

ものまねの人類学
芸の伝播過程についての考察

関谷大陸

〈目次〉

第 1 章	序論	2
1.1	本論文の目的と概要	2
1.2	本論文の構成	2
1.3	本論文の意義	2
1.4	本論文におけるものまね	3
第 2 章	ものまねの類似、傾向	3
2.1	ものまねの形の類似	4
2.2	ものまねの傾向	5
2.2.1	ラジオの登場	5
2.2.2	ものまね御三家	6
2.2.3	ものまね四天王	6
2.2.4	「細かすぎて伝わらないモノマネ」	7
第 3 章	先行研究の検討	8
3.1	身体技法	8
3.2	ハビトゥス	9
3.3	正統的周辺参加	10
3.4	芸道における形と型	12
3.5	芸能における現代的な教育制度	13
第 4 章	分析	14
4.1	レッツゴーよしまさんの経歴	14
4.2	芸人同士の関わりあい	15
4.3	芸人の文化的経験	17
第 5 章	結論	19
5.1	結論	19
5.2	修論に向けての課題	19
	参照資料	20

第1章 序論

1.1 本論文の目的と概要

本論文は、日本の芸能としてのものまねの表現には形式の類似や傾向があることに注目し、それらが広まり、定着する過程を考察するものである。

日本では、非常に古くからものまねが芸として行われている。少なくとも7世紀ごろには、伎楽や散楽に組み込まれた形で酔っ払いやインドのバラモンなどの人物を模倣する芸が行われており[石井 2017 : 38-41]、それ以降も寺院や宮中などでの芸能としてもものまねは重宝されていた。

日本の芸能の中でもとりわけ歴史の長いものまねであるが、師匠に弟子入りし、芸を学ぶという師弟制が今も存続している落語や、後継者を確保するために技芸員研修制度を開始したいくつかの伝統芸能などとは異なり、先達が新参者に芸を伝えるシステムが確立していない。しかし、全く別のものまね芸人が類似した誇張の手法やギャグを芸に取り入れている例がしばしば観察される。また、日本のものまね史を俯瞰すると、ものまねの対象となる事象やその見せ方がいくつかの転換点で傾向を獲得していることが分かる。

本論文では、明確な芸の継承システムを持たない日本のものまねが、なぜそのように類似性や傾向を獲得し得るのかを考察する。

1.2 本論文の構成

本論文は本章を含む5章から構成される。まず第1章「序論」では、本論文の目的と概要、意義を示した上で、本論文において使用するものまねという語の定義を明らかにする。第2章「ものまねの類似、傾向」では、ものまねが類似する、あるいは傾向を持つとはいかなる意味であるかを、具体的な事例を交えて解説する。第3章「先行研究の検討」では、芸の継承を考えるうえで重要な学習に関わる概念の先行研究を整理する。第4章「分析」では、事例と先行研究を踏まえて、本研究のインフォーマントであるものまね芸人のレッツゴーよしまさんのインタビューを交えつつものまねの形が伝播する仕組みについて分析を行う。5章「結論」では、本論文における結論と、本論文を修士論文に発展させるうえで留意すべき事項についての総括を行う。

1.3 本論文の意義

本論文および本論文を発展させて執筆を行う修士論文の意義、独自性は2点ある。1点目は、これまで研究対象となる機会がほとんど存在しなかったものまねに焦点を当てることである。模倣は芸能において非常に重要な要素である。しかし、演劇など他の芸能の一要素としての模倣に着目した研究は存在するものの、模倣すること自体を芸としたものまねに関する研究は非常に乏しい。また、その数少ない研究においても対象となるのは主に江戸時代頃までのものに集中しており、明治期以降のものまねについて論じた研究はほとんど存在しない。本研究は、古川ロッパによる「声帯模写」という語の発明によってものまねが近代化して以降のものまねの歴史について概括するという点で独自性を持つ。

2点目は、芸能史を個別性の面から検討することである。本論文は、ものまねの表現技法についての研究であるが、歴史的経緯を検討する側面も有している。橋本は、従来の芸能史研究は、

主に芸能という制度や枠組みを明らかにする方向に注力してきており、演者の個別性に踏み込んだ考察がほとんどなされてこなかったと指摘する[橋本 2003:3]。本研究では、ものまね史において重要な演者個人にも注目することによって、従来重視されてきた制度的な視点と、これまで重視されてこなかった個別的な側面とを組み合わせるという点で意義を持つ。

1.4 本論文におけるものまね

本節では、本論文においてもものまねという語が対象とするものを示す。

一般的にこの語から想起されるのは、テレビ番組で芸人が行うような滑稽な芸であろう。しかし、石井は近代以前にあってはものまねと演劇の区別が曖昧であることから、狂言や歌舞伎なども含め「似せた様子を観客に見せて楽しませることを意識した行為」全般がものまねであるとしており[石井 2017:8]、一般的なイメージよりもかなり広範囲の芸能をものまねに含めている。

日本の芸能が全般的に模倣を内包していることは、「芸能」という語の成り立ちからも伺える。池田は、「芸能（げいのう）」は元来「芸態（げいたい）」という語であり、「態」という字はものまねを意味すると指摘し、芸態とは舞踊的なものと演劇的なものとを総括した語であると述べる[池田 1972:26-27]。相原は、池田やその師である折口信夫が主張する芸態論は資料に基づく検証から鑑みて誤りを含んでいることを指摘しつつも、芸能を芸態、すなわち表現技法から捉えた点に一定の評価を与える[相原 2007:64]。芸能には本来的に模倣が重要な要素として含まれているという池田の指摘自体は芸態論自体が否定された後も有効なものであるといえるのだ。それ故に、石井が指摘するように演劇など他の芸能分野ともものまねを厳密に区別することは困難である。

