



| | |
|--------------|---|
| Title | 『中之島デリバティブ』：記録と考察（一） |
| Author(s) | 永田, 靖 |
| Citation | 演劇学論叢. 2024, 23, p. 1-11 |
| Version Type | VoR |
| URL | https://doi.org/10.18910/94763 |
| rights | |
| Note | |

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

『中之島デリバティイブ』——記録と考察（一）

永田 靖

二〇二二年度から実施している「中之島に馳を放つ——大学博物館と共創するアート人材育成プログラム」において、『中之島デリバティイブ』と題する演劇の制作を二年連

——プログラム

続で実施した。このプログラムは、社会人を対象にした大学での芸術系人材育成プログラムであり、その中の一つの講座として参加型パフォーマンスの制作を行った。受講生は一般の社会人で、その受講生とともに二〇二二年度『中之島デリバティイブ』は吹田メイシアターにおいて、二〇二三年度『中之島デリバティイブⅡ』は大阪大学中之島芸術センターにてパフォーマンスを実施した。演出家の林慎一郎氏を招へいし、同氏の演劇ユニット「極東退屈道場」の俳優、スタッフの協力によって上演を行つた。以下では、この作品についての概略を記録するとともに、そのパフォーマンスとしての特質について考察したい。

両作品ともに『中之島デリバティイブ』と命名された点から、互いに関係づけられた作品と考えることができる。そもそも「中之島に馳を放つ」と題された社会人育成プログラムであり、主題として大阪市北区中之島周辺の地理と文化に関心を持つものであることがわかる。大阪大学は中之島に学術や芸術の拠点を持つという社会共創的なメッセージを発信していたが、そのメッセージ「アゴラ構想」を踏まえて、このプログラムも実施している。また大阪大学創設九〇周年を記念して、二〇二三年度に大阪大学中之島センターの改修が行われることを念頭において企画もした。センター内には、「中之島芸術センター」として芸術の研究教育の拠点を設置することも盛り込まれており、このプログラム「中之島に馳を放つ」はそれを見据えたものだつた。

では中之島を主題にするプログラムとは一体どのようなものなのだろうか。中之島の現在の行政的な諸課題をテーマにするということなのか、あるいは中之島の歴史的な考察を行うことなのか、そうではなく中之島の未来について展望するということなのか、アプローチは様々にあると考えられる。このプログラムの開催概要には「『中之島』はあの中之島だけを指すのではなく、ここにも、あそこにも、また遠くヨーロッパの東側にも、あるいは私たちの心中の中にもある、生まれ出ずる場所、こう言つてよければ、何か自分たちの拠り所となる場所、どうしても捨てることのできない場所^[1]」と記しているように、必ずしも中之島に限定するものではなく、どこでもよい、任意の「場所」に暮らす人々とその「場所」との関係についてのリサーチを含むプログラムと考えることができるだろう。その中のプロジェクトの一つとして『中之島デリバティイブ』『中之島デリバティイブⅡ』は実施された。ここではともに、中之島を軸に大阪の歴史を踏まえた上で大阪の未来を展望するパフォーマンスを構想することになった。中之島は近世より堂島米会所で知られる米の先物取引として栄えた。この先物取引は今こそ世界各国の金融業界で一般化している取引形態であるが、当時としては珍しく、中之島の米会所の取引は世界に先駆けたものという。この点を演出家の林は

捉えて、今日の大坂の何かを担保にして未来と取引をするという着想をパフォーマンスで実現しようとした。

中之島の歴史探究的な試みは市内各所でも無数にみられる。例えば、中之島についての歴史的な講演は言うまでもなく、近代建築を探訪するツアーやゆかりの史蹟巡りなど枚挙に暇がないであろう。この『中之島デリバティイブ』がそれらの取り組みと一線を画しているのはこの点で、歴史的地層の探求ばかりではなく、演劇的なフィクションを通して中之島を考察するリサーチ・パフォーマンスとして類を見ない試みとなつた。

