

| | |
|------|--|
| タイトル | 解説シリーズ - 今、何が起きているのか？ 第二回 台湾ポストニューシネマ - 『KANO 1931 海 の向こうの甲子園』についてのポストコロニアル批評 の試み - |
| 著者 | 大石, 和久; OISHI, Kazuhisa |
| 引用 | 年報新人文学(21): 200-231 |
| 発行日 | 2024-12-25 |

解説シリーズ——今、何が起きているのか？

第二回 台湾。ポストニューシネマ

——『KANO 1931 海の向こうの甲子園』
についてのポストコロニアル批評の試み——

Taiwan Post-New Cinema: A Post-Colonial Essay on KANO (No.2)

大石 和久

はじめに

解説シリーズ「今、何が起きているのか？」の第二回として、台湾映画の「今」について書いてほしいとの依頼を本誌の編集委員会より受けた。この依頼に、魏徳聖が製作し、馬志翔が監督した二〇一四年の台湾映画『KANO 1931 海の向こうの甲子園』(以下『KANO』)

について論及することで、応えたいと思う。

著者は二〇二三年四月から八月まで台湾芸術大学の研究員として台北に滞在した。それで編集委員会はこのような執筆依頼をしてこられたのであろう。しかし、筆者は台湾映画の専門家ではなく、一介の映画美学研究者でしかない。そのような者が（いくら台湾映画に関心を持っていたとしても）、台湾映画の「今」について「解説」などできるだろうか。荷が重い依頼であった。一度はお断りしようかとも考えたが、結局はお引き受けすることにした。その理由は、筆者が北海学園大学で映画研究をしていることに関わる。このことに触れる前に、まずは『KANO』を紹介しておきたい。

台湾が日本統治下にあった一九三一年、嘉義農林学校（以下、嘉農）は台湾代表として甲子園に出演し、準優勝を果たす（『KANO』とは嘉農のローマ字表記である）。『KANO』は、この実話を基にした劇映画である。嘉農野球部は、一勝もしたことがないような弱小野球部だった。四国の強豪、愛媛県立商業学校野球部の元監督・近藤兵太郎は、嘉農で会計の仕事をしてきた。近藤は野球部の監督を任せられ、スパルタ訓練で鍛え直す。近藤は「球は霊なり、霊正しからば霊また正し、霊正しからざれば霊また正しからず」をモットーとし、日本式の〈野球道〉を説く⁽¹⁾。このように、近藤の訓練は技術面のみならず精神面の鍛錬も重視するものであった。嘉農野球部は当時、台湾でも珍しかった「蕃人」「漢人」「日本人」から成る三民族の混成チーム。近藤はこの点に、この野球部の強みがあることを見抜いていた。近藤はこう断言する。「蕃人は

足が速い。漢人は打撃が強い。日本人は守備に長けている。こんな理想的なチームはどこにもない。きちんと練習すれば必ず甲子園にいける」。近藤の厳しい指導に耐え、めきめきと実力を身につけていった嘉農は、とうとう甲子園に出場、準優勝を果たす。

さて、嘉農が甲子園の準々決勝で対戦したのが、北海道代表の札幌商業学校（以下、札商）であった。札商は、現・北海学園札幌高校の前身にあたる学校である²⁰。この映画の中で、嘉農と札商の試合は大きく扱われ、しかも、札商のピッチャーの錠者博美は、キャラクターとして極めて重要な役割を果たしている。かつての札商、つまり現・北海学園札幌高校は筆者が現在、映画研究者として勤めている北海学園大学の併設校であり、場所的にも隣り合っている。そういったことから、著者は『KANO』にそもそも興味を持っていた。台湾映画の「今」というお題に悩んでいたとき、『KANO』を取り上げたら、何とか書けるのではないかと、ふと思いついた。札商のお隣で映画研究をしているのも何かの縁。それで、台湾映画の専門家でも何でもないにもかかわらず、無謀にも解説依頼を引き受けることにした。

また、著者は映画における北海道表象を、その内国植民地としての歴史性の観点から研究してきた。『KANO』は、植民地時代の台湾を舞台とした映画である。植民地表象という点でも、『KANO』は興味深い。これも、執筆依頼を引き受けた動機となった。台湾代表の嘉農と北海道代表の札商との戦いは、植民地の学校同士の闘争だったのである。

そこで、本解説では、ポストコロニアル的観点から、この『KANO』を解釈してみたいと

思う。その際、ポストコロニアルの重要な理論家の一人、ホミ・バーバを参照したい。バーバの理論から見えてくる、この映画に込められたポストコロニアル的な意味とは何か。バーバの観点に立てば、嘉農の野球は、日本への愛憎半ばする「アンビヴァレンス（両価性）」に基づく、日本野球の「擬態＝模倣 mimicry」であったと考えられる。

まずは、なぜ『KANO』を語ることが、台湾映画において「今、何が起きているのか？」を語ることもあるのかということについて説明する。その後、『KANO』をポストコロニアル的観点から解釈する。本来ならこれで本解説を終えてもいいだろう。しかし、最後に、札商のピッチャー・錠者が『KANO』においていかに重要な役割を担っていたか、ということに言及しておきたい。彼こそが、私に本解説を執筆する動機を与えてくれたからである。

一 台湾ポストニューシネマと魏徳聖

『KANO』は、魏徳聖三部作中の一作である。三部作の他の二作は、どちらも彼が監督した『海角七号 君想う、国境の南』（二〇〇八年、以下『海角七号』）および『セデック・バレ 第一部 太陽旗、第二部 虹の橋』（二〇一一年、以下『セデック・バレ』）である。『KANO』

では、彼は製作に回った。魏徳聖によれば自身は野球には素人であったので、野球経験者の馬志翔に監督を依頼したとのことである。

さて、魏徳聖は台湾ポストニューシネマの旗手である。つまり、彼は、一九八〇年代から一九九〇年代にかけて展開された台湾ニューシネマの後の世代に属する映画監督である。侯孝賢や楊徳昌、李安、蔡明亮といったニューシネマの監督達の美的に洗練された映画は、世界的な映画祭で数多くの賞を獲得した。しかしながら、その芸術性は必ずしもかんばしい興行収入には結びつかず、その結果、台湾映画の製作本数は激減した。