また、能楽においてもものまねの概念がみられる。世阿弥は演技におけるひな形として対象を模倣することを「物学（ものまね）」として概念化した[世阿弥 2009:43]。竹本は「物学」は演技を指す語であり滑稽な要素を含まないことを根拠として、現代のお笑い芸としての「物真似」とは性質を異にするものだとする[竹本 2009:43]が、石井は同一線上にあるものとして捉えている[石井 2017:123]。この見解の相違は、ものまねという語を、竹本は笑いを狙った芸であるという一般的なイメージに則って捉えているが、石井は模倣する芸全般として捉えているというずれから生み出されているものであろう。

このように、芸能におけるものまねの定義、解釈は非常に曖昧である。本論文では、模倣を他者に見せることを意図した行為全般を含む石井の定義に準拠しつつも、その中でもとりわけ、演者自身がものまねであるという意図のもとにおこなう演芸を論じる対象として主に扱うこととする。

第2章 ものまねの類似、傾向

本章では、本論文において扱う異なる芸人間で観察されるものまねの類似性やものまね史の傾向とはいかなるものであるかを、事例を挙げて説明する。

2.1 ものまねの形の類似

日本のものまねでは、特定の芸人が取り上げた人物や、開発した手法が他の芸人にも使用される例が多く存在する。

特定の芸人がものまねした後にものまねの定番ネタとなった人物の代表例としては野坂昭如が挙げられる。野坂昭如はその独特のキャラクターから北口光彦¹やキッチュ²を筆頭に昭和から平成初期にかけて多くのものまね芸人がレパートリーとしていた人物であるが、野坂をものまねで取り上げた最初の芸人が団しん也であった[矢野 2013:77]。団は文化人から海外の歌手まで幅広いものまねのレパートリーを持つが、その中でも特に野坂昭如を代表作としており、テレビ番組などで披露する機会も多かった。団は、1989 年に『週刊大衆』におけるコロッケとの対談の中で、野坂昭如のものまねについて以下のように語っている

ボクが最初にやったのが野坂昭如さんなんだけど、それまでは映画スターだけだったのが、文化人を手掛けるようになった。これは画期的なことだったわけよ。でも、それさえすぐにまねされたからね。いまだにやってる人がいるけど、もっと上手くやって欲しい（笑）。下手にやられるとなんだよ、まねするなってなっちゃう。パテント取った方がいいんじゃないかね。オレが一番最初にやったんだぞっていうね。³

ここからは、団が野坂をものまねし始めてから多くの芸人が野坂をまねするようになったという経緯が読み取れる。団しん也の芸が他の芸人に広まってもものまねにおける定番ネタとして定着したのである。

また、個人の発明したギャグが定着した事例としては、「お客様は神様です」のフレーズが挙げられる。これは、三波春夫の言葉として知られる有名なフレーズであり、三波のものまねにおいて非常に高い頻度で使用される。しかし、このフレーズは三波本人が実際に発言したものではなく、ものまね芸人のはたけんじが考案したものであるとされている。はたは、三波が自身の舞台で観客を神様のように扱っているという噂を聞いた漫才師の獅子てんや・瀬戸わんやからアドバイスを受けて自身が生み出したのが三波のものまねをしながら繰り出す「お客様は神様です」のギャグであると語る[<https://www.nikkan-gendai.com/articles/view/geino/160481/3> 最終閲覧日 2019/11/23]。同様の事例としては、森進一のものまねで多用される「こんばんは、森進一です」という挨拶がある。これは、堺すすむが巡業で一緒になる機会が多かった森進一を観察した結果として生み出したフレーズであるとされている⁴⁵。

顔をセロテープによって整形し、対象の顔に似せる「テープ芸」の手法も、現在ではものまね芸人の中で幅広く用いられている手法であるが、元々は、1989 年 3 月 28 日放送の「第 5 回 爆

¹ 1987 年に北口幹二彦へと改名

² 現在では明確に改名したわけではないものの松尾貴史の名義を多く使用する

³ 『週刊大衆』1989 年 10 月 16 日号「コロッケのものまね対談 百面相コレクション⑨団しん也」より

⁴ BS プレミアム『たけしのこれがホントのニッポン芸能史』2016 年 3 月 20 日放送回での堺すすむの発言より

⁵ 「こんばんは、森進一です」に関してははたけんじが発祥という説もある

笑！スターものまね王座決定戦」で清水アキラが研ナオコのものまねを披露する際に、鼻を持ちあげるためにテープを使用したのが発祥である⁶。その後、清水はテープ芸を谷村新司、井上陽水、春日八郎などに応用し、自身の代名詞とするが、同年12月5日に放送された「第6回 爆笑！スターものまね王座決定戦」において、松本明子が天地真理のものまねの際に鼻を持ちあげるためにテープを使用しており、かなり早い段階からテープ芸は清水以外の芸人にも広まっていることが分かる。

ものまねを見せる際の形式にも特定の芸人の生み出したものが広まった例がある。堺すすむは一つの曲を複数の人物のものまねで歌い繋ぐメドレー形式を開発した⁷⁸。これは、同時期に活躍した芸人では北口幹二彦⁹や団しん也¹⁰もネタ中に取り込んでいる。その後、清水アキラを中心とするお笑いグループ「ザ・ハンダース」が1978年に発表した「ハンダースの思い出の渚」や、篠塚満由美と松下桂子からなるユニット「しじみとさざえ」が1991年に発表した「ものまね・思い出の九十九里浜」でもこのものまねメドレー形式が採用され、他にもコロケや栗田貫一ら多くのものまね芸人がこの手法を多用した。近年では、フジテレビの『とんねるずのみなさんのおかげでした』の一企画として、ものまねメドレーで優劣を競う「二億四千万のものまねメドレー選手権」が、放送されるなど堺すすむの生み出した手法は現在に至ってもものまねの定番として使用されている。

