



関西お笑い芸能「吉本新喜劇」：独自のお笑い供給システム

阪田，眞己子

(Citation)

表現文化研究, 3(1):75-80

(Issue Date)

2003-11-10

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/81002839>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/81002839>



関西お笑い芸能「吉本新喜劇」— 独自のお笑い供給システム

Kansai Comedy Performing Arts, “Yoshimoto Shinkigeki”: The Original Supply System of Laughter

阪田真己子 Mamiko Sakata

はじめに

「笑い」は、われわれの日常生活においてありふれた行為であることから、社会学・心理学・哲学・生理学・メディア論・広告論等さまざまな分野において研究がなされてきている。しかしながら、「笑いとは何か」というごく素朴な質問に対する包括的、普遍的な一般理論は未だ表れていないといえる。

寺沢(1999)は、赤ちゃんの「授乳後の満足したほほえみ」こそが、人間のすべての笑いの原型であり、基本型であるとし、笑いについて「快感・愉快感をともなう、緊張の解消・緩和の身体的表出」と述べている¹。つまり、「笑い」は「泣く」という表出行動と同様、最も原初的な身体表出といえる。

そして、悲しみや怒りなどの感情と同様、原初的な身体表出として発現した笑いは、文化や世代、感性や倫理といったおよそ人間世界や歴史を構成するさまざまな関わりの中で、その都度の意味を獲得し、多様で複雑に展開される。つまり、原初的な身体表出である笑いは、とりわけ文化的な所産でもある²。

さて、筆者は、これまで非言語的な対人コミュニケーションにおける共通理解の基盤にあるのは身体表現性であるとして、継続的に身体表現の研究に取り組んできた。意識することのない衝動的な身体動作こそが、われわれの感性を直接的に映し出すものであり、自己の潜在的な部分と結びついているという意味において、コミュニケーションにおける最も重要なメディアであると考え。そのように考えると、原初的な身体表出であり、文化的所産でもある笑いは、われわれの文化とわれわれの生身の身体とをつなぐ媒介項であるといえないだろうか。筆者は、その媒介項としての笑いに注目し、表現文化としての笑いに身体性がどのように関与しているかということを明らかにしたいと考えている。

現在はその取り組みの一環として、「関西お笑い芸能における身体表現——吉本新喜劇にみられる誇張表現——」をテーマとして研究を行っている。吉本新喜

劇の舞台では、次から次へと繰り出される芸人の恒例ギャグと、それに対する共演者らの大仰な反応(ズッコケ)が観客の笑いを誘発している。それらの多くは、身振りを交えた誇張表現であり、舞台空間そのものに身体性が寄与していると言っても過言ではない。例えば、ある芸人が舞台に立っただけで、観客席からはまず笑い声が漏れる。そして持ちネタが披露されるや、爆笑と共に拍手喝采が送られるのである。この現象は、吉本新喜劇独自の笑いを如実に表すものであろう。

つまり、吉本新喜劇の笑いは、舞台と観客とで共有される一つの「お笑い文化」、とりわけそこに身体性が介入することにより「お笑い身体文化」とも言うべき独自のお笑い供給システムによって支えられているといえる。そのように考えると、吉本新喜劇の笑いを舞台と観客とで共有する文化的なものとして捉えていくには、その前提として、吉本新喜劇独自のお笑い供給システムを概観しておく必要がある。

本稿は、平成15年度笹川財団助成研究「関西お笑い芸能における身体表現——吉本新喜劇にみられる誇張表現——」の基礎調査として、「笑い」と「お笑い」、および「関西お笑い芸能」としての「吉本新喜劇」について、文献調査と取材に基づいて報告するものである。

1. 「笑い」と「お笑い」

日常の笑いでは「協調の笑い」が最も多く、その役割は「緩和」「応諾」「調整」「傾聴」の四つに分けられる(谷川 2002a)。これらの笑いは、感情やムードを相互に伝達し、よりよい関係をつくりあげ、さらに維持するという「コミュニケーション創造」の媒体として重要な役割を果たしている³。また、人が笑いをその時々に応じて精妙に使い分け、コントロールできるのは、それがより高次のコミュニケーションレベルにあるためである⁴(谷川 2002b)。つまり、冒頭で述べたような、赤ちゃんにみられる原初的な身体表出としての笑いは、成長過程にお

