

## 21 世紀における日本の漫才と中国の相声について

疏 蒲剣  
大本 啓典

DOI: 10.18999/stul.36.77

### 1. はじめに

#### 1.1 笑いの話芸という人類共通のもの

笑いをもたらしてくれる話芸というものに対し、拒む姿勢を見せる者は皆無であると言っても過言ではない。また、言語や文化こそ異なれど、笑いの話芸というものはどの国にも存在すると思われる。笑いの話芸とえば、日本には漫才があり、中国には相声(しょうせい)がある。どちらの話芸にも、二人の演者が舞台上に立ち、何か面白い話をして観客を笑わせるといったプロトタイプ的なイメージがある。とはいえ、漫才と相声には、言語の違いはむしろのこと、それぞれの面白み自体も決して同じとは言えない。これまで漫才と相声の違いについて、それぞれの由来から、芸風、美的趣向に至るまで、様々な視点から考察されてきた。芸術にはそれを生み出す風土がある。似た話芸同士の異同を考えるに際し、日中両国互いの社会特徴は切り離せない。それは、共通した視点で日本と中国を対照するということにもなる。

本稿は日中両国に共通して存在する笑いの話芸について、これまでの研究の蓄積を元に、漫才と相声の共通点と相違点を徹底的に検証した上、その違いが生じる原因を考える。本来なら、漫才と相声が誕生した時から現在に至るまでのいきさつについても通時的に考察すべきであるが、紙数に限りがあるため、今回は 21 世紀に人気を博している代表的な作品を対象を絞る。

#### 1.2 日本における漫才の現状

漫才はかつて「萬歳」(万歳)や「万才」と呼ばれていた。小島(1978:9)は「萬歳」(万歳)のイメージを「正月の街を門付けして歩いた、あの三河萬歳」とし、「万才」(萬才)のイメージを

「大正から昭和の初めごろまで、よく舞台でやっていた、鼓と扇(はりせん)の、あの滑稽掛合いの万才」としており、さらに「漫才」という名前は 1933 年ごろ登場したものと述べている。すなわち、いわゆる現代漫才の歴史は 100 年ほどに数えられるということである。そして、時代が進み、1960 年代のテレビの普及により、テレビ漫才という形式が誕生し、やがて 1980 年から 1982 年にかけてのテレビ漫才ブームにまで発展し、一世を風靡した。1982 年に松本人志と浜田雅功が「ダウタウン」というコンビを結成し、「チンピラの立ち話」<sup>1</sup>とも批判される新しいスタイルの漫才で絶大な人気を誇り、21 世紀の漫才の土台を作りあげた。

次に、21 世紀の漫才を語る上で「M-1 グランプリ」という漫才コンテストの存在に触れないわけにはいかないであろう。これは今や漫才の頂上決戦とも言われるほど大人気のバラエティ番組になり、毎年の年末に話題になる。<sup>2</sup> M-1 グランプリなどの漫才コンテストにより、コンテスト漫才という形式が定着し、21 世紀の漫才に大きく影響を与えている。このように、現代の漫才はこの 100 年近くの歴史の中で時代と共に進化してきたということが分かる。

また、清原(2014:23)は現代の漫才の形式について次の三点を挙げている。

- ① 二人一組を基本とし、しくじる役(才蔵役・ボケ役)と批評する役(太夫役・ツッコミ役)が存在する。
- ② 観客の前に並んで立ち、漫才を行うことを基本とする。
- ③ 舞台中央にセンターマイクが配置される。

ただし、これはあくまでも一般論であり、人数、役割、舞台上の設定など、上記と異なるケースもある。例えば、三人組やもっと人数が多い場合もある。「笑い飯」のような、二人が交代でしくじる役(以下は「ボケ役」と呼ぶ)を務めるコンビも存在すれば、「ウーマンラッシュアワー」のような、片方だけがペラペラしゃべるが、もう片方は相槌を打つ程度にとどまるコンビも存在する。また、「マヂカルラブリー」はボケの激しい動きと批評する役(以下は「ツッコミ役」と呼ぶ)の解説で成り立つ独特なネタをもって、2020 年 M-1 グランプリの王者を獲得したものの、あのネタは漫才とは言えないと、SNS 上などで大きな議論となった。つまり、今日の漫才はいわゆるプロトタイプ的な形ができているとしても、今もなお進化し続けているとい