このように、ものまねにおいて使われるギャグや対象となる人物、形式などは個人が生み出したものが共有の財産と化す例が非常に多く存在している。

2.2 ものまねの傾向

日本のものまね史では、いくつかの時点においてもものまね芸人のネタの性質に一定の傾向が見られる。本節では、それらを時系列に沿って説明する。

2.2.1 ラジオの登場

現代のものまねの源流は、ラジオという新たなメディアの登場とともに人気を博した古川ロッパの声帯模写である。『文芸春秋』の記者でありながら、素人芸で映画俳優のものまねを得意としていたロッパは、昭和初期に徳川夢声からの誘いでそれを観客の前でプロの芸として披露するようになった。その際に、ものまねの名称を従来の「声色」から、よりモダンなものとする意図をもって「声帯模写」と命名した[小島 1981:246]。

ロッパが声帯模写を芸とし始めるのに少し先駆けて、1925年3月に社団法人東京放送局がラジオ放送を開始している。これによって、それまでは歌舞伎役者や新劇役者などごく一部に限られ

⁶ TBS「水曜日のダウンタウン」2018年5月16日放送回での河村和範の証言では、六本木のショーパブに在籍していた「ともちゃん」という人物が清水よりも先にテープを使っていたとのことであるが、一般的には清水が元祖とされている

⁷ BSジャパン『武田鉄矢の昭和は輝いていた』2015年9月15日放送回より

⁸ あくまでも日本においての話であり、海外では堺に先駆けてサミー・デイヴィス Jr.が同様の形式の芸を得意としていた

⁹ 北口の代表作として、尾崎紀世彦ら複数名のものまねで歌う「また逢う日で」がある

¹⁰ 団の代表作として、ナット・キング・コールら複数名のものまねで歌う「マイ・ファニー・バレンタイン」がある

ていた「誰もがその声を知っている有名人」が様々な分野で登場するようになった。モダンな芸を志向したロッパはアナウンサーや政治家などラジオ登場によってその声を知られることとなった人々をものまねの対象とした。その後、ロッパをきっかけとしたものまねブームに乗り、髷間出身の柳家三亀松や、レビュー出身の川田義雄¹¹、坊屋三郎、芝利英、益田喜頓らが結成したあきれたぼういずがものまねを主な芸として知名度を上げた。これらロッパの後発ものまね芸人たちはいずれもロッパのように新時代の有名人を題材とする傾向が強かった。

戦後には、白山雅一、桜井長一郎、片岡鶴八など人気のものまね芸人が続々と登場している。この時期に現れた芸人たちは声帯模写以前の声色の伝統を受け継ぎ写実的に対象をまねることを重視しつつも、ロッパ以降のモダンな芸風に則り各人の特色を押し出したものまねを披露した。

2.2.2 ものまね御三家

1953年2月、NHKが日本初のテレビ放送を開始し、同年8月に初の民放局として日本テレビが開局すると、テレビが国民の新しい娯楽として急速に普及することとなった。内閣府の消費動向調査によると、1961年には白黒テレビの一般家庭への普及率は60%を上回っている[<http://www.esri.cao.go.jp/jp/stat/shouhi/shouhi.html> 最終アクセス日 2019/12/9]。

1960年代後半になると堺すすむ、佐々木つとむ、はたけんじがそれまでの写実性を重視するものまねとは違い、対象の特徴を大きく誇張することによって笑いを取る手法を生み出した。3人は、「ものまね御三家」¹²と呼ばれ、人気を博した。

堺すすむは、ものまねに笑いを交えた誇張を取り入れた最初の芸人であり、本人の特徴を誇張した大袈裟な表情や声遣いのものまねによって人気を得た。佐々木つとむは政治家のものまねで麻雀の場面を演じる「ロッキード麻雀」で、はたけんじは過剰に顔を白塗りにした三波春夫のものまねで童謡や流行歌を歌うネタで人気を得た。ものまね御三家を皮切りに続々と登場したものまね芸人はそれ以前の芸人よりもお笑いの色を強めていくこととなる。

ここで留意すべきは、ものまねに「誇張」の概念を持ち込んだのは堺すすむが最初ではないということである。桜井長一郎は著書の中で「声帯を模写するには、そのまねる人物の声の特徴をつかみ、誇張して表現するにある。いわば声の漫画化である」[桜井 1984:87]と誇張の重要性を説いている。しかし、桜井の言う「誇張」とものまね御三家以降の芸人の「誇張」はいささか質が異なるものである。桜井の芸は堺のような極度の誇張は行わず基本的には本人に忠実なものであった。桜井の言う「誇張」は笑いを目的とするものではなく、「観客に分かりやすく伝える」といった程度の意味合いであると考えられる。ものまね御三家は誇張という概念自体を生み出したのではなく、誇張を笑いを取るための手段へと転換させたのである。

2.2.3 ものまね四天王

1980年にお笑いオーディション番組『お笑いスター誕生』が放送を開始し、コロケが出場、好成績を残した。当時のコロケは容姿や動きのような外面的特徴をまねる「形態模写」を中心

¹¹ 後に川田晴久に改名

¹² ものまね御三家に団しん也を加えた「元祖ものまね四天王」と呼ぶ場合もある

としており、野口五郎や岩崎宏美など人気歌手のレコード音源を流しつつ本人の声に合わせて極度に誇張した顔や動きで歌い踊る芸をしていた。コロッケは、声をまねずに形態の模写に専念したことによって、それまでにないほど過剰なデフォルメを可能にした。