台湾映画の低迷は、ニューシネマの監督・楊徳昌の助監督を務めた、いわばその弟子、魏徳聖によって乗り越えられることになる。魏徳聖が二〇〇八年に監督した『海角七号』は、台湾映画史に残る画期的な映画となった。日本統治時代に生まれた日本人男性と台湾人女性の恋愛が、日本の敗戦によって終焉を迎えることになる。そのような悲恋を甘美に、かつノスタルジックに描いたこの映画は、台湾で製作された映画として史上最高の五億三〇〇〇万円の収益を上げた。台湾映画研究者の赤松美和子は、この大ヒットについて「二〇〇八年、台湾映画は自らの歴史をエンタメとして語ることで再び息を吹き返す」と記している³⁾。また、『セデック・バレ』と『KANO』も同様に大ヒットを記録している。魏徳聖の登場について、四方田犬彦もこう言っている。

魏徳聖という映画人の出現は、二〇〇〇年以降の台湾映画をもっとも特徴付ける現象の一つである。侯孝賢や楊徳昌が映像作家としての繊細な文体に拘泥し、世界中の映画祭に宛ててハイブローな芸術映画を撮り続けたとすれば、その次の世代である魏徳聖は逆に、誰もが登場人物に同一化して、強い情動的興奮を体験するエンターテインメントに徹して、台湾映画をもう一度興隆へと導いた。⁴⁾

台湾映画研究者の稲見公仁子によれば、エンタメ化の傾向は、現在にまで至る台湾映画の特徴と言つてよい⁵⁾。それは、近年、台湾ではジャンル映画（例えば『紅い服の少女第一章 神隠し』⁶⁾「二〇一五年」、第二章真実⁷⁾「二〇一七年」⁸⁾「程偉豪」や『返校 言葉が消えた日』⁹⁾「二〇一九年、徐漢強」などのホラー映画）が盛んに制作されていることから分かる。これは現在の台湾発のネットフリックス映画にも見られる傾向である。とすれば、台湾映画のエンタメ化の嚆矢となった魏徳聖、その三部作の一作の『KANO』を取り上げることが、台湾映画の「今」の一端を語ることもあるだろう。

ここで、魏徳聖の台湾映画のエンタメ化は、同時に、「台湾アイデンティティ」の探究とともになされたことに留意しておきたい。稲見は、ポストニューシネマについて、こう言っている。

人々を引きつけたのは台湾が台湾であること、台湾アイデンティティとの関係性であった。

たとえば言語について言えば、国語と台湾語や各原住民族の言語などが混在するのがリアルな社会の描写である。道教の信仰や歌仔戲、夜市などの民俗的アイテムや日本統治時代、その後の白色テロ、民主化運動などの歴史素材も台湾が台湾であることを示す。こうした描写が興行的成功と強く結びついていた。台湾としての意識は、八〇年代のニューシネマでも見られたことだが、九〇年代に入って民主化が進むなかで熟成されていったと思われる。⁶⁾

民主化以前、国民党一党独裁の下では、映画の中で「台湾アイデンティティ」に関わる光景に焦点が当てられることはほとんどなかった。その独裁が終わり、中華中心主義イデオロギーから解放され政治が〈本土化（台湾化）〉する⁷⁾。それに照応するように、映画人たちは台湾本位の視点から、台湾の光景を見つめ直すことを始めた。魏徳聖が、多元的なエスニック・グループ——中国語の「族群」——から成る台湾の生活空間に注目したのも、そのような台湾本位の視点からである⁸⁾。台湾の南端、先住民族の居住する恒春半島を『海角七号』は舞台としているが、この舞台設定をめぐって、台湾映画研究者の林ひふみはこう言っている。

台湾最南部の恒春半島を舞台としたことで、これまでの台湾映画にも見られた外省人、本省人の区分を越えて、客家や先住諸民族も交えた多数のエスニック・グループが、現に共

存し、北京語と台湾語を中心とする多言語の生活空間を形成している台湾社会の現状が生き生きと描き出された。⁹⁾

台湾に共生する、多元的なエスニック・グループ（あるいはエスニシティ）。これが、魏徳聖が扱う大きな主題の一つである。そして、彼のもう一つの大きな主題は、日本統治時代である。日本統治時代が注目されるには、やはり台湾の民主化が進み、中華中心主義から解放される必要があった。かつて、日本統治時代は、中国への侵略の視点から専ら否定的に表象されるのみであった。魏徳聖は、現在の台湾の礎となった日本統治時代の現実に、その功罪ともども、迫ろうとする¹⁰⁾。その意味で、彼がこの時代を扱うのは、やはり「台湾アイデンティティ」を探究する作業であった。上に見たように、『海角七号』も『KANO』も日本統治時代の出来事を取り上げている。そして、『セデック・バレ』も、一九三〇年、日本統治時代に先住民族（セデック族）が抗日蜂起した霧社事件を活劇化した映画であった。魏徳聖の三部作はすべて、エスニック・グループの多元性と日本統治時代を扱っている。以下、本解説では、この三部作の中でも『KANO』に焦点を当て、論じてゆきたい。

一一『KANO』について——日本野球の「擬態」模倣——

冒頭述べたように、『KANO』は、「蕃人」「漢人」「日本人」の三民族が協力し合い、甲子園で活躍する映画である。魏徳聖は自身で、『KANO』において「団結の精神」、「異なる民族が分け隔てなく互いに協力するというチームワークの精神」を称揚した、と語っている⁽¹¹⁾。彼は、嘉農に多角的なエスニック・グループの協調を見ているのである。『KANO』において、日本人は当時の台湾を構成した、エスニック・グループの一つとみなされている。『KANO』は、先住民族の抗日闘争を描いた『セデック・バレ』と極めて対照的であることが分かるだろう。『セデック・バレ』では、日本人の圧政に耐えかねた先住民族が、日本人たちの首を狩り、惨殺するのである（このように、『セデック・バレ』は、一種のエキスポロイション映画の側面も持っている）。

『セデック・バレ』とは真逆に、日本人と台湾人の協調を描く『KANO』は、日本統治時代を美化しているとして、親日どころか「媚日」であると批判されることがあった⁽¹²⁾。たしかに、この映画では、『セデック・バレ』のような抗日の激しい戦いは見られない。しかし、そのような批判は、『KANO』が植民地時代の日台の「文化衝突」をテーマとしていることを見逃している、と魏徳聖は反論している⁽¹³⁾。彼は「台湾の歴史を考えたとき、原住民の伝統文化、

