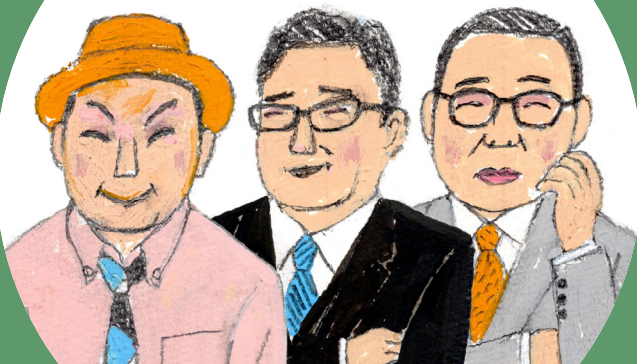


誰が日本の
テレビを創ったのか

放送作家 ほぼ全史

太田省一



大橋巨泉、秋元康、
鈴木おさむ…

みんな 放送作家 だった

時代をつくった(テレビの作家)から
見たメディア・エンタメ史

放送作家ほぼ全史

誰が日本のテレビを創ったのか

太田省一

星海社

220



SEIKAISHA
SHINSHO

はじめに 放送作家という、かくも不思議な存在

みんな放送作家だった

青島幸男、秋元康、宮藤官九郎。この3人の共通点はなにか？ そう聞かれて即座に答えが思い浮かぶひとはどれくらいいるだろうか？

答えは、みんな放送作家だったことである。青島幸男はタレント・政治家、秋元は作詞家・プロデューサー、宮藤は脚本家としてそれぞれひとつの時代をつくった人たちだが、それ以前に（あるいはそれと同時に）3人ともが放送作家であった。つまり、放送作家にルーツを持つ人びとが、テレビやラジオといったマスメディアの世界、映画や演劇、アイドルなどエンターテインメントの世界、さらには政治の世界の中心的ポジションに立ち、時代を動かしてきたのである。

それは、1960年生まれの私にとって、いたく興味をそそられる事実だ。「テレビっ子」としてテレビとともに育ってきた世代、そして10代から20代にかけてラジオの深夜放

送に夢中になった世代である私にとって、さまざまなかたちで番組やメディアに登場して活躍する放送作家は、常にどこか眩しく憧れの存在であった。

だが同時に、放送作家は、私にとってずっと謎めいた存在でもあった。番組をつくるスタッフの一員であることは視聴者やリスナーの立場でも想像がつくが、具体的になにをしているひとなのかとなると、皆目わからなかった。放送作家とはいったいどういう人たちなのか？ 番組に出てきたりもするが、芸能人とはどこが違うのか？ そしてなぜ、放送作家と呼ばれる人びとが、放送の世界にとどまらず、社会や文化といったより広い世界にまで影響を及ぼすことができたのか？

そんな放送作家という不思議な存在の正体を知る方法のひとつは、その歴史をたどり、放送作家というものの出自、発展、そして現在を詳らかにすることだろう。そういうわけで、本書は、放送作家という存在を通して見た一風変わったテレビ・ラジオ史であるとともに、それを通じて日本のマスメディア、エンターテインメント、さらには戦後日本社会の底流にあるもの的一端を明らかにしようとするものだ。言い換えれば、放送作家から見たメディア史・エンタメ史であり、放送作家の社会学である。

放送作家の仕事

ところで、そもそも放送作家とは、いったいなにをするひとなのか？

星の数ほど、と言うと大げさかもしれないが、世の中には実に数多くの職業がある。そしてそのなかには、名前を聞いただけでは仕事の中身が想像しづらいものもある。

放送作家は、そんな職業のひとつだろう。

まず、現役の放送作家として活躍する村上卓史も言うように、「放送」と「作家」という取り合わせがややこしい（村上卓史『放送作家という生き方』、4頁）。テレビにせよラジオにせよ、放送は電波を通じて映像や音声を伝えるもの。それに対し、作家とくれば、物を書く商売。両方とも大きく括れば表現活動にかかわるといって一緒だが、似て非なるものでもある。それをなぜか合体させた職業が、「放送作家」というわけだ。

では放送作家とは、具体的になにをするひとなのか？

まずは、テレビ番組やラジオ番組の構成を担当するひと、というのがシンプルな答えだろう。テレビを見ていると、番組の終わりにかかわったスタッフの名前がテロップで流れる。そして大体その最初のところに「構成」という仕事があることに気づく。そこに名前があがっている人たちが、放送作家である。だから、放送作家のことを別名、構成作家と

も言う。構成、つまり「1時間番組をどういう流れで構成すれば、たっぷり感のある番組になるか。そのためには、各コーナーに温度差がなければいけない。次のネタをより面白く見せるために、その前はサラリと流す」（田村隆『「ゲバゲバ」「みごろ！たべごろ！」全員集合」——ぼくの書いた笑テレビ』、217頁）といったように、番組全体の最適な流れを考え、コーナーの順番などを決めるのが、放送作家の仕事だ。

また、放送作家は、番組の内容自体を考えることもある。これをやったら面白いと思うアイデアや企画を出し、コーナーの名前を提案する（最近では、クイズ番組の隆盛に伴い、クイズの問題や出題方法を考えるクイズ作家の活躍も目立つ）。時には、番組全体のコンセプトや番組タイトルを考える役目を任されることもあるだろう。いわば、番組のブレイン的存在だ。

そして、番組出演者のセリフやナレーションの文言を考えたり、番組中に披露されるコメントなどの台本を考えたりするのも放送作家だ。フリートークでは演者が自由に自分の言葉で話すのが基本だろうが、番組の進行やナレーションのセリフは、放送作家が書くことになる。さらには、お笑い芸人の座付き作家のポジションに就くこともある。その際にコメントや漫才などネタの台本を書くのも、放送作家の役目であつたりする。いずれにしても、ここでの放送作家は、台本を書くひとである。

ざっと思いつくままに放送作家の仕事を列挙したが、いわば番組の骨格を考え、その肉付け全般に携わる仕事、それが放送作家の仕事と言えるだろう。例えるなら、番組という建物の建築士であり、施工する建築業者でもあるといったところだろうか（もちろん、それをひとりでやる場合もあれば、チームを組んで分担してやる場合もある）。そして、そのすべての作業において、いわば土台となり、柱や装飾部分の材料となるのが、言葉だ。前出の上卓史の言葉を借りるなら、放送作家とは「テレビに関わる全ての言葉を扱うエキスパート」（前掲、4頁）ということになる。いわば、「言葉のプロ」である。