<sup>1</sup> 漫才師の横山やすしによるコメントである。

<sup>2</sup> M-1 グランプリは 2001 年から発足し、2011～2014 年の間は一時中止になっていたが、2015 年に復活し現在に至る。この番組では、審査員の松本人志が登場した際、「漫才の歴史は彼以前、彼以後に分かれる」というアナウンスが決まって流れてくる。このことからダウタウンの漫才の影響力が垣間見える。

うことである。

そして、漫才の演者、すなわち漫才師は落語家のように必ずしも弟子入りを必要とはしないが、どこかの芸能事務所に所属する場合が多い。日本には、吉本興業、松竹芸能、人力舎などといったお笑いを専門とする事務所も数多くあるが、とりわけ吉本興業の規模が圧倒的に大きく、一説には 6,000 人も所属していると言われている。また、通説では西(大阪)は漫才、東(東京)は落語、コントが主流とも言われている。

### 1.3 中国における相声の現状

通常で言う相声は北京語で行われるため、「北京相声」とも呼ばれる。中国各地の方言で行われるお笑いの話芸もあるが、地方の話芸とされ、北京相声とは区別される。本稿では北京相声だけを対象とする。

侯宝林ら(2011:8)は、相声は「象声」(=像声)という声帯模写の芸から来ているとし、現在の形式になった相声に関する記録は清朝末期まで遡れると述べている。相声は演者の人数によって、「単口相声」、「対口相声」、「群口相声」に分けられる。単口相声は落語に類似しており、一人による相声である。対口相声は二人での漫才に相当し、日本語では「中国漫才」とも呼ばれる。群口相声は三人以上での相声である。今でこそ対口相声が主流になっているが、当初は、むしろ「単口」で行われることが多かったようである。例えば、1850 年代には、朱紹文は白い砂で地面に文字を書きながら歌うという形の相声で高い人気を博したという。

倪鐘之(2015)は当代の相声について、新しい中国が発足したばかりの時期(1949-1966)、文化大革命の時期(1966-1976)、新しい時期(1977-2000)、新世紀(2001-2010)というように、4 つの時期に分けている。なお、新世紀の相声に関しては、中央テレビで行われた相声コンテストと茶館相声のブームを取りあげている。<sup>3</sup>

この茶館相声は劇場で実際の観客を前に面と向って相声を行うという劇場相声と考えても良い。今日の劇場相声の代表格と言えば、“徳云社”、“青曲社”、“嘻哈包袱鋪”といった劇場が挙げられる。これらの劇場相声では二人の演者が「馬褂」(マンダリンジャケット)を着て、ツッコミ役が机の後ろに立っているのが普通のスタイルである。一方、これに対し、テレビを中心に画面越しに行われるテレビ相声もある。劇場相声とは舞台の性格が違う

---

<sup>3</sup> 「茶館」は中国の旧式喫茶店であり、日本の茶店にあたる。

ため、芸風においても変化を見せている。陈建华(2015:400-404)は、1980 年代からのテレビの普及とともに、テレビ相声は演劇に近づきつつあるとしている。その結果、ダブルボケの作品が多くなり、<sup>4</sup> 複数演者による相声が増えている一方、ピン芸人による相声が減り、コント的な相声が主流になっているという。

また、相声の演者は通常誰か有名な芸人に弟子入りする。たとえ相声の人気演者になった後でも、弟子入りすることは不思議ではない。<sup>5</sup> これは相声の業界における家柄の意識とも言えよう。

## 2. 先行研究とその問題点

漫才と相声を対照するこれまでの研究は主にそれぞれの芸風や作品の趣旨について行われている。本稿は舞台の設置、マイクの本数、服装、一本の作品の長さなどありふれた議論については極力触れずに、漫才と相声の中身まで踏み込んだ考察のみ取り上げる。漫才と相声の異同に関する先行研究の指摘をまとめると、およそ次の三点に分けられる。2.1 節～2.3 節で説明していく。