漢民族の移民文化、外来の植民文化がありますが、この三種類の文化が合流していったのが、日本の統治時代なんです」と言い、このような文化の「合流」からは、それらの「衝突」が生じ、そこから必然的に「ドラマ」が生まれてくる、と語る⁽¹⁴⁾。『KANO』は日台の協調のドラマでありつつも、同時にそれらの「衝突」の「ドラマ」でもあったのである。

『KANO』への「媚日」的という批判に対して、四方田は魏徳聖が『セデック・バレ』の監督でもあったことを忘れてはならない、と注意を促している。『KANO』を『セデック・バレ』の抗日からの単なる転向とみなしてはならないということである。この二作はいわば「鏡の表と裏」⁽¹⁵⁾である。それらは、一見相反するようでも魏徳聖の映画に内在的な二つの側面である。ポストコロニアルの理論家・ホミ・バーバならば、おそらく四方田の言う「鏡の表と裏」を「アンビヴァレンス（両価性）」⁽¹⁶⁾と言い表すであろう。精神分析に由来するこの語は、同一の対象に対して愛情と憎しみを同時に抱く心理状態を意味している。バーバは、植民者と非植民者の関係にアンビヴァレンスを見た。台湾人は、宗主国の日本を愛すると同時に憎み、あるいは日本に憧れと同時に反発を抱いていた。魏徳聖はこう言っている。

台湾人は日本に対して矛盾した感情を抱いている。愛するべきなのか恨むべきなのか。ならば『セーダツカバライ』『セデック・バレ』の「こと」で憎しみの原点を描き、『海角七号』で愛の原点を描こう。⁽¹⁷⁾

あるいは、魏徳聖は「日本統治時代は、時には愛憎相半ばし、良し悪しの基準だけでは解釈できない面が多々あった時代です」¹⁸とも語る。台湾の球児たちは、日本を憧れの対象（憧れの甲子園）としながらも、同時に、セデック族と同じく日本に反発してもいた。魏徳聖が言うように、一見、親目的な『KANO』は日台の「衝突」もまたそのテーマなのである。とすれば、台湾人の日本へのアンビヴァレンスな思いは『KANO』と『セデック・バレ』のようなテキスト間の関係としてのみ存在するのではなく、『KANO』という一つのテキストの中にも込められていると考えなければならない。たしかに、『KANO』では『セデック・バレ』のように明らかに抗日的な光景が展開されることはない。しかし、『KANO』の細部には、嘉農が日本へ抵抗する様が、随所に巧みに織り込まれている。その消息を見ていくために、まずは、当時の甲子園が、被植民者を日本人化する機能を担っていたことの確認から始めたい。『KANO』はフィクションの部分を含む劇映画であるが、魏徳聖は、むろん、このような甲子園の歴史を踏まえた上で、この映画を制作している。

『KANO』の序盤、一九二一年の甲子園の開会式が映し出される。ここでは、内地の各地域の代表チームのみならず、台湾に加え、満州や朝鮮の植民地からの代表チームが出場しているのが見える。人類学の立場から『KANO』を論じた沼崎一郎が言う通り、当時の全国中等学校優勝野球大会（現在の全国高等学校野球選手権大会）は、台湾や満州、朝鮮といった「外地」の代表をも含んだ「帝国の祭典」であった¹⁹。大日本帝国の各地方を代表する高校が一

堂に集い、甲子園で競い合う。そのとき、外地は大日本帝国の一地方とみなされ、帝国の空間に包括され均質化されてゆく。また、外地の球児たちは、野球を通して大日本帝国の国民として日本人化、ないしは〈皇民化〉されてゆく。沼崎の指摘通り、甲子園は「インペリアルなナシヨナリズム」の装置として機能したのである。「帝国領内の地方パトリオティズム（郷土愛）が、甲子園という回路を通じて、インペリアルな日本のナシヨナリズムに回収される。それが帝国の祭典としての甲子園の意義だった」²⁰、と沼崎は言う（戦後、甲子園はインペリアルな側面を喪失し、いわば縮小された形でナシヨナリズム的な意義のみを留めている）。

ポストコロニアルの視点を取り入れながら、台湾野球の通史を著したアンドルー・D・モリスは、日本人が台湾人を日本人化し、日本人へと同化させる際、野球が極めて重要な役割を果たしたことを指摘している。「台湾人の見事なプレーは、かつての野蛮で遅れた人々を改良するのに日本の植民地体制が成功したということを印象つけた」²¹。野球は、「野蛮な」台湾人に身体的な規律訓練を通して、日本人のように「文明化」する装置として活用された。甲子園は、外地の球児たちを文明化し日本人化する場として機能していたのである。

では、嘉農の球児たちは、甲子園で日本人化されるのに、ただ身を委ねるだけだったのか。甲子園がインペリアルなナシヨナリズムの装置である限り、彼らはたしかに日本人化されたのかも知れない。しかし、嘉農野球部の強みは、エスニック・グループの多元性（蕃人は足が速い。漢人は打撃が強い。日本人は守備に長けている）にあった。とすれば、彼らにとって、甲子

園で活躍することは、台湾のアイデンティティにかかわる。つまり、それは、台湾人らしさを体現することである。ここには、日本人化されることが、同時に台湾人らしくあることでもあるという逆説がある。

この逆説は、バーバの言う「擬態Ⅱ模倣」の概念を想起させる。バーバによれば、被植民者は植民者の文化の「模倣」を余儀なくされるが、同時に、それとの「差異」を生み出すことで植民者に抵抗する。バーバはこう言っている。

植民地的擬態Ⅱ模倣とは、ほとんども同じであるが、完全には同じではない、*almost the same, but not quite* 差異の主体としての、修正された認識可能な他者への欲望である。つまり、擬態Ⅱ模倣の言説はアンビヴァレンスの周りに構築されているということである。擬態Ⅱ模倣が効果的であるためには、ずれ、過剰、差異を常に生産しなければならない。²³

被植民者は、植民者を模倣しつつも、それを差異化しながらそのパロディとしての「まがいもの *mockery*」を生み出す²³。それは植民者を「嘲笑 *mockery*」することであり、そうして「植民地的言説の権威」は「攪乱」される²⁴。「擬態Ⅱ模倣」はアンビヴァレントな性質を帯びている。被植民者は植民者への愛と憧れがゆえに植民者を「模倣」し、それに「擬態」する。しかし、この「擬態Ⅱ模倣」が植民者のパロディとしての「まがいもの」しか生み出さないので

