

# ダウンタウンとマンザイブーム：1980年代の上方漫才界の諸相

打田 素之<sup>1</sup>・西岡 恒男<sup>2</sup>

<sup>1</sup> 神戸松蔭女子学院大学文学部

<sup>2</sup> 神戸松蔭女子学院大学非常勤講師

Author's E-mail Address: jol2017uchida@gmail.com  
tsuneo.nishioka@hotmail.co.jp

---

## Downtown and Manzai Boom : Aspects of the 1980s Manzai in Kamigata

UCHIDA Motoyuki, NISHIOKA Tsuneo

Faculty of Letters, Kobe Shoin Women's University

### Abstract

1980年に起こったマンザイブームの漫才と、1982年にデビューしたダウンタウンの漫才は、ほぼ同時代的であるにもかかわらず、スタイルが大きく異なる。両者の違いとは具体的にどのようなものか。前者は、社会の進展に合わせるようにハイスピードの漫才を展開した。また、観客に本音をぶつけるリアリティのある内容とした。これに対し、後者は、ゆったりとした間のある古典的なしゃべくり漫才をベースにするが、ボケの松本人志は徹底して滑稽な存在に身をやつし、虚構的な世界を構築する。その背景にあるのは、徒弟制の有無、西洋化と土着化、そして現実重視と虚構重視といった違いである。ダウンタウンは、少年時代を過ごしたベーススあふれる尼崎を彼らの笑いの「深層」とし、その虚構的世界を下地にして、古典的な漫才のテクニックを活用することで、笑いのシミュラークルを生み出した。このような特徴を、マンザイブームを含めた上方漫才界の「大衆性」に対して、ダウンタウンの「オタク性」と呼ぶことができる。

In the history of manzai in Kamigata, the comedy style of manzai boom in 1980 and that of Downtown (Hitoshi Matsumoto and Masatoshi Hamada) that started in 1982 are very different despite being contemporaneous. What exactly is the difference between the two? The former developed high-speed manzai to match the progress of society. In addition, it had a realistic content that hits the audience with real intentions. On the other hand, the latter is based on the slow-paced,

classic chatty manzai, but Matsumoto completely disguises himself as a humorous existence and constructs a fictional world. Behind this, there are differences in the presence or absence of apprenticeships, westernization and indigenization, and the emphasis on reality and fiction. Dometown uses the pathos-filled Amagasaki of their boyhood as the "deep layer" of their manzai, and based on that fictional world, they create a comedy simulacrum by making use of classic manzai techniques. Such characteristics can be called the 'geekness' (Otaku) of Dometown, as opposed to the 'popularity' of the kamigata manzai world, including the manzai boom.

キーワード：漫才、ダウントウン、マンザイブーム、オタク

Key Words: manzai, Dometown, manzai boom, otaku

## 1 東西の笑いについて

日常の娯楽として親しまれている漫才には、およそ 1000 年も前から連綿と続く歴史がある。平安時代は祝福芸として「千秋萬歳」と呼ばれ、やがて娯楽性を高めて、江戸時代から明治時代にかけて「万歳」という芸能になった。これがとくに上方で発展を遂げて現在の演芸の形式となり、昭和に入ると「漫才」という呼称も新たに創出された。すなわち、漫才の発生は関西に起源をもつのである<sup>1)</sup>。そういうわけで、落語は関東、漫才は関西、という印象があるのではないだろうか。

しかしながら、戦争が終わって間もない頃は、関西でも寄席の出し物は落語であった<sup>2)</sup>。それが、なぜ漫才へとシフトしたのか。中田ダイマル・ラケット、夢路いとし・喜味こいし、秋田 A スケ・B スケなど、才能ある漫才師の登場は、言わずもがなのことであるが、やはり「漫才」という芸がもつ形態が、関西人の心をつかんだからだと言える。

作家の戸田学は、いとし・こいしのネタを引きながら、「しゃべくり漫才」の特徴を、二人の演者の「立ち話を観客が横手からソッと聞いているような」所にあるとしている（戸田 2016:34）。つまり、「観客に演者がしゃべりかけるような」空間が作り上げられていることが、観客の心をつかんだのである。

翻って落語の空間は、どのように形成されているだろうか。決して「観客に演者がしゃべりかける」ようにはなっていない。むしろ、おもしろい状況設定を第三者的な立場から「鑑賞する」ような作りになっているのではないだろうか。この辺りが、コント番組が関東でのみ制作されて、決して関西で作られない理由でもあるのだが<sup>3)</sup>、言ってみれば、落語が「第三者空間」の物語であり、漫才は「二人称の空間」となっているのである。東京の笑いが、距離を取って「安心して」笑っていられるのに対して、関西の笑いは、いつ話しかけられるかわからない「親密さ」=なれなれしきの空間を演出していると言ってもよい。

こうした違いは、どこから来ているのだろうか。それは、おそらく関西圏と東京圏の出身者の違いにあるのでは、と思われる。

関西人の多くが関西圏の出身者によって占められているのに対して、関東圏はほぼ全国から人が集まってきている<sup>4)</sup>。一方、関西は漫才の中心地大阪に限ってみれば、2府4県の出身

者の比率はさらに高くなるだろう。つまり、東京圏が知らない「他人同士」の地域であるのに対して、大阪圏は、「隣近所の同胞」が集まった圏域なのである<sup>5)</sup>。

こうしたことから、関東では笑いの基本に、他人の面白ネタをテーマとする落語（＝第三者空間）があり、関西では人の家（＝ここ、プライベート）にズカズカと土足で入ってくるような「なれなれしい」笑いの空間が展開されていると考えられる。

（担当：打田素之）

## 2 お笑いブームの源泉

以上のような「なれなれしい」笑いは、私たちの日常生活に深く浸透しているのではないだろうか。テレビをつければ、朝から夜までお笑い芸人にお目にかからないことはない。いつの時代も、気がつけばお笑いブームが到来しているのだ。昨今は『M-1グランプリ<sup>6)</sup>』といったテレビ番組やイベントが数多く開催され、学生のお笑いサークル<sup>7)</sup>も注目を集めるなど、芸人を志す若者は少なくない。こうした近年のお笑いブームの端緒となる芸人として、現在も第一線で活躍する漫才師・ダウンタウン（松本人志・浜田雅功）を挙げることができる。1982年にデビューし、芸歴40年を迎えて今なお多くの芸人に影響を与え続けていることから、今日の漫才界の隆盛を考えるうえで決して無視できない漫才コンビである。