### 2.1 「間」の違い

「間が良い」とあるように、「間」は時期やタイミングのことを指し、芸能の分野ではリズムやテンポの意に用いられる。漫才と相声における「間」について、趙曼ら(2013)は「発話時間」、「無声休止」、「発話移行区間」という三つの指標を立て、日本と中国のベテランコンビと若手コンビを対象に比較研究を行っている。「発話時間」とはボケ役とツッコミ役それぞれの発話開始から発話終了までの区間であり、「無声休止」は両者共に黙っている区間あるいは観客が拍手している区間であり、「発話移行区間」とは一方の発話終了時刻から他方の発話開始時刻までの区間である。趙曼ら(2013)の結論をまとめると、次のとおりとなる。

まずは発話時間である。ベテランのコンビでは、相声より漫才の方が発話時間が長い。一方、若手のコンビに関してはそれほど両者の差は見られない。

次に無声休止である。ベテラン若手を問わず、相声の方が日本のコンビより無声休止が

---

<sup>4</sup> 「ダブルボケ」では二人の演者はどちらも、あるいは交代でボケ役を務める。

<sup>5</sup> 例えば、相声の演者である「大兵」は 1996 年にすでに人気が高くなっているが、1998 年にお笑い芸人の李金斗に弟子入りした。

一分間ごとに 10 秒長い。

最後に発話移行区間である。漫才ではボケ役とツッコミ役が発話する際に「お互いの発話が被る現象が多く」、「先行話者と後続話者の発話権を交代する際に、ほとんど間がないという特徴」があるのに対し、相声では発話権の交替時間が確実に感じられるだけでなく、2～4 秒間かけて観客の拍手が終わるのを待っている場合もある。

王艳玲ら(2022:19)も、「漫才の特徴の一つは話のスピードが速いことであり、二人は極めて速いスピードで漫才を行うだけでなく、表情も口調も極めて大げさで、限られた時間内で(観客)の五感に強烈な刺激を与えようとしている(筆者訳)」と指摘し、引用はしていないが、趙曼ら(2013)の見解に同調している。

趙曼ら(2013:171)はこうした「間」の違いが生じた理由について、「それぞれの国におけるお笑いの扱いや受け入れられ方、さらには普段の発話タイミングや生活のテンポなど、いわゆる文化の違いに起因している」と説明している。つまり、日本人は「時間を無駄使いせず、新しい物事を積極的に受け入れることに慣れている」のに対し、中国人は相声に「新しい芸風を加えながらも、従来の形式を現在でも保持しており」、「仕事以外の時間をゆっくり楽しみたいという文化」を持っているということである。

趙曼ら(2013:171)の説はどちらかと言えば、お笑いの伝統に偏っているようであるが、それよりもっと以前の理由があるだろう。本稿は、漫才と相声における「間」の違いが生じた理由は二つあると考える。

一つ目は、会話の習慣の違いである。井上(2013:33)が「日本人は中国人が中断なくしゃべることに驚くが、中国人は日本人がいちいちあいづちを打つことに驚く」と指摘しているように、漫才も相槌が多用される習慣に影響され、ボケ役とツッコミ役の発話権の交替が頻繁に行われる。しかし、発話権の交替が行われると、必然的に空白の時間が生じてしまうため、漫才師たちは限られた時間を一秒でも節約するように無声休止や発話移行区間を減らそうとするしかない。それに対し、相声は発話権の交替が比較的少ないため、発話時間に余裕が感じられるのである。

二つ目は言語の情報量の違いである。Coupéら(2019)は 17 の言語に対し、1 分間ごとのモーラの数を調べたところ、日本語の発話速度が最も早いということが分かった。しかし、漫才コンテストの影響で一本のネタの持ち時間が 4 分程度に圧縮されている中において、より多くの笑いを取るためには、空白の時間を削るよりほかはない。ただし、歴代の M-1 グランプリ王者になったコンビを見れば、必ずしも早口で勝負しているわけではないということに

気付く。本稿の見解では、情報量が相対的に少ないという弱点を克服するために、漫才は発話速度を上げて良いが、他にも非言語的な手段を増やすことと、コント漫才に取り組むことといった手法が考えられる。

## 2.2 作品本位か演者本位か

相声を「中国漫才」と訳されることがよくあるが、その訳語は適切ではなく、相声は漫才というより、むしろ落語であるという意見も見られる。

戸張(2012:4-6)は「相声は、日本の落語、漫談、漫才、コントなどの要素をすべて備えた話芸」だとして、「相声はストーリー性が極めて強い」点、「同一の作品(台本)を複数の芸人が取り上げる」点、「読んで楽しめる」点、「“垫話”(まくら)、“正活”(主題)、“底”(オチ)という構成など規範とすべき型やギャグの作り方、芸の基本などがある程度確立している」点を列挙した上、漫才は、「漫才師本位で、一回限りの芸」だと述べている。