あれば、それは同時に、植民者への憎悪と反発も含んでいるのである。

嘉農の球児たちは甲子園で日本人を「模倣」し、それに「擬態」した。彼らは野球のユニフォームに身を包み、そのユニフォームには、ローマ字表記された「KANNO」のロゴが入れられている。彼らは日本球児の標準的な外形と変わることなく、日本人に文字通り「擬態」しているのである（嘉義市内の人々がそれぞれの民族衣装を身につけているのと対照的である）。しかし、それは同時に、日本人との間に「差異」を生じさせることであった。つまり、日本人の「模倣」が生み出したものは、「まがいもの」の日本人でしかなかった。というのも、彼らにとつて日本人のように野球をすることは、逆説的にも、台湾のアイデンティティを具現化し、極めて台湾人らしくなることでもあつたからである。彼らは、日本人をエスニック・グループの一つとして含むような、エスニシティの多元性を体現したのである。日本人の「擬態」模倣を通じて台湾人となること、それが彼らの日本人への抵抗であつた。このような「擬態」模倣の逆説が最もよく表れているシーンを取り上げよう。甲子園で、新聞記者の小池が、嘉野の球児たちに次のように聞くシーンがある²⁵。

聞きたいのは、きみたちは、ちがう民族の部員と意思の疎通ができるのかということ。野蛮な高砂族は、日本語を理解できるの。に〜ほ〜ん〜ご、わかる？

すでに見たように、野球は野蛮な台湾人を文明化する装置とみなされていた。このような差別的発言に、近藤は語気を荒げ次のように反論する。

意思疎通が何ですか。野蛮？ あなた、いったい何を見てるんですか。ちゃんとこの子たちを見てください。民族の違いなんか関係ない。この子たちは、みなほかのチームの子たちと同じ、野球好きの球児たちです。

野球の勝利を目的とする限り、それぞれのエスニック・グループに由来する能力のみが重要なのであって、その目的の下では、文明と野蛮のヒエラルキーは無効化されている。多元的なエスニック・グループの協調が嘉農野球部の強さの源泉である。この意味で、嘉農野球部は台湾のアイデンティティを体现しているのであった。しかし、甲子園は、嘉農の球児たちを日本人化する「インペリアルなナショナルイズム」の装置としても機能した。近藤は「この子たちは、みなほかのチームの子たちと同じ、野球好きの球児たちです」と言っている。ならば、嘉農の球児たちも内地の球児たちと等しく、「大日本帝国の子たち」ということになる²⁶。つまり、日本人化されることよってのみ、台湾人らしくなれるということである。この近藤の台詞には、「擬態＝模倣」の逆説が凝縮されている。ここで、さらにこの映画のラストシーンにも触れておこう。

ラストシーンでは、嘉農の球児たちは日本から台湾へ帰るために船に乗っている。決勝戦では負けたにもかかわらず、彼らは、甲板の上で夕陽に包まれながら多幸感に溢れ返っている。ある部員がガラス瓶に入った甲子園の黒い土を夕陽にかざす、そのクローズアップからこのラストシーンは始まる。彼は、それを見て「めっちゃ、きれいだろう」と思わず声を上げる。その土は、もちろん、日本野球の台湾への移植を含蓄しているだろう。しかし、それは単なる移植ではなく、「差異」を伴った移植であった。台湾人を日本人化するはずだった野球は、台湾のアイデンティティを具現化するための装置となったのである。それゆえ、甲子園の土は夕陽に美しく映えるのであろうし、球児たちは、そのことに無上の喜びを感じているのである。

ここで『KANO』における、土の主題について触れておこう。映画ジャーナリストの金原由香が指摘するように、土や泥——それは水分を含んだ土である——といった具体的イメージが、『KANO』の説話論的持続を支えていた²⁷。例えば、近藤は酔っ払って用水路で眠り込み泥だらけになる（様々な生命を育む、台湾のあのみめ細かい泥。この台湾の泥の中で、日本からの流れ者、近藤は再生するだろう）。選手たちとは言えば、雨の中、泥だらけになりながら試合を戦う。また、彼らは嘉農の白い土とは異なる甲子園の土の黒さに驚く。それを見た近藤はその黒い土を彼の白いシャツに擦りつけ、「土は土だ。台湾の土と変わらん」と彼らを論じ、その緊張をほぐそうとする。このような土と泥の主題の系列が最終的にたどり着くところが、ガラス瓶に入った甲子園の土であった。台湾に運ばれてゆくこの日本の黒い土に、台湾の

アイデンティティの栄光が託されている。とすれば、この黒い土は、日本の野球が台湾に移植されることで、新しく生まれ変わったことを意味するだろう。日台の文化の「異種混交（雑種化）hybrid」が新しい文化を生み出したのである⁽²⁸⁾。

三 札幌のピッチャー・錠者博美について——台湾と北海道——

さて、最後に、札幌のピッチャーの錠者について触れておきたい。すでに述べたように、『KANON』では、札幌の錠者が脇役の中でも極めて特別で、重要な人物として登場する。モリスは、錠者を「第三の主人公」と呼ぶほどである（第一主人公は近藤、第二の主人公は本解説ではふれることはなかったが、八田弥一である）⁽²⁹⁾。

錠者という人物の重要性は、嘉農が戦った札幌との試合や中京商業との決勝戦など、この映画の重要なシーンが彼のフラッシュバックを通して語られることから分かるだろう。『KANON』は、錠者が日本兵としてとして南方の戦線に向かうために台湾に立ち寄り、嘉農に向かうシーンから始まる。嘉農に向かう列車の中で、また嘉農に着いてからは嘉農のグラウンドで、錠者は、嘉農との甲子園の戦いを懐かしく思い出すのである。この映画に、その他の登場人物が

回想するシーンはない。この映画のプロットをその回想によって展開させる唯一の人物が、錠者である³⁰⁾。

また、錠者は、嘉農のライバルの中でも、単に嘉農に敵対するだけでなく、嘉農に魅入られた者として登場する唯一の人物である。ここにも、錠者という人物の重要性がある。例えば、次のようなシーンがある。札商は準々決勝で嘉農に敗れてしまうが、錠者は、ライバルながらも嘉農の見事なチームワークに感銘を受ける。それで、彼は、嘉農のピッチャーのアキラ（本名は呉明捷、彼のあだ名である）に「俺に勝ったからには優勝しろよ」と言って、自分の「ラッキーボール」を手渡す（しかし、アキラは受け取らなかった。アキラは「君のラッキーボールは俺のラッキーボールとは限らない」と言って、錠者にボールを投げ返してしまう）。