ダウンタウンは、一般的には1990年代に一世を風靡した芸人と見なされているが、その漫才はデビュー数年でほぼ確立されており、内容にも自信をもっていた。1990年代には舞台上でネタを披露することがなくなったので、彼らの漫才時代は1980年代ということになる。

周知のごとく、この時代には漫才界でひとつの大きな現象が起こっていた。突如として日本全国で旋風を巻き起こした「マンザイブーム<sup>8)</sup>」である。1980年代はアイドルやオタクなど幅広いサブカルチャーが華やいだ時代だが、マンザイブームもそのひとつとして数えられることが多い。

とはいえ、同時代であるにもかかわらず、「<sup>+</sup>聞」の取り方やテンポの速さなど、マンザイブームの漫才とダウンタウンの漫才には、はっきりとしたスタイルの違いがある。だが、これらふたつの漫才スタイルがこの年代に並立していたのはなぜかということについて、明快な説明は今のところ存在しない。そこで本稿では、戦前から戦後にかけての上方漫才の系譜を概観しながら、いかにして1980年代に2つの漫才の系統が現れたのか、当時の上方漫才界で何が起こっていたのかを明らかにしたい。

## 3 スローテンポの漫才

マンザイブームは1980年から1982年までおよそ2年間続いた。ブームが終わると中心人物の幾人かはコンビを解消し、お笑いの世界はやがてタモリ、ビートたけし、明石家さんまによる、いわゆる「BIG3」の時代へと移行していく。こうしたなか、上方漫才は後退期に入る。

それを見越したかのように、吉本興業は次世代の漫才師を発掘しようとタレント養成所「吉本総合芸能学院」（New Star Creation、NSC）を1982年に開校。高校を卒業したばかりで弱冠

18歳のダウンタウンは1期生として入学し、その直後からプロの注目を集めた。松本自身はあるテレビ番組でデビューから数年後の自身をこう回想する。

ダウンタウンがまったく無名のときに、ふだんは一番頭に出さされたり、変なところで急に出さされたりすんねんけど、正月で、もうなんば花月が超入り、満員で。もう通路も人が立っててみたいなときに、紳助・竜介〔島田紳助・松本竜介〕さんが先に出た。そのあとダウンタウンが出て、そのあとやす・きよ〔横山やすし・西川きよし〕が出るっていうときがあったのよ。〔中略〕フワッて〔出演者を書いた〕めくり見たら「ダウンタウン」て、もう〔ため息のような低い声で〕ワ～って空気になって。もうこんな感じになって、「はよ終われや」「はよやす・きよ出せや」がもうたまんなかった。もう興奮してたね。もう絶対ウケんのわかってたから。で、もうドッカーンってなって。うん。もう、俺もちよっと性格悪いから、終わった後やす・きよさんのを見て、「ああ、そんなにウケてないな」と思って。勝ったと思いましたけどね。あれはもう一生忘れへん<sup>9)</sup>。

円熟期を迎えたベテラン漫才師<sup>10)</sup>に対する若手の大胆な感想であるが、彼らはデビューして2～3年が経つと、マンザイブームを担ったコンビたちと一線を画する漫才を練り上げ、関西で徐々に若者の人気者となった。

ダウンタウンの大阪時代の漫才ネタの特徴として挙げられるのがスローテンポである。これは、B & B (島田洋七・洋八) やツービート (ビートたけし・ビートきよし) などのマンザイブームの漫才師たちが非常にハイテンポの漫才を披露したのとは対照的である。では、スローテンポの漫才とはどういうものか。松本との対談のなかで語ったビートたけしのダウンタウン評を見てみよう。

たけし：おいらの時に漫才ブームがあって、ネタ的にはもっと身近なことというか、それまであんまりネタにしていらないような話をやりだした。あの当時としては新しいことをやってただけど、かなり荒いんだよね。その時代のあとに出てきたダウンタウンはもっときめ細かい。おいらの2、4、6、8というネタの切り取り方が、1、2、3、4でとってきたという感じ。乗った時は、0.1とか0.2の刻みでとり出したという感じがある。スピード的には2、4、6と飛んでいくから、B&Bとかおいらの漫才のほうが早いんだけど、ダウンタウンは0.1をじっくりもたせちゃうというところがある。おいらの5分ネタを30分ぐらいやれる細かさで、その感じをよくわからせたのがダウンタウンの漫才だ。それは進化だと思う。(北野1998:33)

一方でマンザイブームの漫才は、とくにボケが中心となって、「2、4、6と飛んでいく」ようにスピーディにストーリーが進んでいく。他方でダウンタウンは「0.1をじっくりもたせ」ていく。すなわち、細かいギャグを丹念に積み重ねるのだ。有名なのが「クイズ」である。テレビのクイズ番組を真似たシンプルな形式で、松本が出題者を、浜田が解答者を担当する。

松本 第1問。太郎君が花屋さんに花を買いに行きました。さて、なんでしょう？〔ゆっくりと時を刻んで〕カッチ、カッチ、カッチ、カッチ…。

浜田 カッチ、カッチやあらへんがな。どこのクイズ番組に「花屋さんに花買いに行きました。さて、なんでしょう？」ってなんやねん！〔中略〕

松本〔抗議を遮って〕ストーンピングクイズ！

浜田 聞けや！

松本 ストンピングクイズの時間です。

浜田 なんや、そのストーンピングクイズというのは！？ 解決せいや、とりあえず。花屋さんに花買いに行って「なんでしょう？」ってなんやねん、ほんだら。答え言え、それやったら。カッチ、カッチやあらへんやろ。人が話してんのに、ストーンピングクイズって、なんやそれ。

松本 ストンピングクイズです。よく聞いて答えてくださいね。第2問になりますのでね。花子さんがお風呂屋さんに行きました。さて、どうでしょう？〔ゆっくりと時を刻んで〕カッチ、カッチ…。

浜田 カッチ、カッチはやめえ言うてるやろ。「花子さんがお風呂屋さんに行きました、さてどうでしょう」って。「花子さんがお風呂屋さんに行った。さて、どうでしょう？」って、ほななんて言うたらええねん。サッパリしたんちゃうか！