『中之島デリバティイブ』は、二〇一二年七月二三日に、全体のプログラムである「中之島に馳を放つ」のいわば開校式にあたるオープニングにて簡単なオリエンテーションを行つた直後の、七月下旬からスタートした。まず七月三一日に一回目のワークショップを行い、その後八月六日、八月二〇日、九月三日とワークショップを重ねた。前後してパフォーマンスの稽古を行いながら、一〇月七日（金）にプログラムとして連携先の吹田市文化会館メイシアターにて昼と夜、二回の公演を行つた。

まず七月三二日の第一回目のワークショップでは、林が取り組みの簡単な説明をした後、パフォーマンスの素材とすべく受講生にに対してアンケートを行つた。それは「あな

たの立場から想像する一年後の大阪とはどのようなものか」というアンケートで、現実的な回答でもファンタジックな回答でもよく、「中之島のデリバティブを考えることで大阪から考える日本という視点まで辿りつけたら面白い」（林慎一郎）というものであった。また同時に、「取引」できそうな大阪を示す「指標」や、その取引につかえる自分自身の「資本」をも提案することを求めた。これらはすべて林の着想で、このアンケートへの回答をもとにして林がパフォーマンスの台本に固めていった。

八月六日の第二回目にて、このアンケート結果を公開し、それについて受講生とディスカッションを行った。例えれば一年後の大阪については「コロナの入国規制が緩和されて外国人が増える」「コロナウイルスの変種株が蔓延し、インフラが麻痺」「万博に向けて経済活動が活発化」「南海トラフ地震が発生」「中之島の土地とマンションが外国に買い占められる」など現実的な予想から、「大阪が日本から独立」「空飛ぶたこ焼き開発」「ブーチンに中之島が占領され、大阪ではロシア語が標準語となる」「豪雨で中之島を残して他のエリアは沈没」など虚飾織り交ぜた荒唐無稽なファンタジーまでと多岐にわたった。また、取引に使えば、そうな大阪の指標としては、「外国人観光客の大坂滞在日数」「大阪での国際会議誘致数」「美術館の入館者数」など

といった極めて現実的なものから、「大阪府民一人あたりの年間のたこ焼きの消費量」「大阪人の道案内の説明の仕方（お節介度数）」「天神橋筋商店街でのヒヨウ柄婦人數」「大阪おばちゃんの実力を認めている人の数」など大阪のイメージに即した滑稽なものまでこちらも多岐にわたっている。これらのアンケート結果を踏まえて、林は一年後の大阪を「楽しい—恐い、便利—困る」「楽観的—悲観的、生—死」といった二次元上のマトリクスに分布させることを試みて、受講生の一年後の大阪に対するイメージを相対的に俯瞰することを受講生への課題にし、自分のあげた予想と他の受講生のそれらとの近しさや遠さを可視化してみることを提案した。また未来の大阪と取引できる指標の数値の推移を予測し、自分の生活にそれらの影響がどのようにあるのかさらに予測させていく。これらの作業は、あくまでも受講生にとって今はまだ個人的なものである中之島デリバティブ取引を、受講生全体の中に押し出して、社会化させる工夫と考えられる。平行して一〇月に予定されている上演に向けて、役割分担を行った。中之島についての米市場、デリバティブ（先物）などリサーチを担当する者、上演への出演希望者、上演の制作希望者にそれぞれ分けた。

この第二日目のワークショップの後、八月二〇日には第

三回目のワークショップとして中之島をフィールドワークする実践を行った。京阪なにわ橋駅に集合し、大阪証券取引所から淀屋橋、堂島米市場跡と歩くコースで中之島の地理を共有した。またその地理の共有を前提に中之島界限を各自の視点でフィールドワークし、中之島地域に特徴的な場所や歴史的事項、また地域的な属性などをまとめる作業を行った。その後最後のワークショップとして九月三日に第四回目を実施し、一年後の大阪についての各自のマトリックスの分布や中之島のフィールドワークの報告書などを共有し、ディスカッションを行った。このようにしてワークシヨップを積み上げて行き、受講生たちはそれぞれ課題に応答するレポートを、林が上演台本の素材としてまとめて行き、『中之島デリバティップ』の上演に繋がって行く。