戸張(2012)の見解は伝統的な劇場相声の特徴を鋭く突きとめている。かつての相声、特に一人で演じる「単口相声」は何か面白い話をして観客を笑わせようとするものであり、落語に似ているところが大きかった。また、《大保镖》、《对春联》、《打灯谜》といった古典的な相声の作品は、複数のコンビによってカバーされていても観客から文句を言われることはない。一方、漫才の作品は特定のコンビにしか使われず、他のコンビにカバーされることはめったに見当たらない。漫才コンビ「ナイツ」のように他のコンビを意図的にマネする場合もあるが、これもいわゆるパロディに近いものとされる。また、有名な漫才作品であっても、通例ではテレビの画面にコンビ名しか紹介されず、ネタのタイトルが出されることはほとんどない。

しかし、果たしてこのような現象から、相声は「作品本位」で漫才は「演者本位」だという結論にたどり着くことができるのだろうか。劇場相声では、同じ作品でもいいから、演者の実力で勝負する。これは立派な演者本位主義ではないだろうか。それに対し、漫才では各々のコンビが自分たちの特徴を活かせる作品を必死に作り出そうとする。このように見ると、作品本位か演者本位かという問いかけ自体は不毛な議論になってしまう。

また、戸張(2012)は、テレビと深く関係している漫才と、テレビから離れた劇場相声を比べているわけであり、舞台(=メディア)の違いを見落としたため、漫才と相声を全く別種のものと考えているのも無理はない。

### 2.3 漫才がシュールだという説

漫才と相声を対照する研究では、相声に比べると、漫才の方がシュールだという説がしばしば見られる。なお、ここでの「シュール」は「シュールレアリスム」の略で、「非現実的」や「非常識的」と理解されており、いわゆる「超現実主義」と言えよう。

戸張(2012)は、漫才の面白さの秘密は「即興性、支離滅裂、無軌道、気まぐれ、ばかばかしさ」にあるとしている。この「ばかばかしさ」はシュールに近いと理解しても差し支えないだろう。

また、李雨璇(2019:16-18)は中国人に受けない漫才の作品の共通点を考察したところ、①「ネタの発想やトピック設定が超現実的で不条理であること」、②「ネタの内容展開は非論理的であること」、③「ボケとツッコミの捻りが弱いこと」という三つの特徴を挙げている。<sup>6</sup> この①も②も漫才の作品がシュールであることを指していると考えられる。さらに、李雨璇(2019:17)は2001年から2017年までのM-1グランプリ最終決勝戦進出の38本の漫才を確認し、このうち17本がシュール漫才だと付け加えている。<sup>7</sup>

確かに、漫才の中にはシュールと言うべき作品も多く存在する。しかし、M-1グランプリでは、シュールでない作品で優勝したコンビも多々ある。また、何をもってシュールと見なすかは人それぞれ基準が異なる。例えば、李雨璇(2019)は「チュートリアル」の「ちりんちりん」という作品をシュール漫才の代表例として分析している。2006年にチュートリアルというコンビがこの作品で審査員七人の満場一致を得て優勝した。ツッコミ役の福田が自転車のベルを人に盗まれたという話を切り出したところ、ボケ役の徳井はそれに重ねて、己の似た経験を話しているうちに、だんだん情緒不安定になり、ベルを盗まれたことで人生が狂ってしまったという信じがたい体験を告白する。ストーリーには非現実的な面も存在するが、話の土台は十分ありうる話である。そして、ベルを盗まれたなんて気にするようなことではないという現実感覚を次々と裏切ることにより、空前絶後の好評を博したのではないかと考えられる。したがって、いわゆるシュールとは現実というコインの裏面に過ぎず、現実とは切っても切り離せない関係にある。