この時期には既にものまね御三家や、お笑いグループ「ザ・ハンダース」の一員としてデビューした清水アキラらが誇張したもののまねで人気を博していた。しかし、彼らが中心としていたのはあくまでも声帯模写やそれに付随するトークであり、ともすればまねられる本人が不愉快に思いかねないほどに対象の人物を破壊したコロッケの登場はもののまね界において革新的であった。『お笑いスター誕生』への出演を重ねるにつれコロッケは声帯模写も取り入れるようになり、声帯模写と形態模写を兼ね備えたうえで従来の伝統を揺らがせる大げさなもののまねを開発していった。

1980年代後半になるとコロッケ、清水アキラに栗田貫一とビジーフォー¹³を加えた4組が、フジテレビ『ものまね王座決定戦』において「ものまね四天王」としてユニット化され人気を博した。本人からの乖離をも厭わないコロッケ、下ネタやテープ芸を得意とする清水アキラ、「田原俊彦が蚊だったら」のような現実ではありえない設定の「もしもシリーズ」を得意とする栗田貫一、洋楽のもののまねを主に行うビジーフォーという強烈な個性の4組は瞬く間に人気を博した。

コロッケの台頭により、もののまね御三家以降のデフォルメの傾向はさらに拍車をかけ、非常に過剰なものとなった。2010年代にはハリウッドザコシショウが、従来の「誇張されたもののまね」をさらに誇張する「誇張しすぎたもののまね」¹⁴で人気を博すこととなる。

また、もののまね自体ではなくテープ芸やもしもシリーズのようなギミックで笑いをとる手法した四天王のブレイクにより、もののまねは「似ていなくとも面白ければいい」という傾向を強めた¹⁵。

2.2.4 「細かすぎて伝わらないモノマネ」

1990年代までのもののまねは、観客の間で共有されるイメージが既に確立している有名人を対象としたものが主流であり、もののまねと元となる人物との類似具合、あるいは乖離具合を楽しむものであった。すなわち、一定の知名度を持った人物を対象として選ぶことが必要であった。

2000年代に入るとそれまでの主流であったもののまねとは異なり、一般的な知名度を持たない人物や、観客が知るはずのない状況を対象としたもののまねが流行し始めた。そのきっかけとなったのが、フジテレビ『とんねるずのみなさんのおかげでした』内のコーナーとして2004年より放送を開始した「細かすぎて伝わらないモノマネ選手権」である。このコーナーは非常にマニアックな視点から演じられるもののまねを取り上げるものであり、同企画は2017年の番組終了までに全23大会が放送される人気を博した。

この企画が確立させたのが、特定のモデルを持たない「共有されるイメージ」のもののまねであ

¹³ 1970年代後半にグッチ裕三、モト冬樹、ウガンダ、島田与作によって結成されたコミックバンド、80年代前半に解散し、グッチとモトを中心にウーロン茶、紅一点、ロバよしおをメンバーに加え「ビジーフォー・スペシャル」に改名し復活した。復活後も基本的に「ビジーフォー」と呼称されることが多いので本論文でもそれに従う

¹⁴ 「トシちゃんです」と連呼する「誇張しすぎた田原俊彦」、「ハンマカンマ」と連呼する「誇張しすぎた古畑任三郎」など

¹⁵ その後、写実的な芸人も再び増加傾向にあり、現在ではそちらの方が多い

る。こがけんのハリウッド映画シリーズ¹⁶は、具体的な映画をものまねするのではなく「ハリウッド映画にそんな場面がありそう」「ハリウッド映画でそのようなシーンを見たことがある気がする」という観客の中に共通する「ハリウッド映画のイメージ」を演じるものである。ハリウッド映画にしばしば見られる「お約束（定番の展開）」を再現する。

阿佐ヶ谷姉妹の「区から来る人」は高齢者の家を訪問し安否確認を行う民生委員を描いたネタであり、「駅前にいる人」は、駅前で賛美歌を歌いながら道行く人々に語りかける宗教関係者を描いたネタである。この2つのネタにも、特定の個人はモデルとして存在しておらず、我々が街で見かける、或いは見かけそうな一般的イメージの民生委員、宗教関係者を表現したものである。こがけんや阿佐ヶ谷姉妹のものまねは明確なモデルを我々に伝えてくるのではなく、我々が持つ「イメージ」を想起させることが笑いにつながるのだ。すなわち、「細かすぎて伝わらないモノマネ選手権」はそのタイトルに反し、実際にはマニアックな着眼点ではあるものの視聴者が理解し、「この人ならこういう発言をしそう」「こんな人はいそう」という共感を呼び起こすものである。

この企画が人気を博して以降、ものまね番組などにおける、「特定モデルを持たないものまね」の割合はかなり大きく増加し、一つの分野として確立した。

第3章 先行研究の検討

本章では、技を獲得するために重要であると考えられる学習に関しての理論と、芸能において重視される道である芸道についての先行研究を検討する。

3.1 身体技法

モースは、技法とは呪術的、宗教的、象徴的行為とも関連した伝承的行為であると定義した。また、身体こそが人間にとって不可欠かつ本来的な道具であり、身体こそが本来的な技法対象、技法手段であるとし、技法における身体的重要性を主張した[モース 1976:132-133]。そして、従来の生理学的理論のように身体にのみ注目するのではなく、心理学的、社会学的な観点も取り入れる必要性を主張し、「人間がそれぞれの社会で伝統的な容態でその身体を用いる仕方」を身体技法という概念として示した[モース 1976:121,128]。