錠者は嘉農と中京商業の決勝戦を見て、さらに嘉農に魅入られてゆく。決勝戦でアキラは指の豆を潰し、流血しているにもかかわらず最後まで投げ抜く。また、嘉農メンバーは一致協力し、最後まであきらめることなく戦い抜く。錠者は、この嘉農の必死の戦いぶりに、いち早く「嘉農は戦場の英雄なり！ 天下の嘉農！」と叫び、このチームを絶賛する。錠者に触発され、甲子園中の観客が次第に「天下の嘉農！」と嘉農にエールを送るようになる。

以上のように、錠者は、この映画の唯一の回想の主体にして語り手であり、嘉農のライバルの中でも唯一、嘉農に魅入られた者として登場する人物である。なぜこのように重要で特別な役割が錠者に与えられているのか。

魏徳聖は、台湾と北海道を一種の相似性において捉えている、と思われる。地理的に見れば、台湾と北海道は大日本帝国の北端と南端という意味で対極に位置するが、どちらも帝国の〈辺境〉であるという点では相似的である。また歴史的には、どちらも植民地——北海道は内国植民地——であるという点において相似的である。このような相似性が、北海道代表、札商のピッチャーの錠者に特別で重要な役割を、魏徳聖が与えた理由であったのではないか。このことに注目しているのは、管見の限り、四方田だけである。

魏徳聖は明らかにここで、嘉農と札幌商業との対決を通して、日本の最南端と最北端を対等に並べてみせている。今日では記憶する人としてほとんどいないが、北海道こそは、沖繩、台湾、朝鮮に先立って、日本が最初に植民地とし、開拓の名のもとに原住民を蹂躪してきた場所であった。甲子園の優勝決定戦とは、こうして新旧の植民地の子弟が、宗主国の大人たちの眼前で日本への帰属度を競いあう事件として再解釈されることになる。⁽³¹⁾

ただし、嘉農の札商との戦いは「日本への帰属度」を競い合うだけではなく、日本に帰属することへの抵抗でもあった、とここに付言しておく。

錠者は「天下の嘉農！」と叫んだとき、嘉農の球児たちと同じく植民地からやって来た者であるがゆえに、嘉農の戦いが意味するものに、いち早く気づき、それに深く共感したのではな

かつたか⁽³²⁾。錠者は嘉農に、いわば自らの〈分身〉を見たのである。先に述べたように、嘉農は決勝では敗れたものの、「チームワークの精神」を發揮し、多元的なエスニック・グループが一致団結するという台湾のアイデンティティを体現した。嘉農は日本からもたらされた野球をただ単に模倣したのではなく、それを差異化することで、台湾のアイデンティティを実現するための装置へと変えたのである。そこに、植民者に対する被植民者の抵抗があった。錠者は嘉農の球児たちと同じ被植民者であるからこそ、他の甲子園の観客に先んじて、そのことに気付いたのである。それゆえ、錠者は嘉農を絶賛した。つまり、嘉農が被植民者として成し得た抵抗を称えたのである。

また、錠者のフラッシュバックによつてこの映画が語られなければならなかった理由も、彼の嘉農への深い共感にあるだろう。彼は嘉農の地で、彼に強い印象を残した嘉農のことを思い出さざるを得なかった。その意味で、フラッシュバックは、嘉農という野球チームへの共感の深さ、その忘れ難さの表現でもあった。このフラッシュバックは、嘉農への共感で震えるその内面の表現でもあったのである⁽³³⁾。

さて、錠者がまず「天下の嘉農！」と叫び、甲子園の日本人はそれに同調し、このエールを繰り返すのであった。錠者に促され、甲子園中の日本人が嘉農の戦いの意義に気付き、エールを送ったとき、嘉農は日本人の目指すべき、理想として立ち現れたものではなかったか。ならば、ここでは、植民者と被植民者のアンビヴァレンスな関係が逆転してしまっている、と言わざる

を得ない。嘉農のように、自国のアイデンティティを体現した台湾人こそが日本人の憧れの対象であり、模倣すべき理想なのであって、その逆ではもはやない。ここに嘉農の日本への抵抗は極まる。バーバは「擬態Ⅱ模倣」とは「他者への欲望」である、と言っていた。このシーンでは、被植民者が植民者をもはや欲望することなく、植民者が被植民者を欲望する。つまり、日本が台湾を欲望するのであって、台湾が日本を欲望するのではもはやない。植民地・台湾が欲望の対象として、宗主国・日本によって承認されるという逆転がここでは生じているのである⁽³⁴⁾。

おわりに

本解説を振り返ろう。ポストニューシネマの旗手、魏徳聖は台湾のアイデンティティの追求をエンターテインメントとして描き出した。これが、台湾映画の「今」の一傾向を形成した。『KANO』は嘉農の野球を日本野球の「擬態Ⅱ模倣」として表象した映画である。嘉農の球児は、大日本帝国のインペリアルなナショナルリズムを反復しつつも差異化することで、台湾のアイデンティティ、すなわち多元的なエスニシティを具現化した。ここに、宗主国の日本への彼らの

抵抗があった。また札商の錠者の担う役割の重要さは、彼が嘉農の球児たちと同じく、植民地からやって来た者であったことに由来する。錠者は、彼の分身としての嘉農の球児たちに深い共感を寄せているのである。そのとき明らかになるのは、植民者が被植民者を欲望するという、それらの間のアンビヴァレントな関係の逆転であり、ここに嘉農の日本への抵抗は極まる。

本解説では、ほぼ製作の魏徳聖のみに言及し、監督の馬志翔に触れることがほとんどなかった。これは反省点である。魏徳聖が野球経験者の馬志翔に監督を任せた効果が出ているのは、やはり、野球の試合のシーンであろう。魏徳聖は「この映画の五〇から六〇%ぐらいは野球の試合風景です。こんなに試合の場面が多い野球映画も珍しいでしょう」⁽³⁵⁾と語っている。それゆえ、この映画は、運動感覚に満ちた映画となった。上昇運動(空に高く上がるボール)、直線運動(選手達の疾走)や回転運動(バットの回転)等々の様々な軌跡を描く運動に溢れている。映画が運動の芸術であるとすれば、その運動の多様性がゆえに、この映画はまさしく(映画的)である、と言えよう。嘉農の選手たちは、これら多様な運動を通して、三民族が協力し合うチームワークの精神を具現化したことを、最後に付言しておきたい。