それでは、漫才はなぜ中国人にシュールだと感じられるのか。その理由は二つ考えられる。

<sup>6</sup> ③はボケ役とツッコミ役のやりとりが早すぎる、すなわち、間が少ないということを意味しているため、ここでは立ち入らない。

<sup>7</sup> 2001年～2017年のM-1グランプリは13回行われ、計38本の漫才が披露された。

一つ目は漫才の構造である。コンテストやテレビの加勢により、漫才は年々コンパクト化しており、4 分程度しかない持ち時間ではもはや舞台を温めるためのまくらを入れる余裕すらなくなっている。よく見られる漫才のスタイルでは、手短く挨拶を済ませると、一発ギャグでボケ役という身分表明をし、いきなり本題に入っていく。なんとか制限時間内に収まっても、まくらの不在のせいか、本題の唐突感は免れない。

二つ目は日中文化の違いである。漫才の作品には日本の文化でよく知られている百科事典的な知識を活かすものが多い。例えば、コンビ「笑い飯」の名作である「鳥人」は、李雨璇(2019)の調査ではシュール漫才とされているが、鳥人間に関連するアニメ、コンテストは漫才が登場する以前から日本人に親しまれているので、どこまでシュール漫才と位置付けられるかは疑問である。

このように、シュールという概念は漫才などのお笑いの研究でしばしば取り上げられているが、各個人の判断基準が曖昧だったり、予備知識がなかったりするため、必ずしも有効な指標とは限らない。

### 3. 漫才と相声の異同

第2節では、これまでの研究を概観した上、本稿の立場を述べた。第3節では、漫才と相声の違いについてさらに論じる。

#### 3.1 間と面白み

今日の漫才は発話速度が速く、テンポがいいと感じられるものが多い。一刻を争うために早口で情報量を増やそうとするのである。しかし、お笑いの話芸として、漫才は観客の笑いをとるためにあるものである。間というのは単なる発話の隙間だけでなく、観客が反応する場でもある。一定の間を確保すれば、観客が作品に入りやすくなる。例えば、「スリムクラブ」という漫才コンビが、独特の間で観客の爆笑を引き起こしている。<sup>8</sup> ここで彼らが 2010 年 M-1 の最終決勝戦で演じた漫才「葬式」を例に取り上げる。時間は秒単位で、漫才の始まる瞬間を 0 とする。

---

<sup>8</sup> ボケ役を務める真栄田は声がしゃがれているため、声を通るように意図的に間を長くさせたという説もある(徳井:2022)。



内間 1 (0:40-0:45) あのう、失礼ですが、故人とはどういったご関係でしょうか。

真栄田 1 (0:45-0:56) 町で、一回、見たことがあります。

(0:56-1:11) (沈黙、観客の大笑い 2 回、拍手 2 回)

内間 2 (1:11-1:20) 普通ですね、町で一回見た人の葬式に出席するのは非常識ですよ。

上の例から分かるように、ボケ役の真栄田は話すスピードが極端に遅い上に、ボケ役とツッコミ役の発話移行区間も異常に長い。この 15 秒も続く長い沈黙の移行区間に観客は 2 回も大きな笑いと拍手を繰り返した。しかし、スリムクラブのように間の長い漫才を M-1 の舞台上で披露するコンビはほぼいない。そういった意味では、通常の早口の漫才があるからこそ、型破りでゆっくりとしたスリムクラブの漫才が受けたと言えよう。日本の漫才は賞レースのお陰で大いに発展してきた反面、厳しすぎる時間の制限や審査員の採点に対する「忖度」により、漫才の間に極端に圧縮されてしまっている。2009 年 M-1 グランプリの王者である「パンクブーブー」の佐藤は賞レースのためのネタの書き方について「最初の 15 秒が勝負。ここまでに笑いがなかったら、ここから面白いのが来ても、もう取り戻せない」と指摘している。

<sup>9</sup> これは漫才の現状を如実に反映していると思われる。

一方、中国では M-1 グランプリのような相声の「聖地」はない。テレビでの相声コンテストはあるものの、それほど社会的な影響力がなく、賞レースというイメージも強くはない。中国人がテレビ相声に親しむ機会は毎年年末の「春節夕べ」(春节联欢晚会)に限られている。家族全員がテレビを取り囲んで相声を楽しむこの春節夕べは相声だけでなく、歌、ダンス、コント、手品など、様々な出し物が登場する総合的な番組であり、日本の M-1 グランプリのように漫才好きの観客にしか見られないというわけではない。そのため、春節夕べで披露される相声はそれほどファンでもない観客の心情も考慮に入れなければならない。また、春節夕べで披露される相声は本数こそ限られているが、一本の作品の持ち時間は 10 分程度と長いので、まくらを入れたり、ゆっくりした間を作ったりすることができる。テレビ相声と言われつつも、劇場相声に負けないほど、ゆとりがあるように感じられる要因の一つであろう。