ここでひとつ付け加えておくと、本書では、テレビであれラジオであれ、ドラマの脚本家は「脚本家」とし、いま述べたような仕事をする「放送作家」とは区別する。脚本家も放送される番組の作家という意味では「放送作家」と言えるが、構成などを担当する「放送作家」とは仕事の内容的に異なる部分も小さくないからである。とはいえ、同じ言葉を扱う仕事という共通点もある。この後おいおい取り上げるように、ドラマ脚本も書く放送作家は少なくないし、両者の境目は曖昧な面もある（ちなみに日本放送作家協会では、両者をあわせて「テレビ作家」と総称している。日本放送作家協会編『テレビ作家たちの50年』（NHK出版）を参照）。

放送作家がいるのは日本だけ？

では、そんな放送作家に、どうすればなれるのか？

その問いに対する簡潔明瞭な答えはない。放送作家になるために、なにか特別な資格が必要であるとか、こういう正式ルートを経なければならぬということとは基本的にないからである。いまでは吉本興業など芸能プロダクションが運営する放送作家の養成スクールもあるが、そこを卒業すればなにかの資格を取得して就職への道が確実に開けるといってもない。ディレクターやプロデューサーは、テレビ局や制作会社の社員であることが多いが、放送作家は基本的にフリーランス（事務所に所属したり、有名になって事務所を自ら設立したりする場合もあるが）だ（田波伊知郎『テレビ業界まるみえ読本』、89頁）。

極論だが、平たく言えば「言ったもん勝ち」である。自ら「放送作家」と名乗れば、そのときからあなたは放送作家だ。もちろん、放送作家に限らずフリーランスの職業全般がそうであるように、それで仕事のオファーが来るかどうかは、また別問題である。だから、誰かすでに活躍している放送作家の弟子になるとか、少しずつ人脈を培って番組関係者に紹介してもらおうとかして、きっかけをつかむことになる。

興味深いことに、この放送作家、日本独特の職業でもあるようだ。アメリカの放送関係

者に放送作家の存在を説明したところ、「それはプロデューサーの仕事だろ？」と不思議がられたという話がある。アメリカにも、キャスターが読む原稿を書くライターや番組プランはいる。だが先述したように、番組の企画やコンセプトまで考えるような放送作家的存在はいないという（中川勇樹『テレビ局の裏側』、47-48頁）。

こうして改めて見ても、やはり放送作家というのは不思議な存在ではある。しかし逆に言えば、「放送作家」という存在がわかるようになれば、日本のラジオやテレビが他の国とはどう違うのか、解き明かす糸口になるはずだ。

なかでも本書が注目したいのは、放送作家とテレビの関係である。もちろん、ラジオが、現在に至るまで放送作家の大事な活動の場であることに変わりはない。この後述べるように、最初はラジオの構成の仕事から放送作家としてのキャリアをスタートさせたひとも多い。だが、社会とのかかわりという観点から言うと、テレビ放送の開始が放送作家の存在感を飛躍的に高めたことは疑いない。特に1960年代以降、放送作家が次々にある種のスターになっていった理由を明らかにすることは、戦後の日本社会の特質と変遷を知らなくても重要なことではないかと思う。

その意味では、放送作家の歴史はテレビとともにある。そこにはどんな関係性があつた

のか？ そんな問いを念頭に置きながら、これから放送作家の活躍の歴史を紐解いていきたい。

本書の流れ

ここで簡単に、次章以降の流れを確認しておきたい。

まず序章では、放送作家の歴史の原点、そして前史として、戦後まもなく一世を風靡した放送作家、三木鶏郎の仕事について見る。当時はまだラジオの時代だが、そこから現在に続く放送作家の歴史はスタートする。

第1章では、1960年代、テレビ草創期に人気タレントになり、マルチな方面で活躍した「タレント放送作家」たちを見ていく。そうしたスター的存在は何人かいるが、ここで特に注目したいのは、永六輔、青島幸男、大橋巨泉の3人である。

同じ1960年代は、放送作家として活躍しながら、その後小説家へと転身した人たちも目立つ。第2章では、野坂昭如、五木寛之、井上ひさし、小林信彦など、そのような経歴の持ち主を取り上げ、その背景と理由を探る。

第3章では、1970年代から80年代にかけて、現在に続くアイドル歌手の時代を生み

出した放送作家たちを取り上げる。メインになるのは、ともに放送作家から作詞家になり、時代の寵児となった2人、1970年代の阿久悠、1980年代の秋元康である。

第4章では、1980年代から1990年代にかけて、ビートたけしやタモリ、さらにダウンタウンやSMAPなど、お笑い芸人やアイドルのバラエティ番組におけるブレイク、パートナー的存在として異彩を放った放送作家にスポットライトを当てる。ここで登場するのは、高田文夫、高平哲郎、高須光聖、鈴木おさむといった人たちである。

そして第5章では、1990年代から2000年代、ドラマ脚本家として成功を収めた放送作家に注目する。その代表的な存在として取り上げたいのが、三谷幸喜、君塚良一、三木聡、宮藤官九郎といった面々だ。

以上は、いずれもテレビが日常的娯楽の中心だった時代に放送作家であった人たちということになる。しかし、ご存知のように、いまやエンターテインメントの世界は、インターネット抜きには語れないものになりつつある。そのような時代の転換期にあって、放送作家は今後どうなるのか？ 最後の結びの章では、現状を踏まえたうえで、そのあたりのことにも話を進めてみたい。