冒頭述べたように、本解説は、錠者投手が筆者の勤める大学のお隣の札商(現・北海学園札幌高校)の球児であったことに縁を感じて、執筆したものである。筆者は台湾映画については専門家ではない。それゆえ、筆者自身では気付かない誤りを犯している点もあるかもしれない。読者の皆様からのご意見をお待ちする次第である。

[註]

- (1) 阪本佳代「解説 KANOと嘉農をもつと理解するために」、漫画版『KANO 1931海の向こうの甲子園』(魏徳聖・陳嘉蔚原作、陳小雅作画、宇野幸一・阪本佳代訳)、翔泳社、二〇一四年、四一九頁を参照のこと。
- (2) 二〇一五年一月一六日、北海学園札幌高校野球部OB会は『KANO』の日本公開を記念し、本作の特別鑑賞会をデイノスシネマズ札幌劇場にて開催したことをここに記しておきたい(甲子園で「KANO」と対戦した札幌商業野球部のOB会が特別鑑賞会)、台北駐日経済文化代表処、<https://www.roc-taiwan.org/jp/ia/post/2808.html> [最終アクセス、二〇二四年九月三〇日]。山中いずみ「日本統治時代、台湾からの甲子園出場校描いた映画」、『北海道新聞』、二〇一五年一月二二日、朝刊。
- (3) 赤松美和子「映画——ニューシネマからエンタメへ——」、赤松美和子・若松大祐編著『台湾を知るための72章』、明石書店、二〇二二年、二六六頁。また、坂川直也「魏徳聖における日本統治時代のエンタメ化」、『ユリイカ 台湾映画の現在』第七七七号、二〇二二年、四二六―四三七頁を参照のこと。
- (4) 四方田犬彦『台湾の歓び』、岩波書店、二〇一四年、一六五頁。
- (5) 稲見公仁子「台湾映画の歩み」、『ユリイカ 台湾映画の現在』、六六頁。
- (6) 同前。
- (7) 丸川哲史、『台湾、ポストコロニアルの身体』、青土社、一三二―一三三頁を参照されたい。ちなみに、本書では、ポストコロニアル的視点から、台湾ニューシネマについて優れた考察がなされている。
- (8) 黒羽夏彦は、『セデック・バレ』や『KANO』を「族群の多元性が背景に織り込まれたドラマ」であるとし、「多元主義的な観点から台湾島における「我々」の来歴を語り直そうとする試み」であると評価している(黒羽夏彦「台湾理解の変遷——外部の視点から台湾本位の「我々」の視点へ——」、『台湾を知るための72章』、四九頁)。

- (9) 林ひふみ「台湾映画『海角七号』を読み解く」、『明治大学教養論集』第四五二号、二〇一〇年、八一頁。
- (10) 林初梅は、一九九〇年頃までの台湾の映画やテレビドラマにおける日本人表象についてこう言っている。「日本像は中国侵略というイメージばかりで、台湾人の国民的記憶という視点からは、全くの虚像だと言うことさえできるものだった」(林初梅「魏徳聖の三部作『海角七号』セデック・バレ『KANO』を鑑賞して」、『東方』第四〇八号、二〇一五年、二三頁)。しかし、近年、日本像は「抗日戦争の虚像から台湾人の身近な「日本」経験・記憶へと転換した」(同前)。魏徳聖の三部作には「現在の日本の統治時代に対する歴史認識が現れている」(同前、三頁)。台湾人は、日本に対して単に否定的なものではない「複雑」で「筆舌に尽くしがたい思い」を抱いており、魏徳聖の三部作はこの思いを「感動的」なものとして描き出した(同書、二頁)。このように林初梅はこの三部作を高く評価している。
- (11) 魏徳聖「台湾と日本が共に栄光へ向かった物語を知ってほしい」(インタビュー)、漫画版『KANO 1931海の向こうの甲子園』、四〇六頁。
- (12) 『KANO』に対する批判については、野嶋剛『認識・TAIWAN・電影映画で知る台湾』(明石書店、二〇一五年)に詳しい。野嶋は『KANO』に対する批判は主に外省人からなされたとし、「抗日八年」の歴史を共有する外省人グループにとっては、日本統治を肯定するような作品を真つ向から認めることは難しい」(同前、三三三頁)とその理由を述べている。
- (13) 同前、三四頁。
- (14) 魏徳聖「台湾と日本が共に栄光へ向かった物語を知ってほしい」、四〇三頁。また、『映画で知る台湾』に掲載されたインタビューでも魏徳聖はほぼ同じ内容を語っている(四三頁)。
- (15) 四方田、前掲書、一六五頁。
- (16) Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, 1st ed., London and New York, Routledge, 1994, p. 86. (ホミ・K・バーバ『文化の場所——ポストコロニアリズムの位相——』、本橋哲也・正木恒夫・外岡尚美・阪元留美訳、

法政大学出版局、二〇〇五年、一四八—一四九頁。) また、Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin, *Post-Colonial Studies: The Key Concepts*, 2nd ed., London and New York, Routledge, 2007, p. 10 (「ル・アッシュクロフト、ガレス・グリフィス、ヘレン・ティフィン『ポストコロニアル事典』、木村公一編訳、南雲堂、二〇〇八年、二六—二七頁) も参照のこと。『ポストコロニアル事典』によれば、「アンビヴァレンス」とは、被植民者の内面において、植民者との「共犯関係 complicity」と植民者への「反抗 resistance」が同時に存在することを意味している。

(17) 『海角七号』特別披露試写会に先立つ、魏徳聖のインタビュー(二〇〇九年九月二九日、新宿・明治安田生命ホール)。林ひふみ「台湾映画『海角七号』を読み解く」、八八頁より引用した。[] は筆者による補い。

(18) 「映画『KANO』——甲子園大会で準優勝した台湾代表の物語——」(魏徳聖・馬志翔のインタビュー)、<https://www.nippon.com/ja/people/e00058/> (最終アクセス、二〇一四年九月三〇日)