二 上演^②

さて上演は吹田市文化会館メイシアター小ホールにて、一〇月七日（金）に二回公演を行った。上演には登場人物として「西」からの男、「東」からの男、「南」からの男、「北」からの男の四人は受講生ではなく、林の主宰する演劇ユニット「極東退屈道場」の俳優たちである。^③中央には

キッキンがあり、四人はゴミ袋を手にして登場する。皆「砂」を捨てに来たといい、それぞれに「砂の記憶」を語る。「北」は未来の予想が手垢にまみれた現実になり、過去の物語はかき消されてしまい、物語がコントロールできないもの、つまり砂になつたと話す。次に「南」が難波の八十島の来歴を語り、「東」とともに八十島を列挙していく「難波八十島」の場。その後、「北」が都市を定義し、農業生産、行政、経済のしくみと同時に、城壁や要塞、神殿や役所など余剰を回収するしくみが必要な、神々のテマパークであると語る「都市とは」の場。その後「埋め立てられた場所」「川の記憶」と続いていく。「川の記憶」は受講生の一人がレポートした「東横堀川の今昔」を編集した場で、六〇年前は汚れた川で「父」が鼠取りで捕まえた鼠を捨てる記憶が語られる。今はその川はきれいであるで別ものだという。そこで「東」の捨てにきた「砂」はかつては「オオサカ」と呼ばれていた「砂」だと語る。

その後の場は、「小鳥が来る街」「かつてこの島には取引所がありました」「デリバティップ」「未来という過去から、過去という未来から」と続く。「かつてこの島には取引所がありました」の場は受講生の一人が近世大坂での堂島の米市場についての歴史を綴つたものである。これは上演では受講生の一人が落語の形式で語った。また最後の場「未

来という過去から、過去という未来から」は、受講生が上演用に書いたテキストで、受講生本人がこのテキストを上演中に朗読し演じるものである。これは、例えば一九八七年、一九八〇年、一九八九年といった、各自で年代を設定し、それを過去ではなく、未来だと仮定して、その未来から「今」にやつてきたという設定で自らの「過去」を語る。例えば一九八〇年の「未来」からやつてきた受講生の一人は、自分はダンサーになりたくて、高校時代からインストラクターの仕事をしていたが、制服のままだと良くなないので、駅のトイレで私服に着替えて、大人然として稽古場に行っていたものの、腰を痛めてその夢を断念した様子が語られる。これら受講生の「過去」が計六件語られるこの場の後、「東、西、南、北」の登場人物四人が中央のキッチンで、台に置かれたおにぎりを、日本各地の米の名前「コシヒカリ」「ユメビリカ」「キヌヒカリ」などで出来た「砂」として、一つずつ並べていく場の後に「本当に未来から来た男たち」の場となる。

この場では、登場人物の三人（東、南、北）がそれぞれ二〇二三年、二〇二四年、二〇二四年からやつてきたと言いい、それぞれにやつてきた未来がどのようになつているのか語ることは禁じられているという中で、一人未来を知りたい「西」だけが三人の「未来」に絡んでいき、あげくに

「西」の持つ「現在」（つまり砂、それはおにぎりなのだが）と「北」の持つ「未来」を交換することを提案する。「北」は二〇二五年にその砂は返すという。しかし三人は「西」がロボットであることを明かして行き、「西」には過去、現在、未来という時の概念がないために、自分たちの「未来」をインストールすることを観客に提案する。

この場では、いくつかの質問が観客になされ、観客の過半数が挙手した質問は「未来」として「西」（ロボット）が記憶していく。この質問事項は、プログラムの最初のワクショップで受講生たちへの課題となつた「一年後の大阪」についての回答である。つまり「入国制限が大きく緩和され、外国人が激増」「戦争によつてパラジウムが高騰」「大阪府が日本から独立」「新種のたこ焼きが多数開発される」「外国人による大阪の土地を買い占め、外国人街が増える」などなど大阪の未来についての予想に対し、観客が答え、おおよそ賛同が得られた予想が「西」（ロボット）に「未来」としてインストールされていく。

