である²⁵⁾。上下が白となっているのが目立つ。また、女性であるものの、ズボンのチマチョゴリを着ていることも特筆すべきである。その上に青色の上着を羽織り、原色の紐をその上にまとっている。頭には子供たちが着用したものと似た帽子を被り、伝統楽器を担いでいる。図5に最も目立つ人物像は、道路の真ん中を一行に元気よく走る子供たちである。その左右に大勢の若い女性たちが立ち並び、子供に向け笑顔を見せている。これらの人物が描かれている背景は日本の商店街だと見受けられる。舗装された道路は奥へと伸び、その左右には日本語で書かれた看板と店舗が立ち並んでいる。

図6は1996年の京都朝鮮第一初級学校の創立50周年記念イベントのポスターである。このポスターにチマチョゴリは右上と下段部に描かれている。右上のチマチョゴリは図5に出たような丈の短いチマチョゴリである。上衣はセクドンチョゴリであり、袖と襟に多様な色が使われた。一方、刺繍や飾りなどは見られない。下段部には図5で見えた農楽のチマチョゴリが再び現れた。上下白のチマチョゴリに濃い色の上着、帽子などが確認できる。右端には女性用のセクドンチョゴリ、丈の長い伝統的なチマチョゴリが見える。また、それぞれ異なる楽器を持っていることも特徴的である。これらのチマチョゴリは子供に着させられている。右上の少女は、片手でチョゴリの端を掴み、逆の手で胸元に置き、前を向いて頭を下げている。その表情は明るい笑顔を浮かべており、歓迎の挨拶をしているように見える。一方の左上の男の子は、洋服姿であり、図1にみるチマチョゴリの女性との対比を感じさせる。次に下段部には子供の群れが見える。それぞれの楽器を演奏し、踊りながら右端の少女についていくような姿を取っている。図6も背景は描かれず、デザイン上の平面にモチーフが配置されている。

以上の三点のポスターから第二期のポスター分析を行った。第二期においては、質素な普段着が描かれるようになった。華やかなチマチョゴリも現れるものの、舞台衣装ではなく、農楽のチマチョゴリのように一般の人々にも着られる服装であった。人物のモチーフは、若い女性に限らず、老若男女の多様な人物像を見せるようになった。とりわけ子供が多く描かれた。背景においては、以前の時期と同様、省略される場合も多かったが、日本の商店街のような現実的な空間が背景として登場し始めた。

図7は2008年の第36回韓国語弁論大会のポスターである。このポスターには、2着のチマチョゴリが描かれている。左には農楽のチマチョゴリが描かれている。白のチマチョゴリに青色の上着とその上にまとっている紐、また帽子と楽器が見える。また、その下衣は描かれていないのも目立つ。一方、右側には女性用のチマチョゴリが描かれている。晴れ着のチマチョゴリで袖と襟、結び紐がピンク色になっている。袖や下衣などから全体的にゆつ

たりシルエットを見せる。また、左下にはノリゲと楽器、唐辛子が描かれている。これらのチマチョゴリは、人物に着させられているのではなく、チマチョゴリのみが描かれた。また、その背景には黄色い円がいくつか描かれている。

図8は2016年第10回民団文化賞ポスターである。このポスターには一着のチマチョゴリが画面全体を埋めている。単色で仕立てられ、刺繍や飾りもない地味な普段着のチマチョゴリが描かれている。このチマチョゴリも人物なしで、それだけが描かれている。その背景として画面の余白が黄色く塗られているものの、チマチョゴリ自体が背景として機能している構成となっている。

図9は2023年に民団沖縄が制作したコリアンフェスティバルのポスターである。このポスターには農楽のチマチョゴリが2着描かれている。今までの農楽のチマチョゴリと異なって青の上着が見えず、上半身にまとった紐に赤と青、黄色の色が塗られている。これらのチマチョゴリは、人物と描かれているものの、顔や手の詳細は大きく省略され、輪郭だけが描かれている。背景としては抽象的な色面が描かれている。特徴的なのは韓国の国旗を連想させる赤色と青色が、それぞれ左上と右下に配されている点である。

以上、第三期にみる三点のポスターを分析した。分析の結果、第三期においては、一期と二期に登場した晴れ着と普段着のチマチョゴリが区別なく描かれた。これらのチマチョゴリは、人物や背景が省略され、チマチョゴリのみが描かれる場合が多かったことが明らかになった。