それでは、さっそく放送作家の歴史をたどる旅に出発することにしよう。

目次

はじめに 放送作家という、かくも不思議な存在 3

みんな放送作家だった 3

放送作家の仕事 5

放送作家がいるのは日本だけ? 8

本書の流れ 10

序章

風刺の時代く前史、そして原点としての三木鶏郎 21

放送作家のパイオニア、三木鶏郎 22

『日曜娯楽版』の開始と国民的人気、そして終了まで 25

トリローグループの繁栄 27

放送作家は境界線上にいる 31

第1章

タレントになった放送作家たち（1960年代） 35

バラエティ番組の草分け『光子の窓』と永六輔 36

「番組よりデモ」で番組降板 38

作詞家としての成功 41

『夢であいましょう』始まる 44

「上を向いて歩こう」を生んだ『夢であいましょう』 46

永六輔の「無名人」へのまなざし 48

青島幸男と『おとなの漫画』 51

「青島だア」の意味 54

多才そのものだった青島幸男 57

第
2
章

小説家になった放送作家たち〜1960年代のもうひとつのかたち 73

「タレント議員」青島幸男の生きかた 60

ジャズ評論家だった大橋巨泉 63

「野球は巨人、司会は巨泉」〜「11PM」の時代 65

人気番組を自ら企画〜『クイズダービー』、『世界まるごとHOWマッチ』、『巨泉のこんなモノじゃない!?』 68

なぜ、放送作家は小説家になるのか? 74

野坂昭如、「元祖プレイボーイ」から直木賞作家へ 75

マルチタレントだった野坂昭如 79

CMソングの作詞家から小説家になった五木寛之 81

五木寛之の「漂流する人生」 84

井上ひさしと『ひよっこりひよたん島』 86

小説家、そして劇作家としての井上ひさし 89

第3章

アイドル時代をつくった放送作家たち〜1970年代から1980年代

編集者から放送作家へ〜小林信彦の軌跡 91

エンタメ評論の道を切り拓いた小林信彦 93

活字世代を惹きつけた草創期テレビの「自由さ」 95

音楽番組全盛だった1970年代 102

広告代理店、放送作家、そして作詞家へ〜阿久悠の軌跡 104

『スター誕生!』始まる 108

阿久悠の作詞法は「CMソング」 111

「時代の飢餓感」にボールをぶつける 115

どのように「アイドルの時代」は始まったか 119

放送作家・秋元康の誕生 121

秋元康ととんねるず、そしておニャン子クラブへ 124

第4章

バラエティ時代の放送作家たち〜1980年代から1990年代

映像イメージから詞を生み出す秋元康 126

「企画者」という秋元康の本質 128

「逆張り」はなぜ、成功するのか 131

バラエティ時代の到来と放送作家の「相方」化 136

高田文夫とビートたけしの出会い 137

「相方」高田文夫の誕生〜『ビートたけしのオールナイトニッポン』 141

大衆芸能の演者、語り部として 145

高平哲郎とタモリの「密室芸」 148

『今夜は最高!』に生かされた編集者の感性 150

ダウンタウンと幼馴染だった高須光聖 153

放送作家への道、そして松本人志との『放送室』 155

第5章

脚本家になった放送作家たち〜1990年代から2000年代

高須光聖が受け継いだ「新しいテレビの笑い」 157

鈴木おさむとSMAP 160

鈴木おさむのハイブリッド的手法 163

ドラマの時代へ 168

三谷幸喜とシットコム 169

三谷幸喜の「テレビっ子」気質 172

萩本欽一の放送作家としての顔 175

君塚良一、「パジャマ党」になる 176

刑事ドラマを変えた『踊る大捜査線』 179

三木聡が得た「自由」 183

「ストーリーよりもギャグ」 186

なにもかもが「ヘン」な『時効警察』の世界 188

高田文夫に憧れた宮藤官九郎 190

『池袋ウエストゲートパーク』が出世作に 193

「男子の絆」とテレビと宮藤官九郎の原点 195

ドラマの時代をつくったもの 197

結びの章 YouTube時代のなかで放送作家的生きかたの行方 199

YouTubeと放送作家 200

フワちゃんを支えた放送作家 202

YouTube時代の放送作家とは？ 205

進むテレビとネットの相互乗り入れ 208

「面白さ」の条件としての自由と『イグアノンドンの卵』 210

高度経済成長期以降の放送作家とテレビの関係 213

関連年表・番組名索引
221

おわりに
244

参考資料
246

人名索引
254

第4章

バラエティ時代の
放送作家たち

~1980年代から

1990年代

バラエティ時代の到来と放送作家の「相方」化

1980年代、テレビはバラエティ番組全盛時代を迎える。

第1章で書いたように、1960年代にも『夢であいましょう』や『シャボン玉ホリデー』など後世に語り継がれるバラエティ番組が生まれ、高い人気を集めた。そこには、永六輔や青島幸男といった放送作家の存在があった。そしてそれらの番組の基本的特徴は、「バラエティ・ショー」、つまり、歌やダンス、トーク、他のさまざまな芸能、そしてコントと、多種多様な娯楽を組み合わせたショー形式の番組であることだった。

それに対し、1980年代のバラエティ番組は、お笑い芸人が前面に出た、笑いに特化したものになった。1980年代初頭の爆発的な漫才ブームをきっかけに、『オレたちひょうきん族』（フジテレビ系、1981年放送開始）や『森田一義アワー 笑っていいとも!』（フジテレビ系、1982年放送開始）などの番組がつけられるとともに、タモリ、ビートたけし、明石家さんまの「お笑いビッグ3」が誕生。彼らを中心にした多くのバラエティ番組がつけられ、人気を博した。さらに1980年代後半からは、とんねるず、ダウンタウン、ウッチャンナンチャンの「お笑い第三世代」も登場し、ますますバラエティ番組全盛に拍車がかかっていく。

したがって、共通する部分もないわけではないが、同じバラエティ番組でも1960年代と1980年代とは、かなりテイストが違っている。それとともに、放送作家が果たす役割も変わってくる面があった。

もし1960年代のバラエティ番組も笑いに特化したものであったならば、放送作家が、永六輔や青島幸男のように独立したタレントとして活躍することは難しかったかもしれない。それに対し、1980年代以降の放送作家は、同じくタレント個人としての活躍もあったにせよ、特定のお笑い芸人とペアを組んで活動する場面が目立つようになってくる。その意味では、ブレーンを兼ねた「相方」のような存在になるのである。

高田文夫とビートたけしの出会い

そんな1980年代における新しい放送作家の先駆的存在が、ビートたけしの盟友となつた高田文夫である。

高田は1948年生まれ。いわゆる団塊世代である。つまり、生まれた時点ですでに戦争は終わっていた。そこは、永や青島など、戦争から敗戦を直に経験したひとつ上の世代の放送作家との大きな違いである。

東京の渋谷区に生まれ、世田谷区で育った高田は、少年時代からの映画好きであり、また新宿末広亭に通って落語に接した。日本大学芸術学部放送学科に進学してからも、大学の落語研究会に所属した。放送の道を志したのは、幼い頃に前出の『おとなの漫画』に夢中になり、その最後に出てくる「作 青島幸男」の文字を見て、放送作家という職業の存在を知り、強い憧れを抱いたからだ。小学校の卒業文集には、「大きくなったら青島幸男になりたい」と書いたという（高田文夫『誰も書けなかった「笑芸論」——森繁久彌からビートたけしまで』、30―32頁。および第3章）。

1971年、大学卒業と同時に、『夜のヒットスタジオ』のところでもふれた放送作家・塚田茂に弟子入りする。放送作家デビューは、1973年に始まった『ひらけ！ポンキッキ』（フジテレビ系）。キャラクターのガチャピンとムックで有名な子ども向け番組である。歌のコーナーで子門真人が歌った「およげ！たいやきくん」（1975年発売）は、450万枚超という、いまだ破られていないシングル盤最高売り上げ枚数を記録したことで知られる。作曲の佐瀬寿一は、高田文夫の日大の同級生。この歌の企画者でもあった高田の推薦によるものだった。