ける人と人とのコミュニケーションの中で文化的な影響を受けることにより高度に社会化されていくのである。

さて、「笑いとは何か」という質問に対して一般論を打ち立てることが困難であることは前述のとおりであるが、ここで、散見される「笑い」の定義づけ及び分類について概観しておこう。

例えば、和田ら(2001)は、さまざまな分野の笑いの定義を踏まえたうえで、「笑いとは生理学的反応と情動とを伴った、対象(ヒト・モノ・コト)との相互作用的行動である」としている⁵。これは、行為(行動)としての「笑い」に着目した概念であるといえる。「笑いが起こった」「表面上の笑い」などの表現がそれに相当するであろう。

しかし、一般に「笑い」といった場合、前述のような単に行為としての「笑い」を指すだけでなく、「笑うべきこと」といった事象を指す場合もある。

羽鳥(1989)は、この事象としての「笑い」について「能動的」か「受動的」といった観点から以下のように4つに類型化している⁶。

- ①「滑稽」・「コミック」…受動的(自然発生的)笑い
- ②「機知」・「ウィット」…能動的(創造的)笑い
- ③「自嘲」・「風刺」…能動・受動的(批判的・暴露的)笑い
- ④「ユーモア」…受動・能動的(容認的)笑い

これらを踏まえると、事象としての「笑い」とは、「滑稽」や「機知」「自嘲」「風刺」さらに「ユーモア」などを包括する上位概念であるといえる。

では「お笑い」とはどのような概念であろう。

「笑い」と「お笑い」は同義で用いられることも少なくはないが、両者は同じものではない。例えば、「お笑いを見に行く」とか「お笑いの舞台」というように、「お笑い」とはエキスパートによって生み出された「笑い」を指すことが多い⁷。さらに、「笑い」のエキスパート、すなわち「お笑いをする人」を指すこともある。

つまり、「お笑い」とは「お笑い芸能」「お笑い芸人」という言葉にもあるように、笑いのエキスパートによって生み出された場合の、ある種「芸」としての笑いであると言って差し支えないであろう。

ところで、長らく「お笑い」の地位は、歌手や映画、演劇出身の俳優と区別され、一段低い存在としてみなされてきた。広尾(1999)は、「お笑い」という言葉や語感の、気安さ、気軽さと、ちょっと見下げた、軽く見たニュアンスが軽視されてきた原因であると述べている。一方、その軽さゆえに彼らは活躍の場を広げていくことで現在

の輝かしいステイタスを築き上げてきたともいえる。

今日では、芸能としての「お笑い」の地位は確立されており、特に「笑い」による経済効果は大きく、テレビやラジオ広告においても「笑い」を利用した広告技法が広く用いられるほどになった^{5, 8}。

2. 関西のお笑い芸能

「大阪人が二人寄ったら漫才になる」と言われるように、大阪を中心とする関西では独特のお笑い文化が発達してきた。お笑いこそが関西文化の中核を担うものとして注目されるようになってきている^{9, 10, 11}。

関西のお笑い芸能には、上方落語、漫才、喜劇などがあり、とりわけ上方落語には約三百年に及ぶ長い歴史がある¹²。織田(1999)は、「江戸の笑いが爛熟する以前に、上方にはすでに笑いの文化があり、落語も歌舞伎も芸能は先に大坂で生まれて、江戸に伝播して洗練される傾向にあった。例えば落語では、上方落語の『ときどん』が江戸では『ときそば』になるのだが、ここで『笑いの排除』が起こる。噺の前半、大阪では二人の人物の掛け合いで大笑いさせられるが、東京ではほとんど笑いはない」と解説している¹³。これは大阪が笑わせることを第一義とするのに対し、東京では笑いを抑えることで「洗練させる」という価値観の相違であるという。