松本〔しばらく間があって、○でも×でもなく〕△かな。

浜田 ほな、答えを言え！<sup>11)</sup>

このように、松本が繰り返す問題は首をかしげたくくなるようなものばかりである。それゆえ「シュール漫才」や「不条理漫才」とも呼ばれる。解答者や観客が困惑している一方で、出題者は淡々と問題を出す。ゆっくりと返事したり、シンキングタイムを設けたりして、「問」をもたせる。解答者が抗議しても、出題者は無視して次の問題へと移る。一連のやり取りにおいて2人の会話は噛み合わずにギクシャクとし、解答者の浜田は苛立ちを次第に募らせていく。この怒りのエスカレーションが漫才の進展を促す。

まくしたてるような早口を特徴とするマンザイブームの漫才との相違点とはこのようなものである。実際、ビートたけしは、「われわれがなぜ（オーソドックスな）漫才をやらないかっていうと、それをやると、ヘタなのがわかっちゃうんです」（森 2016：59）と自己分析する。自分の漫才の欠点を悟らせないために、コンビネーションの洗練を度外視して、「問」をとらないハイスピードな漫才を考案したのである。

その一方で評論家の森卓也は、「師匠を持たぬ新人類の古典的芸風」というタイトルのコラムにおいて、ダウンタウンの漫才を次のように評価する。

〔ダウンタウンとシティボーイズの〕二組の共通点は、ボケ（こっけい）役がニコリともせず、会話の“問”で笑わせることである。こうした古典的な芸風が、師匠を持たぬ新人に表れ、まくし立てる一方のテレビの中で成立していることは、笑芸界近來の“事件”

ではあるまいか。(森 2016 : 164)

森の分析は短いけれども興味深い。その直前に流行した「師匠を持つ」マンザイブームの漫才ではスピード感で勝負しているのに対して、「師匠を持たぬ」新人類のダウンタウンは古典的な漫才風の「間」で勝負しているというのである。先に引用した松本との対談で、ビートたけしは「進化」という言葉を挙げていたが、逆説的にも、そこにはどこか古典的な漫才を思わせるものがあるのだろう。

そこで本稿では、その古典性なるものの有無がマンザイブームとダウンタウンの相違点ではないかという仮説を立ててみたい。ただし、このダウンタウンにとっての古典性については説明が必要だ。マンザイブームとの違いを示しながら、以下にその特徴を記述することしよう。

#### 4 上方漫才とマンザイブーム

それでは、古典的な漫才とはどういうものだったのか。まずはダウンタウンのデビュー以前の上方漫才の歴史を概観しておこう。上方漫才史では、<sup>たまごやえんたつ</sup>玉子屋円辰(1865-1944)なる人物を上方漫才の祖とする。彼は尾張漫才などの諸芸を融合させて、現在の漫才の基礎を確立したとされる。この芸能を発展させたのが砂川捨丸(1890-1971)である。年齢に差はあるものの同時期に活動した両者に共通するのは、江州音頭の音頭取り出身だったことである。上方漫才の起源となった芸能のひとつは江州音頭で、当時は「しゃべくり」よりも歌舞や音曲が中心だったのである。そして、明治・大正・昭和にかけて、万歳はさまざまな芸能と混合しつつ発展した。

このとき漫才はまだ従来のおり「万歳」と表記された。だが、落語や講談とは違い、万歳には確固とした伝統や形式がない。言葉と歌舞や音曲でつなぐなんでもありの芸能で、模倣芸の集合体だった。これを象徴する言葉として「まねし漫才」というものがある。それについて鶴見俊輔は『太夫才蔵伝』でこう述べる。

興行元の立場から言うと、舞台に浪花節語りを呼び、講談師を呼び、落語家を呼びするのは、それぞれが専門家だからお金がかかる。ところが漫才師ならば、各種分野の専門家のイミテーションを演じて、しかも衣裳をかえないから安くあがる。(鶴見 2000 : 239-240)

くわえて、それは「娯楽とは言っても、まだ形の整った娯楽ではなく、言わば楽しみの固まりであった」(秋田 1975 : 233)ともされる。現代でもなお「漫才とはなにか」という定義について議論されることがあるが<sup>12)</sup>、以上のようにもともと融通無碍なので、定義自体が成り立ちにくいのである。

時代が昭和に入る頃には、こうした万歳への反省的な態度をもつ芸人が登場する。それが横山エンタツ(1896-1971)・花菱アチャコ(1897-1974)である。彼らは従来の「万歳」に代

わる新しい「漫才」を作ろうとする。彼らがコンビとして活躍していた1933年、吉本興業は「万歳」の表記を「漫才」に改めた（吉本興業 2017：120）。当時は「漫談」や「漫画」の流行もあり、同社はこの「漫」の字を取り入れて、新しいセンスをもった芸能を目指したのである。

エンタツ・アチャコの改革は多岐にわたる。まずは服装の一新である。彼らは舞台衣裳を着物から洋服に改めた。これは工業都市として急拡大していた当時の大阪に住む「小市民層の生活感覚<sup>13)</sup>」に合致するものであった。それとともに、「キミ」「ボク」という標準語のような言い回しを採用し、内容も結婚や子育てなど日常の市民感覚を反映したものとした。彼らの代表作「早慶戦」は当時人気のあった東京六大学野球のラジオ中継を模したもので、彼らはそこで「しゃべくり漫才<sup>14)</sup>」のスタイルを確立した。

また、彼らの活躍の裏にはブレイン的存在がいた。漫才作家の秋田實（1905-1977）である。東京帝国大学出身の秋田は、縁あって吉本興業所属の漫才作家となり、多くの上方の漫才師たちを支えた。まずはエンタツ・アチャコのネタを書き、やがて数千本もの台本（あるいはそのもとになるアイデア）を多くの芸人に提供した。

秋田がネタ作りの基礎としたのは、学生時代から親しんだ欧米のユーモア作品であった。彼が漫才作家となったころは、エンタツ・アチャコが登場し、古い「万歳」がモダンな「漫才」へと転換していく時期と重なる。こうしたなかで、彼は海外の対話形式によるユーモア作品を漫才の下敷きにして、この転換を後押しした。これにより、コテコテの滑稽のみに終始するのではなく、ロジカルな笑いの展開が生まれ、都会の日常のおしゃべりのような洗練された漫才、すなわちしゃべくり漫才ができあがった。また、これが上方漫才の古典的なスタイルとされ、ひとつの手本として後代に受け継がれていったのである。