身体技法の卑近な例として、モースは自身の幼いころには泳ぎを学んだうえで潜水を学んだが、その後の世代の児童は逆に潜水を学んだうえで遊泳を開始するという事例を述べる[モース 1976:123-124]。これは世代間で潜水に関する技法に異なりが生じていることを示す。あるいは、英軍の歩兵隊とフランスの歩兵隊とが異なる歩調で行進する[モース 1976:125]ことから、文化間でも身体技法は異なると分かる。他者から見ると奇異に映る身体技法であっても、その技法を示す当人にとっては最も適当な状態であるのだ[生田 1987:49]。身体技法は、定義でも述べられたように、それを身に付けた人間の所属する集団や、その人間のバックボーンに大きく左右され

¹⁶ 「家の中で子供たちとクリスマスを祝っていたら窓の外にゾンビを見つけてしまった父親」、「女の子にキスをしようとした時巨大な UFO を見つけてしまった男」など

るものである。

加えてモースは、身体技法を習得する上での教育の重要性に言及する[モース 1976:124]。先述した潜水や行進の仕方は集団において先達から学ぶことによって獲得するものである場合が多く、システム化されているという点で学校教育に類するものであるといえる。しかし、眠り方や座り方も文化によって異なる身体の使い方であるという点で身体技法であるといえるものの、必ずしも他者に教わって習得するものであるとはしない。すなわち、モースの言う教育とは、学校教育のようなもののみならず、日常的な人とのかかわりの中での自然な学びも含むものであるということが分かる。

芸能、とりわけ本論文で扱うものまねにおいても身体的な動作は非常に重要な要素であり、似せ方や誇張の手法は個々の芸人によって異なりはあるもののある種の類似性が観察されるという点で身体技法であるといえる。それ故に、ものまねを考えるにあたってこの概念は重要な視座を与えるものであろう。

3.2 ハビトゥス

モースは身体技法の概念によって学習を学習者だけではなく社会の側からも捉えることを可能にした。しかし、モースは身体技法を獲得するにあたっては教育、学習が重要であるということを描しているが、教育や学習がいかなる過程をもって身体技法の獲得につながるのかは身体技法それだけでは説明できない。モースは、ここにハビトゥスという概念を導入することによって説明を試みている。ハビトゥスとは身体技法の型を意味し、個々人によって変化するものではなく、社会や教育、流行などに伴って変化するものである[モース 1976:127]。すなわち、ハビトゥスとは単なる無意識的な動作の連続ではなく、学習者の社会的かつ理性的な働きを前提とした身体技法なのだ[生田 1987:27]。

ハビトゥスによってモースはいかにして学習が行われるかを記述しようと試みている。しかし、人間の身体の用い方を個人に還元することができないという視点を示した点では重要な問題提起であるが、ハビトゥスに関しての記述があまりにも簡素であるためいかにして学習が行われるかの記述は成功しているとは言い難い。

ハビトゥスをより明確な概念として発展させたのがピエール・ブルデュである。ブルデュは、ハビトゥスを実践と表象の産出・組織の原理として機能しうる持続的かつ移調可能な心的諸傾向のシステムであるとした[ブルデュ 1988:83]。学習者が任意の目標を達成するために作用するものがハビトゥスであるのだ。加えて、ブルデュは、ハビトゥスは必ずしも意識的な思考や意図的な操作を必要とはしておらず、客観的な諸条件の中で持続的に強化された心的傾向であり、それが生み出すのは過去の経験に基づいた一種の実践仮説であるとした[ブルデュ 1988:85]。学習者は社会の中で経験、訓練してきたものを蓄積することによってハビトゥスを獲得し、ハビトゥスによって実践をする際の効率的な選択を可能にするのである。

モースはハビトゥスを社会的かつ理性的なものとしてとらえたが、ブルデュはそれを踏襲しつつもより潜在的なものとして発展させた。モースが型として扱ったハビトゥスをブルデュが傾向性のシステムとして捉えなおしたことによって、モースが説明しきれなかった身体技法が身につく過程が、経験の蓄積によってのハビトゥスの獲得であるとして説明が可能となったのである。

また、ブルデュが発展させたハビトゥスの概念は、構造化された社会の中で獲得されるものであるという点で「構造化された構造」である。同時に、かつて獲得したハビトゥスを後の人生で活用し社会に影響を与えることが可能であることから分かるように、行為者が特定の仕方での特定の形の実践を保持し続ける傾向がある限り、その習慣が逆に社会に影響を与え再生産することがあるという点で「構造化する構造」であるともいえる[クロスリー 2012:176-177]。

3.3 正統的周辺参加

ブルデュによって発展させられたハビトゥスの概念は、行為者にとってほとんど暗黙のうちに学習され、身体化された知の重要性を強調したという点で意義を持つが、個人中心的であり学習者と社会との相互の関わりを捉える視点が不足していることは否めない。福島は、実践的活動や社会構造について論じるにはハビトゥスとその形成過程が、隠喩的であり曖昧であると指摘する[福島 1993:154]。

このようなハビトゥスの弱点を補うのが、レイヴとウェンガーによって提唱された正統的周辺参加の概念である。これは、学習者は実践の共同体に参加し、知識や技能の習得は学習者が共同体の社会的文化実践の十全の参加へと移行していくうで行われるとするものである。この概念は、学習を独立した過程としてとらえるのではなく、世界の中での生成的な社会的実践の一部として捉える。すなわち、学習者が社会に参加し、その参加の位置や見方を変え続け、より一層強く参加していく過程の中で学習が行われるとするのである[レイヴ、ウェンガー 1993:1,10]。正統的周辺参加では、いわゆる学校的な組織的教え込みは行われないが、実際的な活動への従事によって学習者は学びを行う。そして、一件無駄な作業に従事するように見えつつも、そこである種のゆとりやシステム全体を観察する余裕のようなものによって将来的な学習対象の全体像を見通すのである[福島 1995:31]。