1970年代、その才覚によって売れっ子放送作家になった高田文夫に、人生を変える

出合いが訪れる。

その噂は、交流のあった芸人たちから伝わってきた。「浅草に凄えのがいるよ。高田ちゃんと同じくらいの年かっこう」。早速、浅草に向かって見たのが、ツービートの漫才だった。特に高田は、「物凄い早口で、田舎者を馬鹿にし、婆ア死ぬと毒づく小さい方」と会って話がしてみたいと無性に思うようになる（同書、129頁）。いうまでもなくそれが、ビートたけしであった。

その頃の高田文夫は、「今の笑い」をやりたい、と思うようになっていた。高田は当時をこう振り返る。『『笑い』を主体にやりたかったのだが、哀しいかな1970年代は歌謡曲黄金時代。それもこれも師・塚田が『ヒットスタジオ』で歌謡ドラマなどを当てたからなのだが——。歌手が一番偉くてコメディアンなど隅の方に追いやられていた時代である。笑いがテレビの真ん中へドカーンと座り、芸人達の地位が上がるのは1980年代からなのだ。その前の十年は、ある意味“笑い”の暗黒時代であった』（同書、127頁）。

実際に会った2人は、笑いのツボも同じということがわかり、たちまち意気投合。時間を見つけては、毎日のように会うようになった。ビートたけしは1947年生まれなので、高田文夫とは同じ団塊世代。世代感覚も近い。なによりも、たけしがとめどなく繰り出す

舌鋒鋭い「漫談」に、高田は爆笑し、魅せられた。それから高田文夫は、自分が台本を書いている番組に、ツービートに出てもらうようになった。

そして漫才ブームがやってくる。『花王名人劇場』（関西テレビ放送、フジテレビ系、1979年放送開始）の漫才特集企画から火が付いたブームは、『THE MANZAI』（フジテレビ系、1980年放送開始）でさらに加速した。そこで頭角を現したツービートをはじめ、B&B、島田紳助・松本竜介、ザ・ぼんち、西川のりお・上方よしおらは、従来の芸人のイメージを覆すスピード感あふれる本音の漫才を繰り広げ、若い世代を中心に圧倒的に支持された。

これら漫才ブームの主役たちが出演したバラエティ『オレたちひょうきん族』には、高田文夫も構成作家のひとりとして名を連ねている。この番組は、同じ時間帯の人気長寿番組であるドリフターズ『8時だヨ！全員集合』（TBSテレビ系、1969年放送開始）と激しい視聴率競争を繰り広げ、マスコミに「土8戦争」と騒がれた。その目玉コーナーのひとつが、たけしが演じるヒーローもののパロディコント「たけちゃんマン」だった。

「相方」高田文夫の誕生〜『ビートたけしのオールナイトニッポン』

ただ、こうしたバラエティ番組では、高田文夫はあくまで裏方であり、表にはめつたに出てこない。そんな高田の存在を一躍世に知らしめたのは、テレビではなくラジオだった。漫才ブームの最中、ニッポン放送から高田のもとにある相談が舞い込む。それは、ビートたけし個人に、深夜放送『オールナイトニッポン』のパーソナリティを頼めないかというものだった。

これには少し説明が要る。当時の常識では現在と異なり、人気漫才コンビのどちらか一方だけに仕事を頼むという発想はほとんどなかった。漫才コンビは2人でひとつという感覚が、いまよりもはるかに強かったのである。だがツートビートのネタを見たニッポン放送の側は、3か月だけ、たけしにパーソナリティをやってもらえないかと依頼してきたのである。高田文夫は、たけしの所属する芸能事務所・太田プロダクションにその話を伝えるにいった。そして結局、そのオファーを受けることになる。ただし、太田プロ側はひとつだけ条件をつけた。それは、人一倍人見知りの激しいたけしのために、高田がそばについていることだった(同書、142-150頁)。

こうして1981年1月1日、後に語り草となり、いまでも熱狂的ファンの多い『ビ-

トたけしのオールナイトニッポン』がスタートした。

この番組からは、当時演歌界の大御所だった村田英雄の面白エピソードを虚実織り交ぜてリスナーの投稿とともに楽しむ「村田英雄のデカアタマコーナー」や独創的・画期的なおナニーの方法を募集する「たまきん全力投球」など、数多くの人気コーナーが生まれた。だがなんとと言っても圧巻だったのは、2時間の番組のうち、冒頭から1時間くらいにわたって毎回繰り広げられるたけしのフリートークだった。

そのフリートークでは、一週間での仕事のエピソードや私生活の裏話もちろんあった。しかしそれに劣らないくらい大きな比重を占めていたのが、たけし自身のルーツである浅草の芸人や下町のエピソードである。浅草芸人たちの愛すべき奇行ぶりや下町のどこか懐かしくも想像を超える貧乏暮らしを圧倒的な熱量とスピード感で畳み掛けるたけしのトークは、そうした世界を知らないはずの若者たちにも熱烈に支持された。

そこには、たけしが高田文夫とともに決めた戦略があった。

まず、下町言葉で話すこと。「テレビをつけりゃ漫才ブームで大阪弁だらけの昨今、オイラだけは徹底した東京弁、特に下町言葉で押していこう」と決めた（同書、150頁）。この「オイラ」という一人称も、その意味で意図的に使ったものだった。

また、当時のラジオの深夜放送のパーソナリティは、若いリスナーの悩みなどに耳を傾けてくれる先輩的立ち位置が基本だった。だが当初は3か月だけのピンチヒッターという約束だったこともあり、たけしの真骨頂である話芸を思い切って前面に押し出すことに決めた。「この番組はナウなヤングの君達の番組ではなく、完全に私の番組です」という第1回冒頭での宣言は、そんな意味合いを込めて高田文夫が書いたセリフだった(同書、150-151頁)。それが、先ほどふれたフリートーク1時間という、型破りの構成になったのである(この長さはたけし次第で、興が乗れば全編フリートークというときもあった)。この策が当たり、最初3か月の予定だったこの番組は、結局約10年続く長寿番組となる。

そして、本来単なる聞き役であったはずの高田文夫も、思わぬかたちで世の注目を浴びることになった。

先述の通り、たけしの出演にあたって所属事務所がつけた条件は、高田文夫がそばにいてることだった。実際、ラジオ番組において、放送作家がパーソナリティと同じブラス内においてなにかと手助けをすることは珍しくない。しかしその場合も、自分が声を出して反応することはあまりなく、あつたとしても控えめで、大体的場合は裏方に徹している。

ところが、この番組の高田文夫は違った。

最初はディレクターも、高田がたけしに出す「次のコーナーへ」とか「〇〇の話」などの指示はメモの筆談で、と言っていた。ところが、「あまりに興に乗ってくると面白くて声を出し、どんどん合いの手を入れていった方が、たけしのリズムも出来て、話も広がるので」、いつしか高田は「しゃべる台本」と化すようになった(同書、157頁)。