テレビという斬新なメディアが多くの芸能に新しい風をもたらしたが、それでもテレビ相声の演者の服装や舞台演出からも分かるように、古いスタイルは今もなお健在である。それに対し、テレビ漫才は、数多くの漫才コンビが激突しあっている修羅場のように日々変化を見

<sup>9</sup> <http://news.yoshimoto.co.jp/2018/02/entry79598.php> 2022 年 9 月 22 日訪問。

せている。漫才と相声にあるこの違いの根底を探ると、本格的なテレビコンテスト、すなわち賞レースの有無が浮かび上がるのではないだろうか。言い換えれば、漫才はある種の競技になっているが、相声はまだ話芸のままであるということである。

### 3.2 メッセージ性の有無

お笑いの話芸についてよく議論されているのは、面白くさえあればいいのか、それとも何か観客に伝えなければならないのかということである。漫才と相声はお笑いの話芸として、当然面白くなくてはならないものだが、それだけで終わってしまってもいいのかという問題にいずれ直面する。すなわち、メッセージ性の有無という話である。

メッセージ性の強い漫才と言えば、おそらく風刺漫才より他はないだろう。高松(2018)はウーマンラッシュアワーの風刺漫才に対する日本の観客の賛否両論を取りあげ、社会現象を風刺する性質のお笑いは「どうも日本には馴染みにくい」として、日本では権力への抵抗の歴史体験がかなり少ないため、社会に関する複雑な議論に対して、「重い」「物騒」「青臭い」「面倒くさい」と感じる日本人が多くいるのだと説明している。その結果、敷居の低い、気楽な娯楽として成り立つと付け加えている。つまり、高松(2018)の見解に従えば、日本の主流なお笑いは「敷居の低い、気楽な娯楽」だと考えてよいだろう。

今日の漫才界において、時事ネタを得意とするコンビを挙げれば、前述のウーマンラッシュアワーの他に、爆笑問題やナイツなどがある。<sup>10</sup> 漫才コンビ全体に占める割合はさることながら、賞レースでの実績もさほど芳しくないようである。

一方、相声は昔から社会への関心が強いようである。1949年に中華人民共和国が成立し、その翌年に政府の指導の下で「相声改進黨組」というチームが作られ、従来の相声に含まれる古くさいイデオロギーが一扫され、社会風刺に強い新たな相声が徐々に台頭してきた。戸張(2012:11-15)は現代中国(1949年以降)の相声を、次の①～③のように、「性格や内容に基づき、伝統相声、政治宣伝相声、教育的娯楽相声の三つの類型」に分類している。

#### ①伝統相声

1949年の共産党政権成立以前に作られ、流布していた相声

#### ②政治宣伝相声

---

<sup>10</sup> 厳密に言えば、ナイツの漫才は風刺漫才よりも、時事ネタを取り入れた言葉遊びの方がふさわしい。

具体的な政策や政治キャンペーンの宣伝のために当局が特に指示して作らせた相声

### ③教育的娯楽相声

イデオロギー教育だけでなく、民衆の生活に重点を置いた相声

戸張(2012)の分類に従えば、1949年以降に新しく作られた相声は政治宣伝相声と教育的娯楽相声のいずれかに属するということになる。いささか大げさなところもあると思われるが、相声のメッセージ性の強さを示唆している見解である。ただし、このような相声の現状に対して批判的な意見をあらわにした相声の演者もいる。人気者の相声演者であり、相声劇場“徳云社”の支配人でもある郭徳綱はあるインタビューで「演者は飯を食うために相声をやっている。客は楽しみを求めめるために相声を見ている。私たちの相声は娯楽性だけを重視している。人を楽しませればそれでいい。」(筆者訳)と述べている。<sup>11</sup> 呉文科(2018:271-273)は郭徳綱のこの見解に対して「相声は芸術であり教科書ではない」(筆者訳)と一部認めつつも、娯楽性のみをひたすら追求するという娯楽至上の理念を強く批判している。ただし、呉文科(2018:267-270)自身も相声の風刺機能が退化しつつあると嘆いている。