例えば、ユカタンの産婆の徒弟制においては、先達が学習者に対して教える努力をすることは観察されない。将来的に産婆になるマヤ族の少女は多くの場合その母親あるいは祖母が産婆である。そして、学習者である少女は特段徒弟として扱われるわけではなく、単なる成長過程の中で産婆としての助産の知識や助産術の本質を学んでいく。ここにおいては、徒弟制は日常生活の一つの形態として生じている[Jordan 1989:932]。産婆見習いの少女は、熟練者のいる社会の一員として生活するうちに知識や技術を獲得し自らも熟練者となるのである。このように、正統的周辺参加は必ずしも明確な教育システムがなくとも、実践共同体に参加することによって学習者が熟練していく過程を示したものである。村上は、日本の助産所でも後進の助産師は熟練助産師から特定の技能や知識を伝授されるというよりも、助産師としての「ありよう」全体を学び取ることのでわざを獲得するという事例を紹介している[村上 2011:195]。

正統的周辺参加の概念は、レイヴとウェンガーがリベリアの仕立て屋の手工業徒弟制では学習において、徒弟たちは日常の下手作業でことさら教育を受けることがいないにもかかわらず、いかにして共通の構造化されたパターンの学習経験に従事するのかという疑問から生み出されたものであり、それ故に彼らは『状況に埋め込まれた学習』においては、それ故に彼らは主に徒弟制を説明するために概念を利用している。しかし、彼らは、同時に徒弟制には実際のところ多様な形が存在しており、特定の親方-徒弟の関係が必ずしも存在するわけではないことを指摘し、アル

コール依存症患者が禁酒団体の中で禁酒する過程についても正統的周辺参加が応用できることを述べている[レイヴ、ウェンガー 1993:72]。必ずしも「親方・職人・徒弟の階層組織に立脚」¹⁷という徒弟制の辞書定期な定義に当てはまらずとも正統的周辺参加を観察することは可能なのだ。

正統的周辺参加の概念は芸能における学習にも適用できる場合が多い。主に福井県若狭地方に伝えられる「王の舞」は、赤い鼻高面をつけ豊作を祈って舞う呪術的行事である。同地方の美原町の弥美神社において行われる王の舞はその土地に暮らす若者たちが結成している清義社という団体が管理している。清義社に入社して間もない男子（小若い衆と呼ばれる）は、新たに後輩が入社するまでは見習いとして湯を沸かしたり畳を上げたりする下働きを行う。橋本は、このような直接的には舞と関係のない様々な雑事を通して小若い衆は王の舞に対する肯定的かつ積極的な主体、祭礼人としての自意識を形成すると指摘する[橋本 1995:167-171]。このように、民俗芸能においてはそれを実践する者たちの共同体が地縁的なものである場合が多く、その地域で暮らすこと自体が実践共同体への参加として機能する事例がある。

また、より大衆化された芸能でも同様に正統的周辺参加は観察され得る。鵜飼は自ら大衆演劇の劇団に入団し、「南條まさき」の芸名で1年2ヶ月にわたって役者として活動するという参与観察を行った。稽古や実践を通して鵜飼は演技そのもの以外にも舞踊や裏方としての囃子など様々な仕事を習得するが、それらはバラバラなものとして進むのではなく、相互に深く絡み合っており、総合的な「大衆演劇の芸」を身につけることにつながると鵜飼は自身の経験から論じる。特に、裏方である囃子の仕事を習得したことが演技の実践に有効であったことを振り返っている[鵜飼 1995:333]。これは、まさに囃子の稽古という周辺の学習が演技に活かされた十全の参加の事例であろう。

ここで留意しておくべきなのは、芸能においては、正統的周辺参加は実践共同体に参加する者の中では完結せず、市場環境や技術、メディアのレベルと複雑に相関している[福島 1995:52]ということである。継承し、演じること自体が重視される伝統芸能と異なり、大衆化された芸能は観客を楽しませることを目的とする。すなわち、観客の需要に応じて芸が変質することが往々にして起こり得るのである。これには、テレビやラジオなどメディアの発達によって人々が芸を目にすることが非常に容易になったことも関係が深いであろう。

吉本せい、林正之助率いる吉本興業が独自の演芸「しゃべくり漫才」¹⁸を開発したことによりそれまで権威を持っていた落語が次第に寄席での居場所を失った事例[戸田 2015:4]から、観客の嗜好が芸能に大きな影響を与えることが分かる。また、この時期に活躍した落語家の初代桂春団治はこれまでの落語家にはないテンポの速い語り口や五感に訴える演出を導入したが故に在世中は邪道扱いされることも多かったが、後輩に与えた影響は大きく、六代目笑福亭松鶴を筆頭に横山エンタツや中田ダイマルなど数多くの芸人が春団治の芸を自身の芸に取り入れている[戸田 2015:7-9]。これは、芸人達が春団治の影響を受けているということであると同時に、世間が「春団治的な芸」を求めたことに芸人が応じた結果であると考えられる。横山やすしの「我々漫才は流行歌手やと。その時節、その時節によって、時流によって、ものごとが変わってくる」という

¹⁷ 新村出編『広辞苑 第6版』の「徒弟制度」の項目に拠る

¹⁸ それまでの「万歳」とは違い、鼓や囃子を用いず、演者の会話のやり取りのみで行われる漫才

漫才論[戸田 2015:15]には、芸人が大衆のニーズを意識していることが如実に表れている。このように、大衆的な芸能は観客やメディアの影響を無視して考察することはできない。