その雰囲気づくりに乗り、出会った頃の居酒屋での会話そのままに、放送であることなどお構いなく、「ヤクザ」「ヒロポン」「コーマン」などのワードがポンポンと飛び出すNGなしのたけしのトークが繰り広げられた。高田文夫も、たけしの唯一無二の聞き役として、タイミングよく相槌を打ち、話を的確に補足した。たけしの話に大ウケする笑い声までもが、心地良い合いの手となった。当時まだ素人で熱心な番組リスナーだった物真似芸人・松村邦洋が後に流行らせた両手をたたきながらの「バウバウ」は、この高田の笑い声を誇張して真似たものだった。

こうして、放送作家・高田文夫は、永六輔や青島幸男とも違う、お笑い芸人の「相方」という独自のポジションを確立した。その姿は、放送作家の新たなモデルとして次の世代の憧れをかきたてるものだった。次章でふれる宮藤官九郎もそうだが、ほかに『ポツンと一軒家』(朝日放送テレビ、テレビ朝日系、2018年放送開始)の企画者である中野俊成

や『¥マネーの虎』（日本テレビ系、2001年放送開始）を手掛けた堀江利幸なども、ビートたけしに憧れ、高田文夫のようになることを目指した人たちだった。

大衆芸能の演者、語り部として

ビートたけしから離れた高田文夫個人としての活動にもふれておこう。

高田の盟友だったのが、景山民夫である。景山も1947年生まれの団塊の世代。『タモリ倶楽部』（テレビ朝日系、1982年放送開始）や『11PM』（日本テレビ系、1965年放送開始）の構成を担当する売れっ子の放送作家だった。ひとを驚かせるのがとにかく好きな性分で、中古の消防車を個人で買ってそれでテレビ局に通ったりしていた。放送作家のかたわら、『オレたちひょうきん族』などのバラエティ番組にもしばしば出演した。

同年代の高田と景山は、新しい「放送作家の時代」を担う存在として注目され、コンビのようなかたちでよくメディアやイベントに登場した。「民夫さんと文夫くん」と称し、『THE MANZAI』ではネタを披露。ニッポン放送で2人がパーソナリティを務める同名ラジオ番組も持っていた。高田は、景山は「まぎれもなく私の〈相棒〉」だったと振り返っている（同書、91頁）。その関係は、景山民夫が40代になって作家に転身（『遠い海から来た

COO』で直木賞を受賞)するまで続いた。

この時代、放送作家が人気職業になったことの一端は、当時の人気番組『天才・たけしの元気になるTV』（日本テレビ系、1985年放送開始）において、「放送作家予備校」というオーディションが企画されたことにも表れている。テリー伊藤の演出で知られるこの番組は、素人をフィーチャーするバラエティ番組。その一環として「〇〇予備校」シリーズがあり、「放送作家予備校」もそのひとつだった。この企画からは、そーたに（『世界の果てまでイッテQ!』など）、おちまさ（『内村プロデュース』など）、都築浩（『進め!電波少年』など）、田中直人（『ザ!鉄腕!DASH!!』など）、村上卓史（『ジャンクSPORTS』など）といった、放送作家が輩出されている。

彼らは、みな1960年代前半から中盤くらいに生まれた世代で、とても層が厚い。後述する高須光聖たかす みつよし、また樋口卓治（『さんまのSUPERからくりTV』など）、鮫肌文殊（『進め!電波少年』など）、町山広美（『マツコの知らない世界』など）、山田美保子（『恋のから騒ぎ』など）、安達元一（『ぐるぐるナインティナイン』など）、山名宏和（『行列のできる相談所』など）、海老克哉（『チコちゃんに叱られる!』など）、伊藤正宏（『めっちゃ×2イケてるッ!』など）、桜井慎一（『しゃべくり007』など）らほぼ世代を同じくする放送作家たちとともに、

現在のテレビを一線で支えてきた世代だ。

高田文夫の活動に話を戻そう。高田は、自ら落語家としても活動した。1983年、立川談志が自らを家元とする「立川流」という新団体を設立して広く落語家以外にも門戸を開き、そこに多くの有名人も弟子入りした。野坂昭如も前述したようにそのひとりだったが、若い頃からずっと談志を尊敬していた高田文夫も、ビートたけしらとともに入門。「立川藤志楼」という名前をもらい、落語家となった。大学の落語研究会出身の高田はここでも才能を発揮。真打になり、テレビ番組や独演会などで落語をたびたび披露した。

こうした活動から伝わるのは、高田文夫の大衆芸能全般に対する並々ならぬ尊敬と愛情の念である。少年時代から寄席や演芸会などに足しげく通った高田は、大衆芸能に精通するとともに、いまもその歴史を語り継ぎようとしている。そしてそのような語り部としては、テレビよりもラジオという場が相応しいと考えている節もある。自らがパーソナリティを務める『高田文夫のラジオビバリー昼ズ』（ニッポン放送）は、1989年から現在も続く長寿番組である。また近年は、自分が長年見聞してきた芸人やその芸についての執筆活動にも精力的だ。このあたりは、永六輔などがやっていた芸能史の仕事の高田なりの継承という側面もあるだろう。

高平哲郎とタモリの「秘密基地」

ビートたけしと並び、「お笑いビッグ3」のひとりであるタモリ。そのタモリにも、やはり縁の深い放送作家がいる。高平哲郎である。

高平は、1947年東京生まれ。景山民夫とは、同じ中高に通っていた。一橋大学社会学部を卒業後、広告代理店の博報堂に入社してコピーライターに。同時に出版社の嘱託として本や雑誌の編集にも携わった。博報堂退社後は、雑誌『宝島』の創刊にかかわるなど、編集者・ライターとして活躍していた。

そして1970年代中盤、高平はタモリと出会う。当時新宿・歌舞伎町に「ジャックの豆の木」というスナックがあった。ある日、高平はその店に行かないかと友人から誘われる。福岡でジャズピアノリストの山下洋輔が出会った謎の男が顔を出すという話だった。

「タモリ」と呼ばれるその男は、高平ら店の常連たちの前で、次から次へと奇妙な芸を繰り出した。後に有名になったイグアナの物真似、NHKラジオ『ひるのいこい』のパロディを絶妙に演じたかと思えば、ターザンが中国語やドイツ語のデータラメ外国語で雄叫びをあげるといふネタ、さらに同じくデータラメ外国語でアメリカ人と中国人と韓国人、そしてルールを覚えたてのベトナム人が麻雀をして大ゲンカになるという「四か国親善麻雀」な