秋田の目指すところは、子ども連れの家族で安心して見られる「無邪気な笑い<sup>15)</sup>」（秋田 1975：22-23）である。彼は見世物小屋のような大人の猥雑さを排除して、アットホームなネタ作りを心がけた。しかし、それはあくまでもひとつの方法であり、別の漫才もあり得るのではないか。作家の富岡多恵子は秋田實の漫才作りについて次のように書く。

「笑いのある暮し」＝平穩、平和という、秋田の「ヴ・ナロード」があったかもしれない。しかしながら、「低級」でない「無邪気な笑い」は、ひきあげられることによって失われねばならぬものもある。下品さ、いかがわしさ、卑猥さのなかにひそんでいた、下から上への視線、即ち、下から上に対するねたみや怨みにまじる批評の破片は、はじける機会をうばわれる。（富岡 1986：130、傍点は原文）

この考えにしたがえば、漫才には向上すると失われるものがある。それは「下から上への視線」、つまり大衆が権威に対して抱く批判的な姿勢である。彼女の別の言葉を借りれば、それは「『萬歳』および『万才』のもつアウトサイダーとしての性格」（富岡 1986：129）である。また、森卓也のあるコラムによると、笑芸作家の織田正吉も1979年のある講演で、当時の漫才の低調さや観客の漫才離れを憂いて、「“毒のあるギャグ”“さしさわりのある笑い”をとりもどす

べきだ」(森 2016 : 4-5) と述べたそうだ。この講演はマンザイブーム前夜のものであり、のちのツービートらの活躍を予見しているようで興味深い。ともあれ、戦前戦後を通じた秋田實による質の向上の取り組みとは裏腹に、漫才師の地位はそれほど向上せず、アウトサイダー的存在に留まらざるを得なかったのだろう。

そして、1980年に始まるマンザイブームでは、優れた話術、独自の知識や経験、鋭い観察眼、若さとパワーを備えた個人が出世していく<sup>16)</sup>。ネタは秋田以来の分業方式で台本作家に任せるとしても、漫才師自らが書くことが増える。強引な自己主張はまったくの作り話でもなく、自己の体験や自伝的要素に裏打ちされたもので、これを誇張して笑いへとつなげた。この時以来テレビで華々しい活躍を遂げたビートたけしや島田紳助<sup>17)</sup>、あるいは漫才以外でも笑福亭鶴瓶、明石家さんま、タモリ、所ジョージなどは、シンガーソングライターのように自作自演の笑いをちりばめながら、ありのままの自分を見せる傾向が強い<sup>18)</sup>。

ただし、それはやはり個人の才能に拠るところが大きく、とりわけボケに偏りがちで、漫才コンビとしてバランスを欠く面があった。また、どのコンビもブームのあいだにネタを消費してしまった。エンタツ・アチャコを頂点とする古典的なしゃべくり漫才を乗り越えたかかみえたが、マンザイブームは以上のような理由で2年間の短いムーヴメントに終わったのである。

## 5 ダウンタウンと「偽の存在」

ダウンタウンは、一見してマンザイブームの芸人とはちがう出自をもつように思える。その漫才は熱をあげてしゃべりまくるのではなく、どこか醒めている。シュールな内容でゆったりと「間」を取り、ときには舞台上で無言になることも厭わない。そして、古典的な漫才のように阿吽の呼吸を備える。たとえば島田紳助は、若手時代のダウンタウンの漫才を見て、熟成を要する「ワイン造り<sup>19)</sup>」のようだと評する。また、織田正吉は、「松本君は古いお笑いを凄く研究しているし、浜田君のツッコミも漫才で鍛えている。二人はきちっと漫才の基礎ができています」(読売新聞大阪本社文化部 1999 : 373) と評価する。とはいえ、たんに古い漫才を真似ているだけでもないだろう。

たしかに、ダウンタウンの漫才の設定は古典的である。誘拐犯と被害者の父親、医者と患者の父親、クイズの出題者と解答者、高校の野球部の監督と部員など、いずれもありがちなものばかりである。しかし、細部では観客の予想を裏切る。誘拐犯は身代金を要求しておきながら、日常のモノの売り買いのように「高い？」と尋ねる。医者は患者の父親に「気象衛星ひまわりから撮影したレントゲン写真<sup>20)</sup>」を見せる。クイズの出題者は「正解したときには2倍になります」と言い、解答者に「何がや？」と聞かれると「私が2倍になります」と真面目に答える。

もちろん、こうした裏切りのテクニックは以前から存在する。ただ、松本の場合、先ほどの事例のように、あるシチュエーションでのありがちなギャグをこれまで以上に裏切り、細かく積み重ねていく。たとえば、松本扮する高校野球の監督は、退部しそうな部員を引き止めると浜田に求められる。そのとき松本は「俺とこのオヤジのパジャマでええ？<sup>21)</sup>」と聞き

返す。これは部員の退部を「止める」と友達を自宅に「泊める」の勘違いなのだが、あまりに唐突な返答である。これら突拍子もないギャグが続けば、流れはそのつど止まり、なかなか前に進まない。もちろん、そこは転轍機のような存在であるツッコミの浜田が松本のボケを巧みに捌き、ときには松本にアドリブを考える時間的余裕を与えながら、オチへとストーリーをつないでいくのである。

問題となるのは表現の仕方である。ここに松本の個性が現れる。彼は自分とはまったく別のキャラクターに「憑依する<sup>22)</sup>」、あるいは古い「まねし漫才」のようになりすますことを好むのである。重要なのは、誘拐犯や医者、出題者、野球部の監督などに扮するとき、実は松本はそれらをよく知らないということだ<sup>23)</sup>。それは、その道のプロを装った無知な「偽の存在」なのである。そして、偽であるからこそ終始一貫したボケの連鎖が要求される。これまでになかったようなとぼけたキャラクターは、こうして生み出されるのだ。