その後、「北」と「南」は「西」におとぎ話を語る。そこでは「世界の真ん中にいる王のところに、南の王と北の王が遊びに行き、人には必ずあるという七つの穴が真ん中の王にはないので、二人の王がもてなしてくれたお礼に、七つの穴を開けていくうちに真ん中の王は死んでしまう、

その王の名前は混沌という」というファンタジーである。それは世界の真ん中の王は、他の王や人間たちとは違う作になつていて、同じようにならうとしても成功しなかつたという寓話であり、この王が仮に「混沌」であるとすれば、混沌はいかに整理しようとしても混沌のままだという警え話として理解できる。この真ん中にいる王とは、中之島（大阪）なのかも知れないと感じさせる。その後に演じられるエンディングでは、何人かのモノローグによつて、大阪の個性が様々に語られている。これもワーケーションズにおいて受講生が見いだした大阪を示す指標や特徴から編まれている。「大阪の人はポジティブなファンタジーを好み」「面白い、儲かる、が重要」「言語化されていないものに抵抗がない」「それでいて計算高い」「儲かつて便利は好きだけど、儲からなくてもファンタジーがあれば盛り上がる」などなど大阪についての短評が語られていき、未来の予測は不可能だけど、今と未来を取引しようと提言して、この中之島のデリバティブ取引の劇は終わる。

く形で劇的時間が複層性を持つてゐることである。一般に演劇の時間の捉え難さについては、すでに多くの論者が指摘している。その主な理由は、舞台上の俳優の持つ時間とそれを鑑賞する観客の持つ時間は共有してゐる〔舞台時間〕Stage Time) にもかかわらず、劇に内在する物語の時間〔劇的時間〕Dramatic Time) はそれとは異なる固有の性質を持つという二種類の時間性を備えているからである。⁽⁴⁾ その上、時間は絶対的な属性を持つのではなく、常に何かとの相対的な関係に依存してゐるという時間そのものの把握しがたい性質があるためであるとされる。

他方、近代以降のドラマ一般を広く見渡すと、劇的時間について実験や探求を行う作品は少なからず見いだすことができ、それぞれ固有の劇的時間のありようを示している。例えば、ジョン・ボイントン・ブリーストーリーは自ら「時間の劇」と呼ぶように時間を主題にしたいくつかの作品を書いてゐる。そのうちの一作『時とコンウェイ家の人々』⁽⁵⁾（一九三七）は、そのもつとも知られた作品であろう。これは三幕の劇であるが、この第一幕は一九一九年のイギリスのコンウェイ家の末娘の誕生パーティで始まり、第二幕では一八年後、一九三七年の同じ家庭の同じ部屋、そして第三幕はふたたび第一幕の幕切れの時間に戻り、第一幕の続きが描かれる。つまり第一幕と第三幕では、第一次大

三 劇的時間の「時相」的パフォーマンス

この作品を概観すると、いくつかの点で独自性を読み取ることができる。まず際立つのは劇の主題と密接に結びつ

戦の終了後の明るい雰囲気の中でパーティが催され、この一家の幸福なエピソードが演じられるが、両者の間に第二幕が差し挟まれ、一九三七年という軍事的緊張を孕んだヨーロッパを背景に、経済的困窮に陥ったこの家族の不安、また家族間の不和も描かれる。その後再び第三幕、つまり第一幕の一九一九年のパーティの続きの場面に立ち戻り、平和な世界や家族の婚約が祝福される。