今日の中国では、相声が披露されるのは劇場とテレビという二つの舞台である。<sup>12</sup> 劇場の場合、笑いを求めに来ている観客を前に、娯楽性を優先せざるを得ないという一面もある。一方、テレビの場合、前述の春節タベのような舞台では相声は何らかのメッセージが含まれることを要請されることが多い。このように、劇場とテレビが併存している昨今では、相声のメッセージ性は舞台の性質によって大きく揺れているのだろう。メッセージ性の有無に対する様々な意見交換は、実は劇場とテレビの影響力の互角を示しているとも言えよう。

## 4. 終わりに

日本の漫才と中国の相声のそれぞれの現状を概観した上で、これまでに行われてきた漫才と相声の対照研究の見解を取りあげ、本稿の立場と考えを示した。先行研究では漫才と相声の間の違い、作品と演者との比較、作品がシュールかどうかといった点について考察されている。これらは大きく、演者の芸風、作品と演者との関係、作品の内容という三つの視点に分けられる。本稿は先行研究の知見をまとめ直した上で、劇場とテレビという異なる

<sup>11</sup> 2006年《三联生活周刊》によるインタビューである。

<sup>12</sup> 動画サイトにアップされ、人気を博した相声もあるが、まだ主流的とは言い難い。

舞台に分け、21 世紀の漫才と相声の生態について考察した。

一括りに漫才だの相声だのと言われても、実際劇場で行われるか、それともテレビで行われるかによって形も中身も変わる。また、テレビ漫才やテレビ相声の究極的な形態はいわゆる賞レースである。漫才の形や中身が賞レースによって力強くけん引されているのに対し、中国における相声コンテストの無力化のため、相声の変化は漫才のそれに比べると、平穏な様相を見せている。つまり、漫才は競技になっているが、相声は話芸のままだということである。このような状況の違いがあるからこそ、漫才と相声における「間」は著しく異なっている。

また、古くからの社会的伝統の影響で、日本の漫才が単なる純粋なお笑いの話芸で終始留まっている感が強いのに対し、中国の相声は社会生活と深い結びつきを持っている。つまり、メッセージ性においては漫才と相声の違いがはっきりと表れている。ただし、それもテレビという舞台の場合に限られ、劇場では、漫才も相声も観客の求める笑いへのニーズに応えなければならないという点で共通しており、この点において大きな違いは見られない。

本稿は日中両国のお笑いの話芸を対照してみた。ただし、力量不足のため、もっと深いところまで論じることができなかった。今後、議論の対象を特定の作品や演者に絞った上、より内面に立ち入った考察をしていく予定である。

## [参考文献]

### 中国語

陈建华(2015)《中国相声的源与流》齐鲁书社

侯宝林、薛宝琨、汪景寿、李万鹏(2011)《相声溯源(增订本)》中华书局

王艳玲、常帝(2022)〈日本“漫才”与中国相声的表演差异刍议〉《山东艺术》第 34 号,山东省文学艺术界联合会, pp. 15-21

吴文科(2018)《相声考论》中国文联出版社

### 日本語

井上優(2013)『相席で黙ってられるか——日中言語行動比較論』岩波書店

清原裕登(2014)「漫才における言語生活論」『日本文藝研究』第 65 卷第 2 号,関西学院大学, pp.1-25

小島貞二(1978)『漫才世相史(改訂新版)』毎日新聞社

高松平蔵(2018)「風刺漫才」が日本では受け入れられない理由』『東洋経済オンライン』

URL: <https://toyokeizai.net/articles/-/204297> (2022 年 9 月 23 日閲覧)

趙曼、鈴木紀子、阪田真己子(2013)「漫才と相声のタイミング構造の分析—芸能身体文化の日中比較—」『信学技報』第 21 号,電子情報通信学会, pp.167-171

徳井健太(2022)『敗北からの芸人論』新潮社

戸張東夫(2012)『中国のお笑い—伝統話芸“相声”の魅力』大修館書店

李雨璇(2019)『漫才から見る中日両国「お笑い」文化の違い』上海外国語大学日本文化経済学院修士学院論文

## 英語

Christophe Coupé, Yoon Mi Oh, Dan Dediu, François Pellegrino(2019) Different languages, similar encoding efficiency: Comparable information rates across the human communicative niche, SCIENCE ADVANCES(VOL. 5, NO. 9), pp.1-10