元来、漫才コンビには主従関係があり、主となる賢者の太夫（張扇で叩く方、ツッコミ）と、従であり滑稽を担当する才蔵（張扇で叩かれる方、ボケ）で構成され、もの知りである前者が無知の後者に何かを教えるというのがオーソドックスなパターンとされる。夢路いとし・喜味こいしの代表作で、さまざまな物売りの掛け声をコミカルに教え込む「物売り・季節感<sup>24)</sup>」はその典型例である。実際、昔の漫才は見るだけでさまざまな生活の知恵を学ぶことができた。また、ツービートの場合はそれとはちがって、ボケであるビートたけしは博識で、鋭い観察眼によって世の中のことをよく見通しており、愚かな世間に対して毒づくことで自らヒートアップしていくのである。

これに対して、ダウンタウンのネタ「誘拐」では、松本が演じる誘拐犯はそもそも誘拐の「ルール」がよくわかっていない。それはありがちなボケのようにも思える。しかし、彼はボケを徹底的に捻ることで、まったく新しい誘拐犯を創造しようとする。

松本 もしもし、あんな、身代金もってこい。

浜田 身代金ですか？

松本 うち、二丁目の松本やけど。

浜田 名前言うてどないすんねん。おるとこ言うてどうすんの！ おるとこ言うてもしやあないでしょ。遠いとこ言えよ。ふつう遠いとこやろ。〔中略〕

松本 金額言うぞ。500万や。

浜田 500万ですか？

松本 高い？

浜田 500万ですね！？

松本 無理？ おれも相場いうのがあんまりわからへんから…。

浜田 いや、500万ですね！

松本 そしたらええわ。(受話器を置く)

浜田 なんでやねん！ 欲しい金額言うたらええやないか！ 持って行くやろ！<sup>25)</sup>

ここで誘拐犯は通常してはいけないミスを連発する。さらに、のんびりとしていて、罪を犯しているという切迫感もない。古典的な愚者のようだが、それ以上の存在というべきか、教えられても意に介さずにひたすらボケ続ける。つまり、彼は一向に学習しないのである。もちろん事件の発展性や解決もない。このような捻ったギャグの連打によって、ツッコミには「それはどういうこと？」というとまどいも生まれ、漫才の流れはギクシャクとしてしまい、スローテンポになるわけである。

その一方で、ギャグの強度は結末に向かって小ボケから大ボケへと高まり、笑いはどんどん膨らんでいく。最後には、誘拐犯が「緑のかばんに500万入れて白の紙で黄色のかばんいうて書いて赤のかばん言いながらおいてくれたらオレ黒のかばん言いながら取りに行くわ」と息にまくしたてるギャグがある。これは落語「寿限無」を想起させる長台詞である。松本はネタ作りで落語の構成をヒントにしていたそうだが<sup>26)</sup>、こうした点も、斬新なネタに古風な印象を与えているのかもしれない。

以上のように、ありがちな設定や落語のようなしっかりとした構成、ゆったりとした「間」の取り方、「まねし漫才」を思わせるひたすら滑稽を求める「偽の存在」など、ダウンタウンの漫才には古典的な要素がたくさん詰まっているのである。

## 6 ダウンタウンの世界観

まとめると、冒頭に提起した1980年代に上方漫才界をめぐって起こっていたことは次のようになる。一方では、徒弟制をベースにし、しゃべくり漫才の創始者である横山エンタツ・花菱アチャコを頂点とした上方漫才では、彼らや砂川捨丸、秋田實ら戦前戦後に活躍した大御所が1970年代に次々と亡くなり、そのちマンザイブームが到来する。そこでは同時代の社会の機械化や効率化、メディアの進化、そしてバブル経済に合わせるように、漫才自体もハイスピード化していった。そして、ネタの自作が行われ、芸の洗練よりも個人の才能が際立つことになる。また、本音のメッセージを世間に突きつけるという緊張感のあるリアリティによって、古典的なしゃべくり漫才の乗り越えへと向かった。

他方でダウンタウンは、設定や構成の面で古典的なしゃべくり漫才をベースにするが、徒弟制には属しない。彼らはエンタツ・アチャコ以来の上方漫才とは断絶して<sup>27)</sup>、その発展には寄与しないし、社会性や大衆へのメッセージ性も感じられない。彼らが思い描くのはリアリティのある世界ではなく、「偽の存在」が現れる虚構的な世界である。言い換えれば、世間の価値が反転した、すべてがギャグで構成されるナンセンスなユートピアである。それは、松本が少年時代に愛好した赤塚不二夫の『天才バカボン』の世界観に通じるところがある。そこでは社会的な時間の流れが弛緩しており、ゆえに古典的な漫才のような「間」のある漫才が許容されるわけである。

漫才であれコントであれ、笑いの研鑽に努める松本は、この虚構的な世界においていしへの「まねし漫才」のごとく滑稽に専念し、自分がおもしろいと思う存在にひたすら身をやつす。このような特徴を、マンザイブームを含めた上方漫才界の「大衆性」に対して、ダウンタウンの「オタク性」と呼ぶことができる。

だが、そうだとすれば、ダウンタウンの漫才は古典的ではなく、むしろ現代的なのではないか、との疑問も浮かぶだろう。ここで改めて確認したいのは、1980年代の日本社会における西洋化の鈍化と、土着的な日本への回帰、というポストモダンの状況である。

実のところ、日本社会の発展と並行するように、上方漫才界では戦前から「西洋化」が進んできた。秋田實は欧米のユーモア作品をしゃべくり漫才の下敷きにしたし、横山エンタツは海外公演の経験があつて、ロイドメガネにチャップリン風のチョビヒゲ、背広という格好を採用した<sup>28)</sup>。また、マンザイブームを支えたフジテレビの演芸番組『THE MANZAI』は、セットや構成などがかなりアメリカナイズされていたので、上方漫才の西洋化の最終形態と見なすこともできよう。

ただ、すでに述べたように、上方漫才界では1970年代になると戦前から活躍した漫才師たちが相次いで亡くなる。ここで「『超越の消失』があらわになり、平面のマス目上で『流行の先端』への逃走ゲームが展開され始める」（原 2006：24）。マンザイブームはこうした状況下で生まれた現象である。ただし、そこではまだなお広く大衆がターゲットになっていた。また、徒弟制のなかにあるマンザイブーム世代は、師匠をはじめとした戦前世代と少なからず関係性をもっていた。