ど。それらはどれも、いままでほかでは見たことのないようなものだった。

これが、高平哲郎とタモリ、そして後に「密室芸」と名づけられるその芸との出会いだった（高平哲郎『ぼくたちの七〇年代』、136-140頁）。タモリは、このスナックの常連のひとりだった漫画家・赤塚不二夫にたちまち気に入られ、その伝手でテレビにも出るようになる。そして高平は、世間の注目を集めるようになったタモリのマネージャー役を引き受けることになった（同書、144-145頁）。

1976年にはタモリが初のテレビ番組レギュラーに。そうしたなかで、高平哲郎もテレビ番組の構成の仕事をするようになっていく。

担当したのは当然タモリ出演の番組が多かったが、漫才ブームとともにそれ以外の番組にもかかわるようになる。たとえば、漫才ブームの中心メンバーが大挙出演した『笑つてる場合ですよ!』（フジテレビ系、1980年放送開始）や『オレたちひょうきん族』などがそうだった。

こうして関係性を深めた高平哲郎とタモリ、そして漫才ブームの火付け役となったフジテレビ。この両者が合流したところに生まれたのが、『森田一義アワー 笑っていいとも!』である。始まったのは、1982年10月。「密室芸」で正体不明の怪しげなイメージが強か

ったタモリが、お昼の帯番組の司会をすることを疑問視する声は当初多かった。しかし、フジテレビの賭けは当たり、結局30年以上続く人気長寿番組になったのは、よく知られている通りだ。

高平哲郎は、この『笑つていいとも!』には、スーパーバイザーという立場で参加した。メインMCのタモリ以外は各曜日で出演者も企画も違っていたので、それらを全体的に統括する役割である。高平自身はこの役割を、「とにかく面白く」なるように意見を言う「雑誌の編集長」のようなものと考えていた(『週プレNEWS』2016年7月26日付けインタビュー)。

『今夜は最高!』に生かされた編集者の感性

ただ、高平哲郎の放送作家としての真骨頂は、やはりタモリならではのテイストの笑いをメインにした番組にあった。

タモリと言えば、『笑つていいとも!』を思い浮かべるひとがおそらく多いだろう。だが、タモリのコメディアンとしての資質、やりたい笑いに最も忠実につくられた番組は、『笑つていいとも!』の前年に始まっていた日本テレビ『今夜は最高!』と言つていい。

メインのタモリに加え、女性ゲストのパートナー、それに回替わりの男性ゲストの3人で番組は進行する。最初に短めのコント。このオチで、タモリが「今夜は最高！」と番組タイトルをコールする。その後は3人でお酒を酌み交わしながらのトーク、さらに長めのコント（「寅さん」など名作映画のパロディなどが多かった）、タモリがトランペット演奏を披露する3人の歌のコーナーと続いてエンディング。

ちよつと詳しく書いたのは、この『今夜は最高！』が、音楽、トーク、コントをつないで構成される「バラエティ・ショー」のフォーマットに従っていたことをわかってもらうためだ。先ほど1980年代のバラエティ番組はお笑い芸人メインの笑いに特化したものになったと書いたが、『今夜は最高！』は、むしろ1960年代の『シャボン玉ホリデー』などの伝統に近いものだった。

それは、パロディ芸に一日の長があり、トランペットを吹き音楽への造詣も深いタモリだからこそできることだったが、同時に高平哲郎の嗜好に沿ったものでもあった。スタンダップ・コメディの研究家としても知られるように、アメリカのショービジネスやエンターテインメントに通じていた高平は、笑いに特化した日本的バラエティよりも、「バラエティ・ショー」的なバラエティに惹かれていた。

また、こうした「バラエティ・ショー」的番組は、先ほどふれたように、彼の編集者的感性が最も生かせる番組スタイルであった。『今夜は最高!』もまた、「雑誌のようなもの」であると、高平自身も振り返っている。雑誌に例えれば、それは、「表紙があつて、グラビアがあつて、座談会があつて、読み物があつて、音楽欄がある」ものだったからである（高平哲郎『今夜は最高な日々』、114頁）。

草創期の放送作家たちが活字世代であり、小説家に転身したケースが多いことはここまですで度にかふれてきた。高平哲郎も、活字世代の感性を色濃く持っている。しかし、彼の場合は、ライターとしてだけでなく、編集者として活字にかかわったところが特徴だ。そのことが、1980年代のテレビにおいて、放送作家としての独自のポジションを築くことにもつながった。

高平哲郎は、恒例になったフジテレビ系列の『FNS 27時間テレビ』の立ち上げにも携わった。発想の出発点は、先行する日本テレビの『24時間テレビ』の感動路線に対抗して、徹底した笑い重視の番組をつくることだった。タモリの司会でやることを踏まえ、フジテレビ（当時）のプロデューサー・横澤彪よこざわたけしから相談を持ち掛けられた高平は、「日本テレビと間違つて一円玉のぎっしりつまつた壇が河田町のフジテレビに届けられる」というパロデ

イ的アイデアを出し、それは本番でも実行された（同書、170-171頁）。こういったところからも、日本のバラエティ番組史を語るうえで忘れてはならない人物である。

ダウンタウンと幼馴染だった高須光聖

1980年代後半、漫才ブームからの流れが落ち着くなかで、新しい若手芸人たちが続々と頭角を現す。その中心を担ったのが、とんねるず、ウッチャンナンチャン、それにダウンタウン。彼らはいずれも1960年代前半生まれで年格好も似ていたところから、「お笑い第三世代」と呼ばれ、もてはやされた。ドリフターズやコント55号が第一世代、タモリ、たけし、さんまが第二世代。それに続く新たな世代という意味合いである。

そんな「お笑い第三世代」の芸人たちにも、二人三脚のような関係の放送作家がいるケースがあった。前章でふれたとんねるずと秋元康の関係は、いうまでもなくそのひとつである。

また、ウッチャンナンチャンとかかわりの深い放送作家としては、ウッチャンこと内村^{うちむら}光良^{てるよし}の従兄弟にあたる内村宏幸がいる。

大学時代、内村光良と同居していた彼は、そこに遊びに来ていた南原清隆とも知り合い、

2人のコントを書くようになる。その後、『ウッチャンナンチャンのやるならやらねば!』（フジテレビ系、1990年放送開始）などウッチャンナンチャンや内村光良の出演する番組には、作家としてスタッフに名を連ねてきた。近年では、『LIFE!〜人生に捧げるコント〜』（NHK、2012年放送開始）などの作家陣にも加わっている。

そしてダウンタウンにとっての同様の存在が、高須光聖である。

高須は1963年、兵庫県尼崎市生まれ。12月24日、つまりクリスマス・イブが誕生日で、「聖なる光」という意味で「聖光（よしみつ）」と両親は名づけた。ところが、役所に届け出たときに、どこでどう間違えたのか「光聖（みつよし）」とひっくり返ってしまった。だが両親は、「これはこれでええんちゃうか」とそのままにしたという（高須光聖『あまりかん。』、9-11頁）。