また、今日「お笑い芸能」で揺ぎ無い地位を築いている「漫才」も大阪が発祥である。

1906年(明治39)、玉子屋円辰が天満天神の裏にあった小屋で「名古屋萬歳」の看板を掲げて始めたのが今日の漫才のルーツとされており、玉子屋円辰は「漫才の元祖」と言われている¹⁴。玉子屋円辰は、名古屋に出向いて尾張萬歳を学んで大阪に持ち帰り、江戸期からの門付け芸である萬歳の太夫と才蔵の形を借り、太夫には扇子、才蔵には鼓を持たせて舞台上に立ったということであるが、その太夫と才蔵の組み合わせが今日の「ボケ」と「ツッコミ」に発展したとされる¹⁵。この漫才のボケとツッコミについても、井上(2000)は、「ツッコミは常識や世の中の秩序を代表し、一方、ボケは『ほんまはどやねん』と崩しながら本音で物事を見ていく大阪人の気質が表されている」と述べている。

落語にせよ、漫才にせよ、このようなお笑い文化の背後には、笑いが「商いの町大阪」の潤滑油であったという歴史的背景とともに、日常的に笑いを活かし重宝する生活文化がある¹⁶。

では、「喜劇」についてはどうだろうか。関西を代表する喜劇と言えば、言わずと知れた「松竹新喜劇」と「吉

本新喜劇」の2大巨頭がある。1948年松竹新喜劇の旗揚げに少し遅れて、1959年うめだ花月劇場で花菱アチャコを座長に吉本新喜劇が生まれた。両者は、関西を代表する2大喜劇であるがゆえに、よく引き合いに出されるが、その内容も趣旨も似て非なるもので、それぞれ独自の路線を進んでいる。

次章では、吉本新喜劇にスポットを当てて、文献調査、および吉本新喜劇プロデューサー坂本直彦氏への取材をもとに、その特色を概観してみる。

3. 吉本新喜劇

3.1. 吉本新喜劇の誕生と歴史

吉本新喜劇は、1959年3月1日、当時「吉本ヴァラエティ」という名称で誕生した。テレビ放映の影響で観客の動員は急上昇したことを機に、吉本興業は「吉本ヴァラエティ」を全プログラムの最後尾(トリ)に持っていくことを決定した¹⁷。この形態は今日のなんばグランド花月(以下NGK)での公演にまで受け継がれている。これまでにない吉本ヴァラエティ独自の構想は大評判になり、1962年、現在の「吉本新喜劇」に名称変更された。

こうして立ち上がった吉本新喜劇は、1969年から約10年間、黄金期を迎える。第一回の研究生として入団した岡八郎はじめ、60年代初めには西川きよし、坂田利夫、桑原和男、船場太郎、室谷信雄、井上竜夫、浜裕二(チャーリー浜)らが入団し、続いて間寛平、池乃めだか、島木譲二、山田スミ子、木村進(後の三代目博多淡海)らが新人として入団した。いずれも錚々たる面々である。70年代に入ると、木村進、間寛平らが座長クラスに成長し、吉本新喜劇は黄金期のまま第2世代へと移っていった。

しかし、こうして隆盛を極めた吉本新喜劇も、岡、間、木村以後、彼らのような強烈な個性を持った新しいスターが誕生せず、さらに芸人の高齢化によるパワーダウンも影響して、低迷時代を迎える。80年代、奇しくもテレビ業界では空前の「MANZAIブーム」が始まり、オール阪神・巨人、ザ・ぼんち、西川きよし・横山やすしらがマスコミを席卷した。その一方で、吉本新喜劇は「偉大なるマンネリ」「ウルトラマンネリ」と揶揄されるようになる¹⁸。

1989年、吉本興業は吉本新喜劇の存続をかけた「吉本新喜劇やめよっカナ？」キャンペーンを始めた。キャンペーンの内容は、半年間で18万人を動員しなければ本当に新喜劇そのものを解散するという大胆な企画で、吉本新喜劇大改造が決行された¹⁹。

このキャンペーンにより、それまで新喜劇を担ってき

た岡八郎、花紀京の2大座長に加え、東京に進出した間寛平、すでに闘病中であった三代目博多淡海(元・木村進)が退団した。同時に新人の募集がかけられ200人のオーディションが行われ、吉本新喜劇は第3世代の幕を開けた。