その一方で、西洋の大きな物語の失墜とともに、1970年の国鉄のキャンペーン「ディスカバー・ジャパン」のごとく、1970～1980年代になると、古き良き日本というイメージが広がり、改めて日本を「発見」しようという機運が高まる。東浩紀がいう「日本が最先端という幻想」（東 2001：36）が生まれたのだ<sup>29)</sup>。

ダウンタウンの場合、その土着性は出身地である兵庫県尼崎市に由来する。この地はダウンタウンにとって「笑いの宝庫<sup>30)</sup>」である。それゆえ、彼らに尼崎こそが「笑いの最先端<sup>31)</sup>」だという幻想が生じた。もちろん、それは虚構の最先端である。しかしながら、これが師匠のいない寄る辺なき若手芸人・ダウンタウンにとっての笑いの拠り所となつたのである。

実際、漫才のネタとしては、ダウンタウンは尼崎を前面に打ち出すことはほとんどない。それでも、関西のディープな街が醸し出す面白さや、ペーススあふれる人々の独特の雰囲気、彼らの笑いの土壌となる。上に挙げた漫才ネタ「誘拐」のとぼけた誘拐犯も、他のどこの地域にもいないだろうが、関西にはいるかもしれない、というイメージのもとに構成される。この点については、阿部嘉昭の次のような分析が参考になる。

たけしが老婆や田舎者という「タイプ」を野放図かつ迫力をもって列挙したのとは逆に、彼ら〔ダウンタウン〕はひとつのタイプのなかに「潜る」。タイプをあげつらうのではなく、そのタイプを演じる——そのタイプに「なる」のだ。しかも、そのタイプは一般化される存在というよりも、一般化できないニュアンス的な存在であることが多い。（阿部 1999：22）

つまり、ダウンタウンは、とりわけコントにおいて、具体的なものよりも、「尼崎にいそうな

人」というようなニュアンス的な存在に身をやつす。その代表的なものが、『ダウンタウンのごっつええ感じ』におけるコント「おかんとマー君」シリーズである。松本自身の母親をモデルにしたと思しき「おかん」（松本）と高校生の息子「マー君」（浜田）の掛け合いで構成され、生意気盛りの息子に対して、関西の典型的なオバチャンである母親はその反抗をまったく意に介さず、マイペースで子ども扱いする。この「尼崎にいそうな人」がその場をかき回していくのであり、言葉で表現できないおかしみが笑いを誘う。

さらにいえば、少年期より培われてきたこの尼崎の土着性に、これに類するものとして、上方芸人——これもまた関西の土着的存在である——の世界が加わる。売れない若手時代のダウンタウンは、京都・新京極にかつてあった京都花月の舞台によく出演した。大阪・なんば花月に比べると端席であり、観客も少なかったという。その楽屋にはベテラン芸人のザ・ダッシュやマジカルたけしなど、哀愁あふれるさまざまな芸人たちが陣取っていた。彼らはそんな昭和の上方漫才界を目の当たりにした最後の世代といえる。

『ダウンタウンのごっつええ感じ』のコント「MR. BATER」（ミスター・ベーター）では、きまって最後に歌う歌がある。これはザ・ダッシュの持ちネタで、若い人にはまったくなじみのない、流行からはずれたギャグである。松本はこれをあえて全国ネットの人気テレビ番組のなかで引用する。

結局、ダウンタウンは、マンザイブームの周辺に位置した、哀愁を帯びた上方のユニークな芸人たちを、芸を継承すべき師匠や乗り越えるべき旧世代とはみなさない。その意味で、一見すると彼らは自信家や生意気にも映る。ただ、彼らは、尼崎の市井の人々であれ、上方の芸人であれ、周囲の人々をひとしなみにおもろい存在に見立て、哀愁あふれるものとして共感し内面化して、笑いを通してこれと戯れるのだ。

松本はこうしたおもろい存在を鋭く見だし、内面化を通して脳内で「データベース」化する（東 2001：52）。それができるのも、ダウンタウンが師匠のいない、徒弟制とは無縁のフラットな芸人、いわゆる「ノーブランド芸人<sup>32)</sup>」として育ったからである。そして、無数のおもろい存在をデータベース的に蓄積してきたから、彼らが漫才やコント、フリートークで、笑いの「シミュラクル」を現在まで尽きることなく生み出すことができたのである。

シミュラクルとは、フランスの社会学者ジャン・ボードリヤールが用いた用語である。それはさしあたり、現実／模造、オリジナル／コピーの関係が弱まった現代における、指示対象を欠いたコピーのみとして流通する記号だといえる<sup>33)</sup>。ただ、東浩紀は、現代におけるこのようなシミュラクル（記号）の増殖を認めつつ、そこに「データベースの水準の裏打ち」（東 2001：87）を求める。同氏によれば、それは「良いシミュラクルと悪いシミュラクルを選別する装置」（東 2001：88）として機能する。

翻ってダウンタウンでは、おもろい存在である尼崎の人々やさまざまな芸人がデータベース化され、これに合致する「良いシミュラクル」、これまでの言葉を使えば「偽の存在」が笑いのネタとして生み出されてきたのだ。

ともあれ、前節まで種々の古典性について見てきたが、これらはむしろ表層的なテクニカルなものだろう。ダウンタウンの古典性は二層構造なのである。つまり、1960～1970年代

ののんびりとしたペースあふれる尼崎、および彼らが目撃してきた上方芸人たちは、彼らの「深層」をなしている。その笑いがあふれるユートピア的世界を下地にしてこそ、彼らは古典的な漫才のテクニクを活かすことができた。彼らは土着性への回顧的な視線をもちつつ、漫才の進化を実現したのである。

(2～6 担当：西岡恒男)