以上の第一期から第三期にかけての在日コリアンポスターに見るチマチョゴリのモチーフを中心とした分析から、チマチョゴリの表現は三つの傾向があることが判明した。その傾向をまとめると、第一期においては、華やかな晴れ着が湧き女性に着せられ、非現実的背景と描かれた。第二期においては、地味な普段着が老若男女に着せられ、商店街などの現実的な背景と描かれた。第三期においては、晴れ着と普段着の区別なく描かれ、人物や背景は省略され、チマチョゴリのモチーフそのものが単独で描かれた、といえる。

考察

以上の分析から、在日コリアンのポスターにおけるチマチョゴリの表象が、固定された伝統やエスニシティの象徴ではなく、時代や社会の状況、在日コリアンの共同体の実践として新たな意味を作り上げ、重ね合わせてきた表象であることを明らかにした。以下では、分析により明らかになった三つの時期のチマチョゴリ表象を手掛かりに、その専有のあり方をそれぞれ、理想の再現と現実の再現、自由な表現としてまとめ、在日コリアンのアイデンティティ表象がいかに変化し続けたかを考察する。

第一期のポスターのチマチョゴリ表象は、理想の再現のため専有されたと考えられる。この時期のチマチョゴリは華やかな晴れ着で主に若い女性に着せられ舞台や王宮などの背景と結び付けられた。図1の人物が着ているチマチョゴリは、伝統舞踊の服装ではない。扇子を持ち踊る「ブチュチュム(부추춤)」は1950年代のソウルで初演された創作舞踊である²⁶⁾。図2では子供用のセクドンチョゴリが20周年というスローガンと組み合わせられている。図3では王宮の前で女性の群れが踊っている。これらのチマチョゴリの表象は一見、伝統とエスニシティの象徴として捉えることができる。しかし、いずれも伝統には従わず、主に理想とする姿を見せるため、再構成された表現だと解釈でき、それはセルトーのいう密猟的専有に重ねてみることができる。したがって、この時期のチマチョゴリの表象は、朝鮮民族の伝統要素を与えられた資源にし、日本社会という自らの属する社会文脈に合わせ、美しき朝鮮文化を演じ、誇りうる朝鮮文化を提示する戦術的实践として理解できる。

第二期のポスターのチマチョゴリ表象は、現実の再現のために専有されたと捉えられる。この時期のチマチョゴリは普段着や農楽のチマチョゴリなど、老若男女に着せられ、コリアンタウンのような現実的背景と結び付けられて表象された。これは在日コリアンが自らの共同体を認識し始めたことを意味する。図4では普段着の老若男女が、図5と図6には在日コリアンの庶

民文化、祭り用の服装が描かれた。さらに丈の短いチマチョゴリのように現代化されたチマチョゴリも確認できる。これらのチマチョゴリは、在日コリアンの集住地のコリアンタウンなどと結び付けられた。すなわち、第二期のチマチョゴリ表象は理想化された朝鮮民族を表すための一期のチマチョゴリを専有し、日本社会で生きていく在日コリアンという共同体を再認するための専有のため用いられたと捉えられる。これらの専有を通じ共同体のアイデンティティが形成させ、在日コリアンが共同体として自己像を結集させる契機となった。

第三期のポスターのチマチョゴリ表象は、自由な表現のために専有されたと解釈できる。この時期のチマチョゴリは人物や背景から切り離され、チマチョゴリそのものが単独で描かれることが多かった。図7や図8では、チマチョゴリだけが画面を占め、人物は省略された。図9でも人物は輪郭のみが描かれた。これはチマチョゴリがすでに十分に専有され、他の要素に依存せず、それ自体で在日コリアンを表象しうる段階に至ったことを意味する。他の要素を用いるより、チマチョゴリをいかに表現するのかが、この時期のチマチョゴリの表象に問われた。図7は薄い水彩画のような表現、図8は抽象画のような平面的構成、図9は水墨画のような濃淡を用いた。すなわち、第三期の専有は、チマチョゴリを共有資源として誰もが自由に再利用できる表現へと変化させた。前述のジェンキンズが論じた参加型文化に照らせば、この段階のチマチョゴリ表象は、共同体の外部にまで開かれた表現のプラットフォームとなり、在日コリアンのアイデンティティ表象をより柔軟かつ創造的に更新する契機となったと解釈できる。

結論

本稿では、戦後在日コリアンのポスターにおけるチマチョゴリの表象を、専有という観点から分析した。その結果、ポスターに描かれたチマチョゴリは固定的な伝統やエスニシティの象徴ではなく、次の三段階を経て変容して