90年代、再び空前の吉本新喜劇ブームが巻き起こる。やめよっカナキャンペーンは見事に功を奏したのである。テレビではゴールデンの時間帯に『超吉本新喜劇』が放映され、「吉本新喜劇」の存在が瞬く間に全国に知れ渡ることとなった。ここから藤井隆、山田花子ら全国区のスターが生まれた。吉本新喜劇を見に来る客層は、従来の中年、年配層に加えて若者の占める割合が一気に増加したという。

次に、吉本新喜劇を今日まで支えてきた基本コンセプトについて概観してみよう。

3.2. 吉本新喜劇のコンセプト

吉本新喜劇には他の喜劇にない独自の笑いがある。吉本ヴァラエティを立ち上げた当時の基本コンセプトは、「徹底的なドタバタをする」「理屈は抜きにする」「悪者は登場させない」「物語はシンプルにして誰にでもわかりやすくする」の4点であった²⁰。また、既成のベテラン芸人だけでなく新人の役者を次々に出演させたことも、吉本ヴァラエティの特色を決定付ける要素となった。新人の役者は、出番の折に舞台を駆け回って自分の存在を誇示したという。

また、新喜劇の台詞のテンポは普通の芝居の倍以上の速さであるという。芝居の持つ「間」よりもたたみ込む台詞のリズムとテンポで観客を引っ張っていくよう計算をしたということである。

これらの立ち上げ当時のコンセプトは、ほぼそのまま今日の吉本新喜劇の特色となっている。役者が舞台上を駆けずり回るといふ光景も吉本新喜劇独特のものであるし、小気味よい台詞のテンポも今なお引き継がれている。

また、松竹新喜劇が常に故藤山寛美氏を頂点としたストーリー展開であったのに対し、吉本新喜劇は、ストーリーの中で役者が次から次へと機関銃のように得意の恒例ギャグを披露するというギャグ中心の展開である。時にはストーリーの流れに関係なくギャグを披露するために、ギャグに合わせてストーリーが強引に展開されることもあり、それがまた魅力となっている。ちなみに、舞台上で繰り広げられるギャグ合戦は、基本的には稽古の時には出さず、新ネタも含めて舞台上で初めて披露

されるそうである。

林(1978)は、松竹新喜劇が天才的な役者、藤山寛美を柱に古典的な大作主義だとするなら、吉本新喜劇はB級芝居であると評している²¹。ここでいうB級とは、作品自体に直接的に思想をもちこまず、その表現のあり方がある一点でマニア的な切れ込み方をしているものであると林は注釈している。

例えば、それは両者の舞台装置にも反映されている。松竹新喜劇の舞台装置は、個々の小道具、大道具がつぶさに作成されているのに対し、吉本新喜劇は書割(舞台の背景としての絵を描いた大判の画布や大道具)を用いている(図版1-1、1-2参照)。電柱や隣の家の屋根や看板などが書割の中に描かれており、これが吉本新喜劇らしいリアリティを演出しているのである。

そして、吉本新喜劇を代表的する笑いとしては、誰かのギャグに対して全員がコケ、時には舞台に出ていない芸人までもがわざわざ舞台にコケに来るというものがある(図版2-1、2-2参照)。これもまた、稽古の折にはコケる練習はせず、本番の舞台上のアドリブであり、新喜劇に出演して間もない新人は先輩芸人のコケ方を見て覚えるのだそうである。

吉本新喜劇プロデューサー坂本直彦氏曰く、「舞台を意味もなく、それこそ理屈抜きに駆け回るといった『身体を張った』芸こそ吉本新喜劇の真骨頂である。しかし、最近の新喜劇にはそのような派手な動きを伴ったギャグが見られない。それは、現代の観客が望むお笑いの形態が、身体全体で笑わせるギャグから台詞で笑わせるギャグ²²へ変貌してきているのか、あるいは単に現在の新喜劇所属の芸人に元気がないだけなのか、原因は明確にはできない。いずれにせよ、吉本新喜劇らしいダイナミックさが失われることは残念なことである。実際の稽古の際には『もっと動きをつけるように』と指示が飛ぶ」とのことである。