同じ1963年、しかも同じ兵庫県尼崎市に生まれたのが、松本人志と浜田雅功、つまりダウンタウンの2人である。浜田とは幼稚園、松本とは小学校で、高須は出会った。それぞれと小学校では同じクラスになったが、3人が一緒のクラスになることはなかった。だが小学校の当時から、松本、浜田、高須は別の友だちと組み、お楽しみ会などで漫才を披露するような子どもだった（同書、103-104頁）。

そして中学2年のとき、高須はついに松本、浜田と同じクラスになった。ここで松本と浜田は急速に接近する。いつも行動をともし、四六時中面白いことを考えては実行して笑い合う、そんな仲になった。高須もその仲間で、このときの関係性が、ダウンタウンと放送作家・高須光聖の原点になった(同書)。

松本や浜田とは違う高校に進学した高須光聖は、浪人後龍谷大学経済学部に入學。在學中インドに旅行した際に出会った知り合いと一緒に店をやるつもりで卒業後上京したが、事情があつて店がなくなり、アルバイト生活を送っていた(佐竹大心/ポトマックス『放送作家になろう!』、29頁)。

放送作家への道、そして松本人志との『放送室』

そんなフリーター生活の高須に声をかけたのが、松本人志だった。そのときダウンタウンはすでに大阪ではブレイクして、東京進出に本腰を入れようかという頃だった。様子を見た松本は、「放送作家やったら?」と高須を誘った。仕事は、ダウンタウンのブレーンみたいなものと言う。尼崎時代の関係性の延長線上にあるような仕事の中身に興味を抱いた高須は、吉本興業に所属しながら(後に自ら会社を設立)、放送作家の道に入ることを

決意する（同書、29頁）。

最初は『4時ですよ〜だ』（毎日放送、1987年放送開始）というダウンタウンの大阪の人気番組を手伝ったりしていたが、その後『夢で逢えたら』（フジテレビ系、1988年放送開始）というダウンタウンやウッチャンナンチャンが出演したフジテレビのバラエティ番組でコントを書くようになる。それをきっかけに、ダウンタウンの番組だけでなくさまざまな芸人のバラエティ番組に携わるようになり、東京での仕事も増えていった（同書、30頁）。

そうしたなかで、高田文夫とたけしがそうだったように、高須光聖も松本人志と2人のラジオ番組を持つようになる。2001年に始まった『放送室』（TOKYO FM）である。番組タイトルは、2人が中学時代ともに放送部に所属していたところから高須が命名したものである。

1時間の番組は、ほとんどゲストを招かず、2人のトークで進められる。内容は仕事や番組の話もちろんあるが、タイトルの由来通り、尼崎での少年時代のエピソードも多い。そこでは、まだみんなが貧しかった頃の、だが笑えてしまうエピソードが、当時の友だちの実名入りで話され、盛り上がる。また、収録中に松本がおならをして高須が延々「臭い」

と言いつけるとか、高須が何気ない言葉を言い間違ったのを松本が面白がって話が進まなくなるとか、そんな場面も出てくる。

そこにはやはり、高須光聖と松本人志の特別な関係性がある。単なる仕事のパートナーではなく友人であること、しかも単なる友人ではなく、同学年の幼馴染であること。そこに自ずと培われる信頼関係が、色濃く感じられる。

確かに、高田文夫とたけしも同年代であり、その共通体験が、2人を結びつけていた。しかし、高須と松本の場合は、同じ地元、学校でともに過ごした。その分、大人になってから出会った高田とたけしとの関係性とは異なる無条件の親密さのようなものがある。

高須光聖が受け継いだ、新しいテレビの笑い

また、テレビとの関係性も、この2組では違う部分があると思える。それは、時代的世代的な背景の違いから来るものだ。

団塊の世代である高田とたけしは、物心がついた頃にテレビ放送が始まった世代である。笑いを体験する場という意味では、テレビ以前の寄席や演芸場がまだかなりの存在感を發揮していた。特に高田文夫とビートたけしは、前にも書いたように、それぞれ観客と芸人

として、そうした現場を知ったうえで、テレビの笑いの世界に入った。また高田がテレビ界に入った1970年代は、音楽番組全盛期であり、彼の言葉を借りれば「『笑い』の暗黒時代」だった。そんな時代状況から出発した高田文夫とビートたけしは、「新しいテレビの笑い」を創り出した人たちであった。

1960年代前半生まれの高須光聖と松本人志は、十代の多感な頃、そんな「新しいテレビの笑い」にもろに影響を受けた世代である。高須は、高田とたけしがかかわった『オレたちひょうきん族』がもたらした衝撃を次のように語っている。「僕が影響を受けたのは、やっぱり高校生のときに見た『オレたちひょうきん族』ですよ。『新しい番組が出てきた』『テレビが遊んでる』という感じでした。それまではテレビは何か違うところにあったような気がしてたんです。(中略)スタッフが番組に出てくるし、芸人さんが欽ちゃん(萩本欽一)みたいな構築された『笑い』ではなくて、ハチャメチャやるような、こんなことをテレビでもやってもいいんだという、それが見ていてすごく爽快だったんです」(同書、34頁)。

漫才ブームからの流れのなかで始まった『オレたちひょうきん族』は、萩本欽一、そして裏番組のライバルだったドリフターズに代表される、構築された笑いを一度破壊するも

のだった。「ハチャメチャ」、つまりアドリブ主体でなんでもありの笑いを追求し、一時代を築いた。高須光聖は、その自由さに感銘を受けた。

このような話からも、高須光聖が求めたのは、よりテレビに特化した笑いだったと言える。もちろん舞台やライブでの笑いが軽んじられるわけではないが、高須が追求したのは、どこまでテレビで従来の常識にとらわれない笑いが実現できるか、ということであった。

そしてそのためのかけがえのない同志となったのが、いうまでもなくダウンタウンであり、松本人志だった。『ダウンタウンのごっつええ感じ』（フジテレビ系、1991年放送開始）や『一人ごっつ』（フジテレビ系、1996年放送開始。ここでは、放送作家の倉本美津留が「大仏」の声を務めた）などの番組で、「トカゲのおっさん」のようなシュールな設定のコントや松本人志だけでの一人大喜利など、実験的な笑いが試みられた。また『ダウンタウンのガキの使いやあらへんで!』（日本テレビ系、1989年放送開始）でのダウンタウンのフリートークには、単なる日常のエピソードトークにはない、話がどこに飛躍していくかわからないスリリングさがあった。そしてそんな常識破りのものであったにもかかわらず、そうした笑いは、若者を中心に熱烈に支持された。