きたことが明らかとなった。すなわち、第一期は、理想の再現として華やかな晴れ着を通じた美化された民族像の提示、第二期は、現実の再現として在日コリアン共同体の人々の生活と結び付いた服装の表象、そして第三期は、自由な表現としてチマチョゴリそのものが独立したモチーフとなり、誰もが再利用できる開かれた象徴へと展開した。この変容の過程は、セルトーのいう密猟的専有から始まり、フィスクのいうファンダムのアイデンティティ形成、さらにジェンキンズの参加型文化に至るまで一連のダイナミズムを体現している。在日コリアンは、外部から与えられた民族衣装という表象を受動的に背負う存在ではなく、自らの状況に応じ再解釈し続ける主体的な文化実践の担い手であったことが示された。

以上のことから本研究では、チマチョゴリが専有を通じて在日コリアンのアイデンティティ表象として位置づけられる過程について明らかにした。しかし、その過程において、どのような視覚的・文化的経験が生み出され、共同体の中で共有されていくかについては十分に検討できなかった。これらの点については、今後さらに検討を深める必要がある。

〔図版〕

左：図1. 東京商銀信用組合、組合員慰安の夕べ、1964年、『写真で見る民団20年史』
抜粋

中：図2. 在日本大韓民国居留民団、創団20周年記念祭、1967年、『写真で見る民団20年史』抜粋

右：図3. 在日本大韓民国居留民団大阪府布施支部、秋夕同胞慰安の日、1975年、
KBS制作



左：図4. 在日本韓國人基督教會指紋拒否実行委員会関西集会実行委員会、在日韓國人基督教者外登法改正要求関西蹴起大会、1985年

中：図5. '88生野民族文化祭実行委員会、'87生野民族文化祭、1987年

右：図6. 京都朝鮮第一初級学校、創立50周年記念イベント、1996年



左：図7. 在日本大韓民国民団中央本部、第10回MINDAN文化賞、2016年、KBS制作
 中：図8. 大阪韓国青年会議所、第36回韓国語弁論大会、2008年 ③ 民団沖縄、コリアンフェスティバル、2023年
 右：図9. 民団沖縄、コリアンフェスティバル、2023年



[注]

- 1) Appropriation の訳語としては「専有」の他、流用や転用、盗用などの語彙が用いられる。本研究では、チマチョゴリのモチーフを単に用いるのではなく、自らの表象として有するとの意味を明らかにするため、「専有」の語を用いる。
- 2) 梁仁實「戦後日本映画における『在日』女性像」『立命館産業社会論集』第39巻第2号、2003年9月、35-56頁。
- 3) 呉恩英「在日朝鮮人文学における『チマ・チョゴリ』の表象」『表現研究』第90号、表現学会、2009年、50-60頁。
- 4) これらの流れはそれぞれの時期に目立つものの、他の時期にも見える。
- 5) Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, trans. Steven Rendall, Berkeley: University of California Press, 1988, xix.
- 6) Ibid., p.30.
- 7) Ibid., p. 174.
- 8) John Fiske, *Understanding Popular Culture*, Boston: Unwin Hyman, 1989, pp.19-25.
- 9) John Fiske, *Reading the Popular*, Boston: Unwin Hyman, 1989, pp. 97-101.
- 10) John Fiske, "The Cultural Economy of Fandom," in Lisa A. Lewis (ed.), *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media*, London: Routledge, 1992, pp.1-10.

- 11) Henry Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York: New York University Press, 2006, p.246.
- 12) Henry Jenkins et al., *Confronting the Challenges of Participatory Culture: Media Education for the 21st Century*, Cambridge, MA: MIT Press, 2009, xi–xii.
- 13) Henry Jenkins, “Cultural Acupuncture: Fan Activism and the Harry Potter Alliance,” *Transformative Works and Cultures*, no.10, 2012, [1.1].
- 14) Ibid., [3.2].
- 15) Merriam-Webster.com Dictionary, s.v. “poster,” last accessed May 22, 2022, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/poster>.
- 16) 梅田俊英偏著『ポスターの社会史』ひつじ書房、71。 2001
- 17) 本研究で扱われるフィスクやジェンキンは無論、スチュアート・ホールなどの学者も自らの研究の対象としてテレビを用いた。
- 18) George Creel, *How We Advertised America*, Harper & Brothers, reprinted by Arno Press Inc., New York, 1972, p.133.
- 19) 呉恩英,『在日朝鮮人文学における「チマ・チョゴリ」の表象』、『表現研究』第90号、50。
- 20) 尹良老,「韓服(한복)」, 韓国民族文化大百科事典, 韓国学中央研究院, (最終アクセス: 2025年8月30日), <https://folkency.nfm.go.kr/topic/%ED%95%9C%EB%B3%B5>
- 21) 金廷兒,「セクドンチョゴリ(색동저고리)」, 韓国民俗大百科事典, 国立民俗博物館, 2025年, (最終アクセス: 2025年8月30日), <https://folkency.nfm.go.kr/topic/detail/7064>
- 22) 李祐姪,「デング(뎡기)」, 韓国民俗大百科事典, 国立民俗博物館, (最終アクセス: 2025年8月30日).
<https://folkency.nfm.go.kr/topic/detail/6947>
- 23) 吳宣希,「ノリゲ(노리개)」, 韓国民俗大百科事典, 国立民俗博物館, (最終アクセス: 2025年8月30日).
<https://folkency.nfm.go.kr/topic/%EB%85%B8%EB%A6%AC%EA%B0%9C>
- 24) キムドンヒョン,「昌徳宮 仁政殿(창덕궁 인정전)」, 韓国民族文化大百科事典, 韓国学中央研究院, (最終アクセス: 2025年7月30日).
<https://encykorea.aks.ac.kr/Article/E0055393>
- 25) イヨンシク,「農楽(농악)」, 韓国民俗大百科事典, 国立民俗博物館, (最終アクセス: 2025年7月30日).
<https://encykorea.aks.ac.kr/Article/E0013137>
- 26) 安秉憲,「ブチェチュム(부채춤)」, 韓国民俗大百科事典, 国立民俗博物館, (最終アクセス: 2025年8月30日).
<https://folkency.nfm.go.kr/topic/detail/6419>