もちろん、池乃めだかの「猫マネ」芸や島木譲二の「大阪名物パチパチパンチ」など、体を使った伝説のギャグも健在である。両名をはじめとするベテラン勢のギャグは、観客から笑いとともに拍手をも誘発していることが印象的である。「マンネリはマンネリでも、中途半端なマンネリではなく、それを突き抜けると名人芸になる」²³という言葉どおり、もはや彼らのギャグはお笑い名人芸なのである。

低迷時代を脱出して巻き起こった空前の大ブームか

ら約10年、吉本新喜劇はまたも新たな局面を迎えている。坂本プロデューサーは、「第3世代から藤井、花子らの大スターを輩出した今、また新たなスターを生み出す段階にある」と述べている。

紆余曲折を経て、誕生から今年で45年目を迎える吉本新喜劇。時代のニーズに対応した柔軟な変化と、誕生から変わらぬコンセプトのバランスを保ちつつ、常に向かうべき方向を探りながら吉本新喜劇は今なお走り続けている。

おわりに

そもそも本研究に着手するに至った動機は、お笑いの面白さには、笑わせる人の身体性が寄与している場合が多いのではないかと感じたことにある。ビートたけしの「コマネチ」や萩本欽一の「欽ちゃんばしり」、最近ではテツandトモの「なんでだろう」などいずれも身体の動きを伴っている。

本調査を行うにあたり、吉本新喜劇に関する文献を調査する一方で、実際にNGKに足を運んで生の「吉本新喜劇」の舞台空間を観覧した。

まず、驚かされるのは演目と演目の間に、劇場内で売り子さん「たこ焼き」と「餃子」を売っていることである。人情味あふれる吉本新喜劇を観覧する観客席には、常に庶民的なソースの香りが漂っているのである。また、筆者が訪れたのは金曜日の夕方公演であったが、子どもの数が多いことにも驚かされた。子どもも大人以上に大声を上げて笑っていた。

また、吉本新喜劇の魅力を凝縮するような光景を目の当たりにした。筆者の斜め前に着席した50代前後の中年女性が、芸人の恒例ネタの度に大声を上げて、手をたたいて笑っていたが、最後のクライマックスのシーンでは、カバンからハンカチを取り出して涙を拭っているのではない。もちろん、感動の涙である。筆者も、思わず目頭を押さえたほどよくできた脚本であった。本文中にも記述したとおり、一般に松竹新喜劇はストーリー重視で、吉本新喜劇はギャグが中心であると言われているが、果たしてそうだろうか。

坂本プロデューサー曰く、「吉本新喜劇では45分の公演の中で、ストーリー(お芝居)20分、笑い・ギャグ25分という内訳になっている。喜劇である以上、『どれだけ笑ってもらうか』が最も重要である。しかし、お芝居の部分も大事にしている。」とのこと。吉本新喜劇は決してストーリーをないがしろにしているわけではない。笑いあり涙ありの完成度の高い喜劇であることを肌で感じ

ることができた。

本稿は、笹川助成研究「関西お笑い芸人における身体表現——吉本新喜劇にみられる誇張表現——」の事前調査として吉本新喜劇について、その誕生と歴史を絡めて概観するものであった。現在は、吉本新喜劇の笑いに芸人の身体性がどのように、またどの程度寄与しているかということについて実証的に検証するべく研究を進めている。その結果については次号にて報告を予定している。

本研究は、平成15年度笹川財団助成研究「関西お笑い芸人における身体表現——吉本新喜劇に見られる誇張表現——」の一環として支援を受けた。また、本稿を執筆するにあたり、吉本興業株式会社吉本新喜劇プロデューサー坂本直彦氏はじめ毎日放送、R&C Japan Ltd. に多大なるご協力を賜った。ここに謝意を表する。

図版出典

- 図 1-1 筆者撮影
- 図 1-2 筆者撮影
- 図 2-1 「DVD吉本新喜劇ギャグ100連発【保存版】」 R&C Japan Ltd. ©毎日放送
- 図 2-2 「DVD吉本新喜劇ギャグ100連発【保存版】」 R&C Japan Ltd. ©毎日放送