## 注

- 1) 漫才が「寄席の興行として、最初に登場したのは、明治 39 年、天満橋天神裏門の席」のことである (戸田 2016: 32)。
- 2) 昭和 22 年に関西で戦後初の演芸場がオープンしたが、当初は落語中心の番組編成だった。(前掲書、p.25)
- 3) 吉本新喜劇を、コントとする向きもあるかと思うが、吉本新喜劇は「漫才の発展形」、あるいは「大掛かりな漫才」とするのが妥当な理解である。
- 4) 2016 年の「人口動態調査」を基に計算すると、東京圏 (埼玉・千葉・東京・神奈川) 在住の東京圏出身者は、52.7%であるが、関西圏 (京都・大阪・兵庫・奈良) 在住の関西圏出身者は 60.6%となる。(https://www.ipss.go.jp/ps-idou/j/migration/m08/ido8report.pdf)。
- 5) 言語的にも、関東では地方出身者の使う方言がさまざまであるのに対して、関西では多少の違いはあるとはいえ、ほぼ全域が関西弁ネイティブの地域である。
- 6) 『M-1 グランプリ』は 2001 年にスタートした若手漫才師のための大会。ABC テレビ・吉本興業が制作を手がけ、2022 年度のエントリー総数は 7261 組を数える。https://www.m-1gp.com/ (2022 年 12 月 2 日引用)
- 7) 大学お笑いサークルの大会としては「NOROSHI」などがある。お笑いサークル出身のプロの芸人も多数おり、漫才師の高学歴化が見られる。https://noroshi-daigakugeikai.com/ (2022 年 12 月 2 日引用)
- 8) 1980 年 1 月放送の『花王名人劇場』(関西テレビ制作)で「激突! 漫才新幹線」が関西で 27.2% (ニールセン調べ) の高視聴率を獲得したことを発端とする、東西の漫才師たちのムーヴメント (大阪府立上方演芸資料館編 2008: 64)。
- 9) NHK 総合『笑いの正体』(2022 年 3 月 21 日放送)での発言。
- 10) この出来事はいつなのか不明だが、西川きよしが 1986 年に参議院議員選挙に立候補・当選しているので、その前後ではないかと推測される。なお、1966 年にコンビを結成した横山やすし・西川きよしは、1980 年に芸術祭優秀賞を獲得するなど、関西で随一の人気と実力を誇っていた。  
https://www.bunka.go.jp/seisaku/geijutsubunka/jutenshien/geijutsusai/pdf/s51\_s60.pdf (2022 年 12 月 2 日引用)
- 11) 『ダウンタウンのガキの使いやあらへんで!! 幻の傑作漫才全集パート 1』に収録。
- 12) 『M-1 グランプリ 2020』で優勝したマザカルラプリー (野田クリスタル・村上) は当日、

野田がほとんど無言で舞台を動き回り、それに村上がツッコむという奇抜なネタを披露した。これにより「あれははたして漫才なのか」という議論がネット上で起こった。ちなみに同番組の審査委員長であった松本人志は後日、フジテレビ『ワイドナショー』（2020年12月27日放送分）のなかで、「定義を裏切ることが漫才」という趣旨の発言をしてマヂカルラブリーを擁護している。

- 13) 演芸評論家の矢野誠一は次のように記述する。「伝統の二文字に固執しなければ、おのれの技術を高めることのできなかった大阪の落語は、その格調ゆえに新しい階層から見捨てられていかなければならなかった。これにくらべると、洋服を着て、対話が中心になって展開される新しい万歳は、見事に新しい層の求めているものと一致した。背広という、サラリーマンとおなじ服装で舞台に立った万歳師が、そこで展開する対話の藝は、当然のことながら大阪弁で、この大阪言葉による対話には、持って生まれた滑稽感がついてまわったことも、新しく生まれ変わる藝にとって格好な役割を果たしてくれた。その滑稽感が日常的であればあるほど、いわゆる小市民層の生活感覚と一致してくるのであった」（矢野 2017：158）。
- 14) 演芸作家の三田純市は次のように記す。「エンタツはよくいえば信念の人、わるくいえば頑固であった。新コンビ結成にあたって、エンタツがアチャコに出した条件は、／一、舞台でうたわぬこと、／二、舞台で踊らぬこと／このふたつであった。これはもう旧来の万歳の完全な否定、あるいは挑戦といってもよい」（三田 1993：70-71）。
- 15) 秋田が所属していた東大新人会の綱領は以下のようなものである。「一、吾徒は世界の文化的大勢たる人類解放の新機運に協調し之が促進に努む／二、吾徒は現代日本の合理的改造運動に従ふ」（文部科学省「学制百年史」より）。なお、これが秋田の目指す「無邪気な笑い」の思想的背景であるとするれば、上方漫才は秋田以後、関西の土着的な文化のなかで育まれたというよりも、むしろ西洋化が進められたことになるのではなかろうか。  
[https://www.mext.go.jp/b\\_menu/hakusho/html/others/detail/1317652.htm#:~:text=東大新人会は 大正,合理的改造運動に従う。](https://www.mext.go.jp/b_menu/hakusho/html/others/detail/1317652.htm#:~:text=東大新人会は 大正,合理的改造運動に従う。)（2022年12月2日引用）
- 16) この点は、戦後日本のサラリーマンのあり方とリンクする部分があるように思われる。社会学者の谷原史は、『『会社の人間関係は民主的で家族的であってほしい』という〈家族主義〉（50年代）から、『能力を発揮して出世していきたい』という〈能力主義〉（60年代）へというサラリーマン像の転換の過程が見出された』（谷原 2022：26-27）と書く。また、同氏はこれらの主義を映画作品に喩え、前者を森繁久彌の「社長シリーズ」、後者を植木等の「無責任シリーズ」で代表する。上方漫才史でいえば、前者を秋田實が目指したものに、後者をやすし・きよしやマンザイブームに重ねてみるができるかもしれない。
- 17) 島田紳助は自らの漫才を「自己プロデュース」の一環と位置づけ、著書のタイトルを『自己プロデュース力』と名づけた。
- 18) もちろん、台本作家が書くネタを舞台で披露する漫才師も多数存在する。マンザイブーム期だとオール阪神・巨人らがそうだし（笑の会出版部 1985：12）、ダウンタウンの同

世代だとハイヒールもそうだろう（笑の会出版部 1985：132）。漫才台本は、A と B の二人による滞りのない会話形式で書かれることが多く、その漫才もおおのずとテンポのよいものとなる。