本論文で扱うものまねも例外ではない。1980年代後半からのものまね四天王のブームも、メディアが四組の芸人をパッケージ化して売りだしたことによるメディア戦略の成功事例であるといえるが、同時にものまね四天王のフォロワーとなる芸人が多く生まれたのは、春団治の例同様に世間が「四天王的な芸」を求めたことに芸人が応じた面もあることは想像に難くない。また、ものまねの対象になる人物がその時その時に知名度が高い、あるいは人気を博している人物であるのもメディアや観客の需要との関係性が深いことを示しており、身体技法や正統的周辺参加の観点からのみでの考察はできない。

3.4 芸道における形と型

芸の学習について考えるにあたっては、芸道における形と型についても着目する必要がある。ここでいう芸道とは、「技芸や芸能の道」¹⁹のことであり、芸人が芸を学び実践することを中心に据えた文化である。芸道で重視されるのは完成した芸そのものよりも芸の実践である[中澤 2014:85]。西山は、芸道は型を規範とし、それに拘束されることなしには通れない、あるいは通ることが非常に困難であるとして、芸道における型の重要性を指摘する[西山 1996:596]。すなわち、芸道を志す者は、芸のすべてを無から自分で生み出すのではなく、既に存在している何らかの規範に依拠することが不可欠であり、それに基づき芸を実践するのだ。

芸の表現をめぐる語としては、形と型がしばしば区別されずに使用されるが、これらの間には違いが存在する。生田の定義では、形とは外面に表された可視的な形態であり、各「わざ」の世界に固有の技術や技能のことである。そして型とは人間の生活の中で生じてくる形の意味、現実感を持った人間として生存する基本である[生田 1987:26]。演者は技術としての形を習得し、芸を磨く中で形に意味を付与することによってそれを型へと高めるのである。日本の芸道は型を中心として文化の伝承がなされてきた[中澤 2014:84]。そして、優れた芸人は単なる形の習得ではなく、そこに思想を付与した型を得ることが求められるのである。前章で示したものまねに関する事例はいずれも表現に関する形式や手法の域を出ておらず、型の域にまで高度化されたものであるとはいえない。すなわち、形であるといえる。

型を学ぶにあたっては師となる先達の存在が非常に重要である。辻本は、芸は実際に実践をすることで、自身の工夫を加えて能動的に学習していかなければならないことを指摘する[辻本 2012:178]。このような学習を可能にするシステムとして、芸道における教育では、主に徒弟制度や内弟子制度が採用されてきた。これらの制度は、師匠や兄弟子の存在、稽古場の雑事をこなすことも稽古の一部としてとらえたうえで、その道の世界に身を置くことを重視する教育形態である[中澤 2014:86-87]。これらの制度で実際に芸を教えること以外の日常的な部分も重視されるのは、その芸の世界に流れる空気を吸うことによって、そこに固有の「間」を体得することを助けるからである。わざの習得に直接関係しないことをこなすことによって、身体全体をもって状況全体の意味連関を捉え、芸人としてのありよう全体を習得していくのである。[生田 1987:74,76]。

¹⁹ 新村出編『広辞苑 第6版』の「芸道」の項目に拠る

また、芸道においては、師匠が弟子に芸を教えるという制度が確立しており、その中ではっきりと稽古の形態をとって芸の伝達が行われると同時に、周辺の雑務等によっても芸人としての成長が期待される。

弟子が師匠の芸を規範とする背景には、弟子による師匠の権威の承認がある。教育においては自分に対して権威を持つ人物が成功した行為を模倣すること（威光模倣）が基本となる[モース 1976:128]。芸能の場合、師匠の芸が観客や他の芸人から評価されるのを目の当たりにすることによって弟子は、その権威を認め、模倣すべき対象として認識するのである。生田は、これを模倣する対象への価値的な主体的コミットメント、あるいは対象を「善いもの」として認識することであるとし、あくまでも学習者自身が主体的に「善さ」を認めることが重要であると指摘する[生田 1987:27-29]。

威光模倣は、プラトンが模倣を表す語であるミメシスに与えた定義と非常に類似している。プラトンは、ミメシスを単に写し取る意味で「模倣的」であるということと、対象を単にコピーするのではなく「善き品性」或いは「アイデア」をまねる模倣者の主体的な「体現」であるということの二種類の意味で使用する[関村 1997:8]。モースや生田の私的とプラトンのミメシスの定義を併せると、芸能における学習とは、師匠の権威を認めた弟子が師匠を規範とし模倣し、形を学び取ったうえでそこに独自の工夫を加え、型へと発展させ自身の芸人としての在り方を体現するものであるといえる。

3.5 芸能における現代的な教育制度

師弟制に基づき学習者が師匠から芸を模倣するような芸能教育制度は現代では徐々に数を減らしている。一方で、学校教育のように師弟制に基づかずカリキュラム化された芸能教育制度が現代においては多く存在する。

学校的芸能教育制度の先駆けとなったのは曾我廼家明蝶が 1964 年に演芸養成所として設立した明蝶芸術学院である。これは、当時の上方文化の衰退に危機感を覚えた明蝶が文化継承を目的として設立したものであり、午前、午後、夜の 3 部制の授業を週 3 日行い、本科、高等科、専攻科の 3 科で演技の基礎から音楽、語学まで芸に求められる要素を講義によって学ぶという明確なカリキュラムに基づく教育が行われていた。学院はぼんちおさむや横山たかし・ひろしなどに活躍する芸人を輩出している[戸田 2016:166-167]。