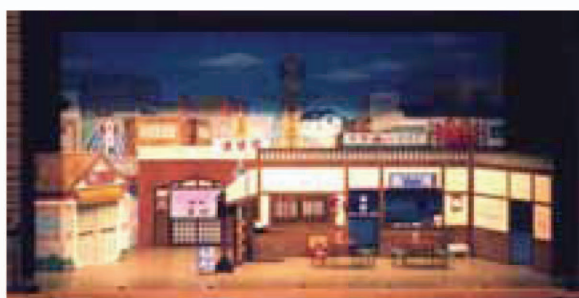


図1-1 書割セット(舞台全体)



図2-1 ズッコケの例1

copyright © 1989 毎日放送 All rights reserved



図1-2 書割セット(一部拡大)



図2-2 ズッコケの例2

copyright © 1989 毎日放送 All rights reserved

注

- 1 寺沢正晴 「現代日本の笑いの状況」『笑いのコスモロジー』 勁草書房、1999年、41-50頁。
- 2 子馬徹 「笑い殺す神の論理—笑いの『反記号』論」『笑いのコスモロジー』 勁草書房、1999年、3-32頁。
- 3 谷川孝博 「笑いとコミュニケーション創造(2)」『Business Research』 第932号、2002年、74-77頁。
- 4 谷川孝博 「文化としての笑い」『Business Research』 第933号、日本広告学会、2002年、66-69頁。
- 5 和田充夫他 「『笑い』の文化の地域性と消費者の広告コミュニケーション消費の差異—『笑い』広告の効果と機能に対する消費者の生育環境の地域性による影響に関する検討—」『広告科学』第42集、2001年、137-154頁。
- 6 羽鳥徹哉 「近代日本文学と笑い試論」『江戸の笑い』 長谷川強編、1989年、明治書院。
- 7 広尾晃 「「笑い」と「お笑い」メディアと“離婚”する上方演芸の明日」『上方芸能』第131号、1999年、54-63頁。
- 8 木村政雄 『笑いの経済学』 集英社新書、2000年。
- 9 持田寿一 『大阪お笑い学』 新泉社、1994年。
- 10 澤田隆治 『上方芸能 笑いの放送史』 NHKライブラリー、2002年。
- 11 藤本義一、丹波元 『大阪人と日本人』 PHP文庫、2001年。
- 12 井上宏 「大阪の文化と笑い」『上方芸能』第140号、2001年、56-58頁。
- 13 織田正吉 「文化史的に見る「笑い」と日本人」『望星』第30巻第2号、1999年、28-33頁。
- 14 井上宏 「「お笑い」のトップランナー —放送メディアの波に乗って—」『上方芸能』第138号、2000年、34-50頁。
- 15 本題のネタに入る前に語られる「枕ネタ」という冒頭ネタは当時からツカミと称されており、これも今日まで受け継がれている。
- 16 井上宏 「大阪の笑いの秘訣」『言語』第29巻第1号、2000年、54-57頁。
- 17 仲谷暢之 「吉本新喜劇オフィシャルストーリー②」『ゲラゲラ・ハッピー』 吉本興業編、データハウス、1999年、161頁。
- 18 前掲書 『ゲラゲラ・ハッピー』 168頁。
- 19 前掲書 『ゲラゲラ・ハッピー』 170頁。
- 20 前掲書 『ゲラゲラ・ハッピー』 162頁。
- 21 林信久 「吉本新喜劇の在り方」『新劇』第25巻第8号、1978年、66-69頁。
- 22 内場勝則、石田靖、山田花子などはその典型例であり、彼らは動きよりも台詞で笑わせるギャグの方が主流である。
- 23 亀岡典子 「特集 吉本新喜劇:ブームの渦中を総まくりする」『新劇』第38巻第7号、1991年、57-82頁。

■執筆者について

阪田真己子(さかた・まみこ)

兵庫県姫路市に生まれる。平成9年神戸大学発達科学部卒業。平成14年同大学院総合人間科学研究科博士課程修了。学術博士。現在、福島学院短期大学専任講師、立命館大学客員研究員。身体表現論・身体メディア情報論専攻。

E-mail:MamitamaM@aol.com