[参考文献]

日本語文献

呉恩英「在日朝鮮人文学における『チマ・チョゴリ』の表象」『表現研究』第90号、表現学会、2009年、50-60頁。

在日本大韓民国民団『写真で見る民団20年史』在日本大韓民国民団、1967年

在日本大韓民国民団『民団30年史』在日本大韓民国民団、1977年

在日本大韓民国民団『民団70年史』在日本大韓民国民団、2017年

梁仁實「戦後日本映画における『在日』女性像」『立命館産業社会論集』第39巻第2号、2003年9月、35-56頁。

外国語文献

Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, trans. Steven Rendall (Berkeley: University of California Press, 1988).

John Fiske, *Reading the Popular*, London: Routledge, 1989.

John Fiske, *Understanding Popular Culture*, Boston: Unwin Hyman, 1989.

John Fiske, “The Cultural Economy of Fandom,” in *Adventures in Cultural Studies*, ed. Lisa A. Lewis, New York: Routledge, 1992.

Henry Jenkins, *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*, New York: Routledge, 1992.

Henry Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York: New York University Press, 2006.

Henry Jenkins et al., *By Any Media Necessary: The New Youth Activism*, New York: New York University Press, 2016.

Web資料

Merriam-Webster.com Dictionary, s.v. “poster,” last accessed Aug 30, 2025, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/poster>. (最終アクセス: 2025年8月30日).

韓国民俗大百科事典, 国立民俗博物館, <https://folkency.nfm.go.kr> (最終アクセス: 2025年8月30日).

韓国民族文化大百科事典, 韓国学中央研究院, <https://encykorea.aks.ac.kr> (最終アクセス: 2025年8月30日).

[謝辞]

本稿の執筆にあたり、貴重なお助言を賜りました高安啓介先生に、心より御礼申し上げます。併せて、資料調査及び使用にご協力くださったケイビーエス株式会社の高允男社長と林芳子専務にはひとかたならぬお世話になりました。ありがとうございます。また資料調査にご協力くださった在日韓人資料館と文化センターアリラン、在日韓人問題研究所の方々にも感謝の意を表します。

(大学院博士後期課程学生)

SUMMARY

Appropriation of Chima Chogori in Zainichi Korean Posters

Bon Woo Koo

This paper examines the representation of the chima chogori, the traditional Korean costume, in posters produced by Zainichi Korean organizations, focusing on the process of appropriation as a cultural practice. Rather than a fixed symbol of tradition or ethnicity, the chima chogori has been appropriated and transformed across different historical moments to serve the changing needs of the community. Through visual analysis of selected posters, three styles of transformation are identified: the first presents an idealized image of their origin and culture through fancy costumes and young women; the second connects the attire to everyday life and community identity in Japan; and the third highlights the chima chogori as an independent motif open to diverse expressions. This trajectory illustrates a dynamic process extending from de Certeau's notion of everyday appropriation to Fiske's emphasis on fandom and identity, and further resonates with Jenkins's concept of participatory culture. The study demonstrates that Zainichi Koreans were not passive successors of externally imposed ethnic symbols, but active subjects who reinterpreted and recontextualized visual motifs according to their circumstances. These findings contribute to a deeper understanding of how minority communities express and negotiate their identities through visual representation.