そこには、テレビの歴史のなかにおける、バラエティ番組というジャンルの成熟もあつ

ただろう。「今、世界中で一番面白いバラエティ作ってるのは、日本じゃないかと思うんです」と、かつて高須光聖も語っていたことがある。出演者の顔や仕草だけでなく、テロップ、音、さらに細かいカット割りと、日本のバラエティは作り込まれている。日本人の笑いは「すごく繊細」だと高須は言う（同書、38頁）。

だが、バラエティ番組全体が成熟すればするほど、新しい企画が難しくなるという面も出てくる。すべてはやり尽くされているように見えてしまう。そこに、放送作家の企画力が問われる。「荒らされたところで、いかに『サラ地』のところを探すか」が勝負になる、と高須光聖は主張する（同書、39頁）。このように企画力を重視する放送作家の役割のとらえ方において、高須光聖は秋元康などと同じ系譜に属すると見ることできるだろう。

鈴木おさむとSMAP

一方、バラエティ番組の成熟は、お笑い芸人以外にもバラエティ番組で活躍する意外なタレントを生み出した。その代表格が、ジャニーズアイドルのSMAPである。そして彼らにも、ともに番組をつくるブレーン的存在の放送作家がいた。鈴木おさむである。

鈴木は、1972年千葉県生まれ。高校2年のときに、高須光聖もかかわっていた『夢

で逢えたら』を見て、そこで演じられているようなコントを書きたいと思い、放送作家を志した。そして明治学院大学経済学部の学生時代に、放送作家になるため芸能事務所の太田プロダクションに売り込みにいった。その際、放送作家になるには芸人の気持ちが変わらなければダメだと言われ、半年間芸人として舞台に立つ経験もした。

そうして放送作家となった鈴木おさむは、よるこのラジオ番組に携わった縁などでフジテレビのディレクター・片岡飛鳥と出会い、ナインティナインらが出演した深夜バラエティ『とぶくすりZ』（1994年放送開始）の作家として番組に参加するようになる。この番組が、後の人気バラエティ番組『めっちゃ×2イケてるッ!』（1996年放送開始）に発展していった。

ほかに『笑っていいとも!』など、多くの有名バラエティ番組の作家を務めてきた鈴木だが、なかでも大きかったのが、SMAPとの出会いである。

1991年にCDデビューしたものの、『夜のヒットスタジオ』や『ザ・ベストテン』など有名老舗音楽番組がちょうどその頃終了したこともあって、SMAPは歌手として苦戦していた。そこで彼らは、それまでアイドルが本格的に取り組むことのなかったバラエティに活路を求める。すると『夢がMORIMORI』（フジテレビ系、1992年放送開始）

などでのコンントが評判を呼び、S M A Pは新しいタイプのアイドルとして注目を集めるようになった。

その頃、鈴木おさむは、S M A Pのメンバー、木村拓哉と出会う。それは、『木村拓哉のWhat's UP SMAP!』(T O K Y O F M、1995年放送開始)というラジオ番組で、その作家として鈴木が参加することになったのである。木村と鈴木は同い年ということもあり、すぐに仲良くなった。そして1996年、新しく始まるS M A Pの冠バラエティ番組のスタツフとして、鈴木は誘われる。それが、『S M A P×S M A P』(フジテレビ系)だった。

まだ番組が始まる前の企画会議で、鈴木おさむは「ショートコントをやりましょう」と提案したという。その場の空気は、「アイドルにショートコントができるのか?」という懐疑的なものだった。

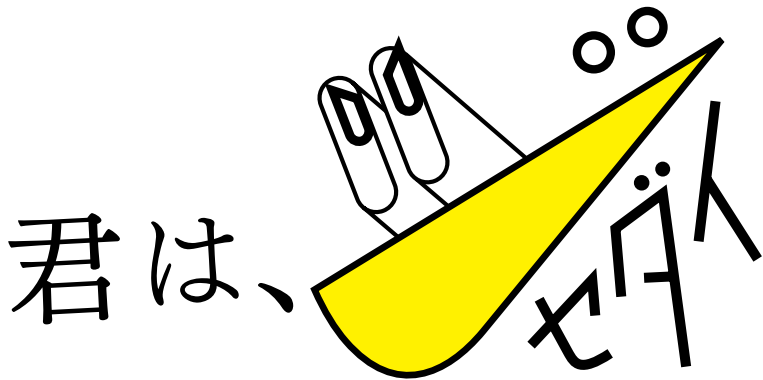
だが、木村がラジオ番組でやっていた田村正和の物真似の上手さを知っていた鈴木は、面白くなることに確信があった。『S M A P×S M A P』プロデューサーのフジテレビ・荒井昭博も木村の真似を見て乗り気に。パロディコント「古畑拓三郎」として実現し、『S M A P×S M A P』が人気になるきっかけのひとつとなった(高須光聖オフィシャルページ「御影屋」における高須光聖と鈴木おさむの対談、および佐竹ほか前掲『放送作家になろう!』13

0-131頁)。さらにそこから中居正広がちょっと間の抜けたヤンキーに扮する「マー坊」など、他のメンバーが演じる人気コントも続々生まれ、『SMAP×SMAP』は、歌、ダンス、トーク、それにコントを加えた本格バラエティとして時代を代表する長寿番組になっていった。

鈴木おさむのハイブリッド的手法

鈴木おさむの仕事は、この『SMAP×SMAP』のように、お笑い芸人の笑いに特化したバラエティ番組ばかりではなく、笑いから他のエンタメジャンルへとさまざまなかたちで広がっている。そこに彼が、放送作家の歴史において果たした重要な役割のひとつもあるだろう（以下の事例は、『WEBザテレビジョン』2017年10月10日付のインタビューに基づく）。

その一例として、『クイズプレゼンバラエティーQさま!!』（テレビ朝日系、2004年放送開始）がある。最初深夜で始まったときは、クイズのかたちを借りたお笑い芸人によるディープなバラエティ番組だったが、夜8時台のゴールデンタイムの放送になった際、「プレッシャーSTUDY」という一般教養クイズ企画に切り替えた。そこから、ロザン・宇



君は、

ジセダイ

何と闘うか？

<https://ji-sedai.jp>

「ジセダイ」は、20代以下の若者に向けた、**行動機会提案サイト**です。読む→考える→行動する。このサイクルを、困難な時代にあっても前向きに自分の人生を切り開いていこうとする次世代の人間に向けて提供し続けます。

メインコンテンツ
ジセダイイベント

著者に会える、同世代と話せるイベントを毎月開催中！ 行動機会提案サイトの真骨頂です！

ジセダイ総研

若手専門家による、事実に基いた、論点の明確な読み物を。「議論の始点」を供給するシンクタンク設立！

星海社新書試し読み

既刊・新刊を含む、すべての星海社新書が試し読み可能！

マーカー部分をクリックして、「ジセダイ」をチェック!!!

行動せよ!!!