(19) 沼崎一郎「人類学者、台湾映画を観る——魏徳聖三部作『海角七号』・『セデック・バレ』・『KANO』の考察——」、風響社ブックレット、二〇一九年、六〇頁。

(20) 同前、六四頁。

(21) Andrew D. Morris, *Colonial Project, National Game: A History of Baseball in Taiwan*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2011, p. 3. (マンドルー・D・モリス『台湾野球の文化史——日・米・中のはざままで——』丸山勝訳、論創社、二〇一三年、xxi頁。) モリスは、台湾における野球と同様に、スポーツが植民地の文明化の手段として用いられた例として、英領西インド諸島のクリケットを挙げている。

(22) Bhabha, *The Location of Culture*, p. 86. (翻訳、一四八頁。)

(23) *Ibid.* (翻訳、一四九頁。)

(24) *Ibid.* (翻訳、同前。) モリスもバーバの「擬態II 模倣」が、台湾人の日本人化を捉えるための概念とし

て有効であると述べている (Morris, *Colonial Project*, p. 22-23 [翻訳「二七頁」)。しかし、彼は「擬態＝模倣」における「差異」を、被植民者が植民者の「まがいもの」を作り出し、それに抵抗することは考えていない。被植民者が植民者をいくら模倣しようとも、被植民者は完全に植民者になることはできず、その点で「野蠻」であり続ける。このような意味で、モリスはバーバーの言う「差異」を捉えている。この点が本解説と異なる。

(25) この小池という新聞記者は、作家の菊池寛をモデルにしていると思われる。菊池は、実際に嘉農対中京商業の決勝を観戦し、「涙ぐましい……三民族の協調」と題したその観戦記を東京朝日新聞に寄稿している。菊池はこう書いている。「僕はすっかり……嘉義びいきになった。内地人、本島人、高砂族という変わった人種が同じ目的のため協同し努力しているという事が、何となく涙ぐましい感じを起こさせる」(『東京朝日新聞』、一九三二年八月二二日、朝刊)。菊池をモデルにした小池も、嘉農のメンバーに差別的に接したことを悔いながら、映画の中で次のように言う。「僕はすっかり嘉農びいきになった。異なる人種が、同じ目的のために努力する姿は何とも涙ぐましい感情をおこさせるなあ」。小池の台詞からは、「内地人、本島人、高砂族」という民族名が削除されている。それらの民族は戦時中、日本人に一元的に包摂される、その下位カテゴリーでしかなかった。沼崎も指摘するように、それらの民族はみな日本人とみなされていたのである(沼崎、前掲書、六四頁)。それゆえ、魏徳聖(彼は本映画の脚本家でもある)は、それらの民族名を削除したのであろう。そうすることで、小池の台詞は、嘉農が多元的なエスニック・グループから成ることを端的に認め、それを褒め称える言葉となる。魏徳聖はそのように考えたと思われる。

(26) 沼崎、同前、六四頁を参照のこと。ただし、沼崎も、甲子園を単なるインペリアルなナショナルリズムの装置とみなした映画であると『KANO』を捉えていない。地元の代表校を熱狂的に応援するという「地方パトリオティズム」の思いを、高校野球は掻き立てる。そのような実感を基に、沼崎はこう言っている。「甲子園という装置が、素朴な地方パトリオティズムをナショナルリズムへと収斂させる回路となっていること

を頭ではわかっていて、信条的には拒否していても、心情的には拒否しきれないのである。……一九三一年の嘉義市民は、実はアンチインペリアル／アンチナショナルな台湾パトリオティズムを表現していたのではないかと想像したくなる」(沼崎、同前、七四頁)。本解説では、「心情」というよりは、むしろ「擬態」「模倣」の構造に由来するものとして「アンチインペリアル／アンチナショナルな台湾パトリオティズム」を捉えようとした。

(27) 金原由香「アジア映画史に加わった新たな1ページ」、『KANO』1931海の向こうの甲子園」パ
ンフレット、東急レクリエーション、二〇一五年、一九頁。

(28) 林初梅は、台湾文化の異種混交性について、「クレオール文化」という観点から次のように語る。「たとえ負の遺産であってもそれらを台湾の独自性へと転換させれば、歴史や文化が豊かになるという多文化主義の発想が台湾にはある。クレオール文化が存在しない国はどこにもないが、積極的にそれらを認め、そして自らの主体性へと転換させている例はそれほど多くはないだろう。そのような思いが魏徳聖の映画に潜んでいるように思える」(林初梅、前掲書、六頁)。「KANO」では、野球がまさしく「クレオール文化」であった、と言えよう。

(29) モリス、前掲書、三〇〇頁(日本語版へのあとがき)。また、赤松も、本解説とは異なる視点から、錠者というキャラクターの重要性について述べている。赤松は、錠者がこの映画の「影」の部分を引き受けたがゆえに、この映画が「明るいスポ根青春映画」になったと述べる。「日本領土最北からの出場校である札幌商業の錠者は、最南端の台湾から来た嘉農をライバル視しつつも応援し、甲子園でユニフォームを着ては嘉農の敗北者であり信奉者であるという役目を務め、冒頭と終焉では軍服を纏い日本帝国や戦争の恐怖を表すなど、『KANO』における影の役を一手に引き受けている。『KANO』は、錠者が戦地に赴く間際に台湾に立ち寄り回想した、暗闇から照らし出された物語であるため、これほど明るいスポ根青春物語になったのである」(赤松美和子「現代台湾映画における「日本時代」の語り——『セデック・バレ』

「大稻埕」・「KANO」を中心に——、所澤潤・林初梅編『台湾のなかの日本記憶』、三元社、二〇一六年、一八二—一八三頁。

(30) ただし、史実として、錠者が嘉義に立ち寄った可能性は極めて低い（「果子電影×米倉影業」https://www.facebook.com/story.php?story_fbid=812403158808190&id=416499215065255 [最終アクセス 二〇二四年九月三〇日]）。錠者投手のいとお孫さんによれば、彼はシベリアに抑留され亡くなっている。現実の錠者は南方に出征したのではなかったのである。

(31) 四方田、前掲書、一六二頁。

(32) 北海道は、内地であると同時に外地でもあるような〈内国植民地〉としての両義性を持つ。とすれば、北海道からやって来た錠者は台湾人に対して、被植民者（外地人）であると同時に植民者（内地人）でもあるという両義性を帯びているとも考えられる。この観点から錠者というキャラクターについて考察することもできよう。しかし、本解説ではその余裕も能力もない。別稿に譲りたい。