- 19) ラジオ大阪、『心斎橋 わしらはお笑い探検隊』、1985年。テーマは「ダウンタウンはなぜ売れないのか」。なお、音源はNHK総合『アナザーストーリーズ 運命の分岐点 笑いの革命者たち～吉本NSCの挑戦～』（2022年4月22日放送）に拠った。
- 20) 『ダウンタウンのガキの使いやあらへんで!! 幻の傑作漫才全集パート1』に収録。
- 21) 『ダウンタウンのガキの使いやあらへんで!! 幻の傑作漫才全集パート2』に収録。
- 22) 松本はTOKYO FMのラジオ番組『放送室』で、志村けんや内村光良、今田耕司らとともに、自身を「憑依芸人」とであると語っている。CD『放送室』1（DISC4）に収録。
- 23) ダウンタウンをはじめ現代の漫才師は学校を卒業してすぐに芸能界に進むことが多いが、かつての漫才師はさまざまな職に就いてから漫才師になったとされる。鶴見俊輔は、「漫才師たちは、舞台上で話すきれぎれの身上話によると、『私は、今は漫才師ですが、もとは歌舞伎役者で…』というふうには、床屋、セールスマン、アナウンサー、そして女の場合には芸者、など、いろいろのもっと高い（と自分自身の思っている）職業から脱落したもので、それぞれの履歴の中で仕入れた断片的技巧を、漫才という今の職業にもちこんでいる」（鶴見 2000：20）と書いている。
- 24) DVD『ゆめ、よろこびしゃべくり歳時記 夢路いとし・喜味こいし漫才傑作選二』に収録。
- 25) 『ダウンタウンのガキの使いやあらへんで!! 幻の傑作漫才全集パート1』に収録。
- 26) CD『放送室』2（DISC2）に収録。
- 27) ダウンタウンと上方漫才界の関係性は微妙であった。松本人志は、上方漫才の研究会「笑の会」の世話役をしていた作家・藤本義一を痛烈に批判した（松本 1994：12-14）。また、三田純市は『昭和上方笑芸史』のなかで、NSCとりわけ1期生のトミーズやハイヒールを取り上げながら、同期のダウンタウンについては一切触れていない。
- 28) 実際、欧米には「ダブルアクト」と呼ばれるしゃべくり漫才に似た芸能がある。また、こうした点から、しゃべくり漫才が上方固有の芸能と呼べるのかどうかは検討の余地があると考ええる。
- 29) 演劇研究者の笹山敬輔は、「絶頂期に実際に渡米した野沢直子に対して、久しぶりに会った松本人志が言った言葉である。彼は、『アメリカ人って、おもろくないやろ』と屈託なく言った」（笹山 2016：173）と述べる。ここに、日本の笑いが最先端であるという松本の考えがみとれる。
- 30) ラジオ番組『放送室』（TOKYO FM、2001-2009）では、松本は同級生の放送作家・高須光聖を相手に尼崎での少年時代を語っている。彼らには強烈な「尼崎体験」があり、彼らの笑いの土台からこれを切りはなすことは不可能である。
- 31) 高須光聖が自伝的著作のタイトルに『あまりかん。』（KKベストセラーズ、2007）とつけたのは象徴的で、これは出身地にちなんだ「アメリカンドリーム」という松本の造語に由来するとされる。夢（幻想）はアメリカではなく尼崎にあるのだ。

- 32) 吉本興業の養成所「NSC」出身の芸人は師匠を持たないことから「ノーブランド」と呼ばれる（大阪府立上方演芸資料館編 2008：67）。
- 33) たとえば、ボードリヤールが述べる「産業段階のシミュラクル」とは次のようなものだ。すなわち、「ここでは2個あるいはn個の同一のモノが大量生産される可能性が問題となる。これらのモノ同士の関係は、もはやオリジナルとその模造品の関係でもなければ、アナロジーや反映の関係でもなく、等価性、つまり差異の消滅、を意味している。大量生産されるモノは、互いに相手を規定しようのない無限のシミュラクルとなる」（ボードリヤール 1992：130）。

## 参考文献

- 阿部嘉昭、『松本人志ショー』、河出書房新社、1999
- 秋田實、『私は漫才作者』、文藝春秋、1975
- 東浩紀、『動物化するポストモダン オタクから見た日本社会』、講談社現代新書、2001
- 原宏之、『バブル文化論 〈ポスト戦後〉としての一九八〇年代』、慶應義塾大学出版会、2006
- ジャン・ボードリヤール、『象徴交換と死』、今村仁司・塚原史訳、ちくま学芸文庫、1992
- 北野武、『新潮 45 2月号 コマネチ！ ビートたけし全記録』、新潮社、1998（ビートたけし・松本人志対談「天才とバカの間」）
- 松本人志、『遺書』、朝日新聞社、1994
- 松本人志、『松本坊主』、ロッキング・オン、1999
- 三田純市、『昭和上方笑芸史』、学芸書林、1993
- 森卓也（著）・和田尚久（編）、『森卓也のコラム・クロニクル 1979-2009』、トランスビュー、2016
- 村上紀夫、『まちかどの芸能史』、解放出版社、2013
- 大阪府立上方演芸資料館（編）、『上方演芸大全』、創元社、2008
- 笹山敬輔、『昭和芸人 七人の最期』、文春文庫、2016
- 杉田俊介、『人志とたけしー芸能にとって「笑い」とはなにか』、晶文社、2020
- 笑の会出版部（編）、『笑いの戦記 「笑の会」の全記録』、創元社、1985
- 島田紳助、『自己プロデュース力』、ヨシモトブックス、2009
- 谷原吏、『〈サラリーマン〉のメディア史』、慶應義塾大学出版会、2022
- 戸田学、『上方漫才黄金時代』、岩波書店、2016

高須光聖、『あまりかん。』、KK ベストセラーズ、2007

富岡多恵子、『漫才作者 秋田實』、筑摩書房、1986

鶴見俊輔、『太夫才藏伝－漫才をつらぬくもの』、平凡社ライブラリー、2000

矢野誠一、『新版 女興行師 吉本せい』、ちくま文庫、2017

読売新聞大阪本社文化部（編）、『上方放送お笑い史』、1999

吉本興業、『吉本興業百五年史』、ワニブックス、2017

## 視聴覚資料

VHS 『ダウンタウンのガキの使いやあらへんで!! 幻の傑作漫才全集パート1』、バップ、1995

VHS 『ダウンタウンのガキの使いやあらへんで!! 幻の傑作漫才全集パート2』、バップ、1995

CD 『放送室』1、よしもとアール・アンド・シー、2008

CD 『放送室』2、よしもとアール・アンド・シー、2008

DVD 『ゆめ、よろこびしゃべくり歳時記 夢路いとし・喜味こいし漫才傑作選二』、ソニーミュージックエンタテインメント、2005

(受付日：2022.12.7)