この作品ではこのように第一幕から第二幕へは時間軸に沿つて進むものの、第三幕はもう一度第一幕に戻ることで、未来（第二幕）から現在（第一幕）に「劇的時間」を戻す構成となっている。そのことで第一幕と第三幕の幸福な時代と家庭がアイロニーを持つて眺められるものとなつてゐるが、この第二幕は一九三七年に設定され、第一幕から見れば未来であるが、この年は作品の初演の年と同じである。つまり第二幕は「舞台時間」としては同時代（現在）そのものとして設定され、第一幕も第三幕も過去を扱うものなつてゐる。この点においてここで劇的時間は現在と過去を往還するものとしてある。

また例えれば、ベルトルト・ブレヒトの劇は、その多くにおいて「劇的時間」をいわゆる伝統的な時系列的な配置にはしていない。例えば『コーカサスの白墨の輪』（一九四八）では、主人公の一人ゲルシェの逃避が主に描かれる第一幕

と、もう一人の主人公アツダクの裁判ぶりが主として描かれる第二幕は、第一幕の終盤近くから始まるような設定となつておらず、単純なフラッシュバックの手法ではない形式的な新しさを見せながら、時間的重なりを劇に挿入している。森本薫の『華々しき一族』（一九三五）でも、同様に一幕の終わりと、二幕の冒頭が同じ場面として繰り返される「劇的時間」の実験を見せているが、ブレヒトのここでの関心とは異なつてゐる。森本の場合には、全く同じ数分間の場面が反復され、それはあくまでも幕間の空白を埋め合わせる観客にとっての便宜を劇的スタイルとして昇華させたものに過ぎないが、ブレヒトの時間の重なりは観客に対する効果を目的としている。そもそもゲルシェとアツダクは物語的には同時代の同時期を生きたのだが、そこでは互いに無関係のままである。それが第一幕の終盤では、有名なゲルシェ（と領主の妻）を裁判で裁ぐ「子供引き」の場面に繋がつて行く。そこでは、時間の重なりはあたかも並列する場面のように機能して、無関係だった二人の行為が奇しくも交差していく劇的時間の構成を取る。ここで劇的時間は二人の異なる様態を持つことが理解され、その複層性と交差を触知することが劇の受容の根底に据えられてゐる。そもそもブレヒトの劇では、字幕やナレーターの語りによつて、場面と場面の時間的な距離を自由に調整し、伝

統的な劇の形式を時間の面からも相対化するものであつたために、劇の持つ時間の複層性を喚起しやすい形式ではあつたろう。

いずれにせよ、プリーストリリーに見られるように、単線的な物語的時間軸を据えて過去と現在を往還させるにせよ、ブレヒトのように一つの物語の中に複数の劇的時間を挿入していく手法にせよ、今日ではこのような複層する劇的時間の試みは多様に見て取ることができる。『中之島デリバティブ』の「劇的時間」も一見そのような現代的な作品に見えるほど、外見的にはブレヒトのそれに近い。劇の構造そのものも、いわゆるナレーター的人物による「語り」が縦横に配置されて、そもそもブレヒト劇のような触感を持つ上に、その時間の描写が多岐に及んでいることが分かる。

しかし『中之島デリバティブ』がこれらの先行の作品と異なるのは、未来を主題としているにもかかわらず、いわゆる過去を回想するフラッシュ・バックの形式はもとよ

り、未来を先取りするフラッシュ・フォワードの形式も、林慎一郎は巧妙に避けていることである。劇の冒頭では、上述したように、登場人物の四人がゴミ袋を手に登場した。未来の予想が手垢にまみれた現実となってしまい、過去の物語はかき消されてコントロールできないもの（ここ

ではゴミ、つまり「砂」）になつたと言う。さらに後半の部分では、この四人のうち三人（残る一人はロボット）は未来からやつてきたにもかかわらず、未来を語ることは禁じられているとされる。つまり、この劇の中心的な動機である「デリバティブ」（先物取引）とは、未来を担保にして現在において取引することと考えられるが、その担保にすべき未来は、知らされず、手垢にまみれたゴミか砂である。未来が語られることもなく、過去を語ることもない。受講生たちが語る過去もまた、あえて過去年次（一九八〇年とか）の「未来（と設定されている）」から来た存在として、この点では過去の回想などではなく、言うなれば「未来回想」という矛盾した文飾になつてている。つまり、この作品では総じて「劇的時間」はニュートラルなままで、いわゆる時制（テンス）を感じさせない。あるいは、時制は意図的に曖昧にされている。そのことで、俳優の時間や観客の現実の時間である「舞台時間」の現在性は強く強調されるが、そこには過去も未来も介在させてはいらない。