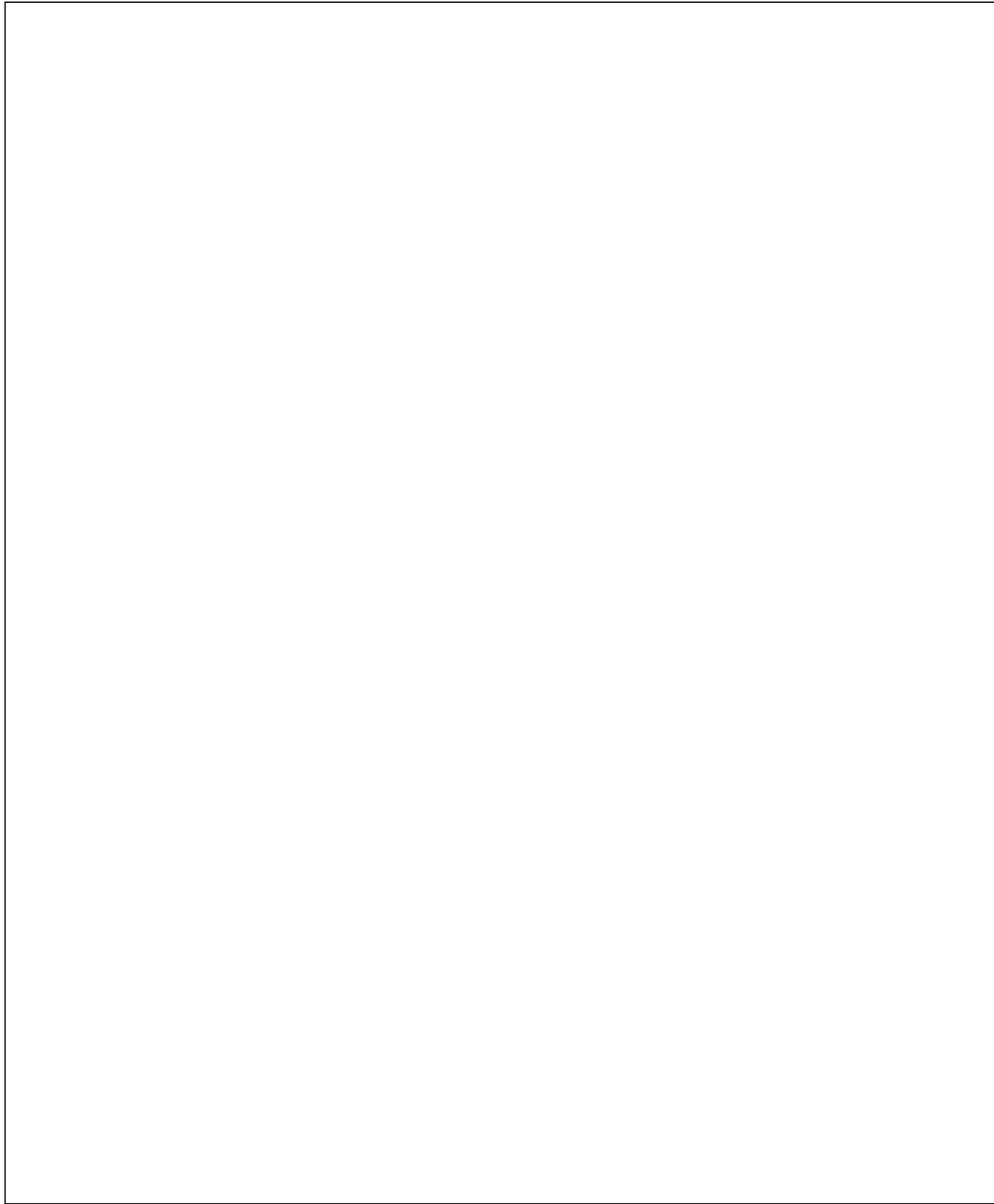
(33) 赤松は、魏徳聖三部作すべてに日本人が語り手として登場することに注目している。彼女は、それが中国語や台湾語のみならず、「複数の言語が響き合う複雑で巧みな語り」を可能にしていると言う（赤松、前掲書、一八四頁）。『海角七号』（台湾語・中国語・日本語）では、日本教師が日本語の手紙で「捨てたんじゃない、泣く泣く手放したのだ」と引き揚げを贖罪し、『セデック・パレ』（セデック語・日本語）では、日本軍人鎌田が「台湾の山岳でわれわれ大和民族が百年前に失った武士道の精神を見たのだろうか」と霧社事件での原住民の戦いぶりを武士道と同一化して讃え、『KANO』（日本語・台湾語）では、嘉農戦の敗戦投手で日本軍人として出兵する錠者が「戦場の英雄！ 天下の嘉農！」と喝采する。魏徳聖関係作品の「日本時代」は、植民地統治後七〇年に及ぶ日本の沈黙を補うかのように日本人の語り手により、贖罪され、讃え、喝采され、語られているのだ（赤松、同前）。本解説の観点からは、この赤松の指摘は、ポストコロニアル的な意味を持つ。日本人によって「贖罪され、讃え、喝采され」ているのは台湾人であり、その

意味において、日本人は台湾人を欲望の対象としているからである。ここに、植民地的アンビヴァレンスの逆転現象を見ることが出来る。

(34) この欲望の逆転については Ashcroft, Griffiths and Tiffin, *Post-Colonial Studies*, p. 11 (アッシュククロフト、グリフィス、ティフィン『ポストコロニアル事典』、二八頁)を参照のこと。この逆転は、文化間の「異種混交」と関わっている。日台の文化が異種混交されることで、新しい台湾なりの野球のあり方が生まれ、それが日本人の褒め称える理想となったのである。

(35) 野嶋、『映画で知る台湾』、三八頁。

※北海学園札幌高等学校校長の竹越広志先生、および北海学園札幌高等学校野球部OB会の多田康郎最高顧問には、札幌と嘉農の試合に関する資料をご提供いただき、また直接お話を伺う機会を設けていただいた。そのときの両氏のお言葉から、本解説はインスピレーションを受けたところもある。多田最高顧問からは、一九三一年甲子園出場時の札幌メンバーの記念写真を提供していただいた(二三〇―三三一頁掲載)。ここに両氏に謝辞を申し上げます。





31年甲子園初出場



札幌商業野球部 19

左から三人目が錠者投手。一番左が多田栄郎監督。