一般的には劇で時間を意識するのは、多くの場合、劇の「時制」を感じるからである。時制とは、言語における文法の概念で、過去や現在などの時を示す機能を果たす。多くは動詞の現在形や過去形を使うことでこの時制を明確にすることができます。プリーストリリーにせよ、ブレヒトに

せよ、時制の感覚は強く印象づけられ、それぞれに歴史や過去への内省を促すものにはなっているが、林の場合にはこの時制が複層化しており、観客としては新しい、この演劇に特有な時間を触知した感覚を感じる。同じ言語の文法の概念でいえば、「時相（アスペクト）」の感覚が強く押し出される。「時相」とは、現在か過去かを明確に区別する「時制」とは異なり、動詞の状態や完成度を示すものとされる。その動作や状態が進行中なのか、完了したのかなどを示す、時間の流れの中のどこに位置するのかに関する時の文法上の観念である。

作品では、この四人が中央のキッチン台の上で、このゴミである「砂」を「米」に見立てて、炊飯し、おにぎりを作るパフォーマンスが行われる。このパフォーマンスはまさに時相のパフォーマンスともいうべきもので、この作品の核となる場面であろう。未来からやつてきた四人（一人はロボットだが）の登場人物は、物語が崩壊した後のゴミ（砂）を新しい米として焼き、おにぎりを作る。そのおにぎりをキッチン台に並べると、そのおにぎり一つずつに、それがどこのゴミ（砂）で作つたものかを指摘していく。いわく、なにわ橋だつた砂、第四ビルだつた砂、大阪市役所だつた砂、リーガロイヤルホテルだつた砂などなど、現在ある建物がすべて崩壊したことが暗示されていると同時に

に、それがまたおにぎりとして新しい命を得ていることも示される。このパフォーマンスの表象する劇的な時間は一体、過去なのか、現在なのか、未来のことなのか、その時制は明確ではないものの、その砂が実際の建物や役所から今はおにぎりに変容してしまった「時相」上の「完了」は明確である。つまり未来のどこかで完了した「崩壊（砂になること）」が、さらにそれが舞台上の進行形として示される「再生（おにぎりになること）」のパフォーマンスによって、「時相」が際立つ場面となっている。

またその後の、ロボットになつた「西」に「未来」をインストールさせる場面では、受講生が事前のワークショップで行つた未来予測の数々を観客に質問してその妥当性を問い合わせ、いわば多数決によつて大阪の未来を決めて行く観客参加のパフォーマンスとなつていた。ここでは、パフォーマンスの時間は観客の時間と同期しているためにこの「舞台時間」は「現在」であることは明白だが、「劇的時間」の時制には、そのために現在と未来とが混在し不明瞭である。しかしここの「時相」は、未来の大阪を決めて行く現在が描かれるため現在進行の時相を持つと考えられる。このように、この作品ではしばしば劇的時間の時制は明示されないが、時相については際立ち、観客に作品の「劇的な時相」というべきものを触知させるように誘因される。

この作品が際立つのは、一つには、この「劇的な時相」を演劇として創造し得ている点にある。そしてそれは作品の「デリバティブ」という主題と不即不離の関係を持つものとなつて いることにある。

林慎一郎の作品の多くは、「物語る演劇」とでもいうべく、叙事的な部分と物語的な部分とのコンビネーションで成り立つて いる。それらの中でもこの作品が際立つて いるのは、一年先の大坂（未来）を予想し、この先の大坂の何かとの「取引」を行つて いる一種のパフォーマンスを含んで いることである。そのパフォーマンスによつて、劇的時間の時制は不明瞭にされて いくが、それは時制の明確な未來を描くSF的な作品が無数に存在する現在の物語的な状況に対する林からの批評的な姿勢の表れなのだと思う。その代わりに林はここで時間の相、劇的時相についての豊かな示唆を提示して いる。

四 舞台外の空間

ではこの作品にも含まれて いるもう一つの主題系「中之島」についてはどのように考えることができるのだろうか。この『中之島デリバティブ』を含む社会人講座「中之島に馳を放つ」がそもそも「中之島」と銘うつて いること

は既に述べたが、この作品は「中之島」をどのように扱おうとしているのだろうか。

作品中には中之島への言及は少なからずある。冒頭すぐの「難波八十島」の場では、登場人物の「東」と「西」が、「難波八十島」の名前を読み上げる中に「中島」も含まれ、中之島の縁起を語る後、近世江戸期の堂島米会所の歴史的な由来の説明がなされる。その後、講座の受講生の「未来の記憶」が受講生自らによつて語られる中に、しばしば中之島についての言及がみられる。それは中之島公園や中之島公会堂、中之島で展開された「水都大阪」、中之島にあつた阪大医学部の跡地、また大阪歯科大学、東洋陶磁美術館などが「記憶」の断片として語られる。またその後に上述したおにぎりを作る場面で「東、西、南、北」の登場人物四人よつて、リーガロイヤルホテル、大阪市役所、扇町高等学校、第四ビルなど中之島界隈の施設や建物も言及される。

これらのほとんどは、具体的な地名や施設の名称であり、劇のプロットとして組み込まれるというよりは、「舞台外の空間」として言及されるのみで、これらのホテルや大学が劇として実際に舞台上にこれらの「場所」が仮構さられるわけではない。つまり舞台外の空間ということになる。かつて、マイケル・イサチャロフは、この種の舞台外

の空間を、舞台上で再現される劇的空間とは区別して、「ダイエジエティック・スペース⁽¹⁾」と呼んだ。舞台上の再現された空間とは異なり、ダイエジエティック・スペースは言語（台詞）によってのみ媒介される。

一般に劇は舞台で再現される空間とこの舞台外空間であるダイエジエティック・スペースとの緊張関係によって成り立つが、『中之島デリバティイブ』では、作品中で言及される具体的な地名（舞台外空間）は多く、イサチャロフでいう台詞（言葉）によつてのみ言及される場所（ダイエジエティック・スペース）の総体が観客に「中之島」を触知せらる。前節で述べたように、この作品は劇的時間（虚構の時間）と舞台時間（俳優や観客の現実の時間）の交差において特徴的な性質があつたが、この作品の空間構成上の特徴は表現的な空間をあまり必要としていない。事実、舞台は中央にキツチンが置かれただけのニュートラルなもので、それすらも特に必要というものでもない。つまりは、この作品は舞台外の空間の構成こそが主題に繋がるものである。

それについては、続編である『中之島デリバティイブⅡ』で十分に探求されたと考えられる。いじでの紙枚もすでに尽きているので、この空間上の特性については、より詳細な検討が必要であり、次稿『中之島デリバティイブ記録と考察（二）』に譲ることとする。『中之島デリバティイブⅡ』

においてこそは、この舞台外の空間と場所の論理が密接に結びついた希有な作品となつてゐるからである。

（続）

注

（1）「開催概要」<https://nakanoshima-itachi.org/about2022>

（2）参照した上演台本は、林慎一郎作『中之島デリバティイブ』⁽²⁾上演台本による。

（3）それぞれ小竹立原、加藤智之、小坂浩之、橋本浩明の四名。

（4）Patrice Pavis, *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*, Toronto UP, 1998, p.409; Anne Ubersfeld, *Reading Theatre*, Toronto UP, 1999, p.126 etc.

（5）Dangerous Corner, I have been Here Before, Music at Night etc.

（6）J.B.Priestley, *Time and the Conways, and other plays*, Harmondsworth, 1969.

（7）Michael Issacharoff, *Discourse as Performance*, Stanford University Press, 1989, pp.55