学院出身のぼんちおさむらが牽引した 1980 年代初頭の漫才ブーム終焉と前後して、吉本興業は NSC²⁰（吉本総合芸能学院）を創設する[松尾 2019:144]。これは、芸人を志望する者が入学金、授業料を収めることで講師から芸能を学ぶことのできる機関である。生徒は授業において講師からネタ見せ、演技、ダンス、発声などについての指導を受け芸人としての技術を習得していく[<https://www.yoshimoto.co.jp/nsc/qa.html> 最終閲覧日 2019/12/20]。NSC も明蝶芸術学院同様にダウンタウンやトミーズ、ハイヒールなどに活躍する芸人を多く輩出している。芸能プロダクションによる芸能教育機関としては他に、ワタナベエンターテインメントによるワタナベコメディスクールや、ホリプロによる目黒笑売塾などが挙げられる。

²⁰ New Star Creation の略称

伝統芸能でも従来の師弟制を維持しつつも、後継者不足を解消するためにカリキュラムに沿った教育制度が台頭している。日本芸術文化振興会は日本の伝統芸能の伝承者養成事業を主導しており、文楽は2年間の研修期間で文楽の基礎を学んだ後に幹部技芸員に弟子入りしての学習へと移行する研修制度を1972年に開始している。2019年の時点では野澤錦糸、鶴澤燕三を筆頭に全技芸員の半数以上が研修生出身である[亀岡 2019:125-126]。日本芸術文化振興会は文楽の他にも歌舞伎や寄席芸能などあわせて7コース²¹の教育制度を行っており[<https://www.ntj.jac.go.jp/training.html> 最終閲覧日 2019/12/20]、それぞれで現在活躍する芸能者を輩出している。

明蝶芸術学院、NSC、日本芸術文化振興会による伝統芸能後継者育成事業はいずれも一定の成功を収めていることから、芸能教育は必ずしも師弟関係を不可欠のものとしなないということが分かる。

第4章 分析

本章では、ものまねの形がなぜ類似し得るのかを、第3章で整理した先行研究の知見と、筆者がものまね芸人のレッツゴーよしまささんに行ったインタビューを交えて分析する。

4.1 レッツゴーよしまささんの経歴

レッツゴーよしまささんは大阪在住のものまね芸人である。1989年に誕生し、幼少期からザ・ドリフターズ²²の出演する昭和のテレビ番組の再放送を頻繁に視聴していた。そして、そこに登場する当時の流行歌手たちをきっかけとして懐メロにも関心を抱いていた。

中学生の頃に、偶然テレビで放送されていた『ものまね紅白歌合戦』でのなかじままり²³さんによる伊藤咲子のものまねを視聴したことで、その面白さに衝撃を受け、ものまねという芸に関心を抱くこととなった。そして、中学や高校の学園祭ではドリフの番組で培った懐メロの知識を活かして昭和歌謡のものまねを手掛け保護者たちの人気を博した。

大学生になってから、学業と並行してギャランティを受け取り各地でもものまねショーを行う営業活動を始め、プロの芸人としての活動を開始した。大学卒業後に一般企業に就職し、現在はサラリーマンとものまね芸人の仕事を両立している。

筆者は、よしまささんに対し、2019年10月17日に大阪市内のファミリーレストランにてインタビューを行った。

²¹ 歌舞伎俳優、歌舞伎音楽（竹本、鳴物、長唄）、大衆芸能（寄席囃子、太神楽）、能楽三役

²² いかりや長介、志村けんなどが在籍したコミックバンド

²³ ものまね芸人、筆者は、修士論文においてよしまささんと共になかじまさんにもインフォーマントを依頼することを予定している

4.2 芸人同士の関わりあい

第1章で述べたように、明確に師弟関係にあるものまね芸人は、古川ロッパ以降の日本のものまね史を概観しても非常に例が少ない。桜井長一郎と田淵岩夫[桜井 1984:147]、佐々木つとむと神奈月[<https://www.oricon.co.jp/prof/444933/profile/> 最終閲覧日 2019/12/23]²⁴、片岡鶴八と片岡鶴太郎[http://kataoka-tsurutaro.com/user_data/biodata.php 最終閲覧日 2019/12/23]、川上のぼる²⁵と堺すすむ²⁶など非常に限られた例しか存在しない。よしまささんも近年では、ものまね芸人の付き人が後に自身ものまね芸人としてデビューする事例をごく僅か知るのみで、少なくとも現代のものまね芸人には、師弟関係を持つ者は皆無であると言う。それ故に、落語家の学習において多く観察されるような師匠の家に通い芸を学ぶという形式は皆無に近い。また、鶴飼がフィールドワークを行った大衆劇団のように、一年を通して寝食を共にしながら[鶴飼 1994:201]、芸人として成長していく実践共同体というものほとんど観察されない。

加えて、明蝶芸術学院やNSCのようにカリキュラムに基づいてものまねを教育する機関もこれまで存在してこなかった。すなわち、従来の師弟制に基づいた教育、現代的な学校教育に類したシステマティックな教育のいずれの制度もものまねにおいては確立していないといえる。

しかし、制度が確立していないということは必ずしも学習者が先達からの指導を受けられないということの意味しない。よしまささんは、芸を披露する場に同席した同業者からアドバイスを受けることはしばしばあると言う。ものまね芸人が芸を披露する主な場としては、テレビ番組、様々な場所から依頼を受けて現地に赴く営業活動、ショーパブのようなステージを備え付けた店などが挙げられる。特に、ショーパブに関してはものまねに特化した店が日本国内に数多く存在しており²⁷、若手からベテランまで多くの芸人が在籍している。

ものまね芸人のショーは、複数の芸人が共演する場合が多い。そして、そのような場合には出番の芸人の芸を休憩中の芸人が舞台袖や楽屋から鑑賞することが出来る。そして、出番終了後に自身の芸を見ていた他の芸人から評価がフィードバックされ、アドバイスが行われるのである。アドバイスは、ものまね自体よりも選曲や曲の順番、衣装、客の笑わせ方などものまねに付随する要素についてのものが多く、ものまねの主要な要素である「いかにして似せるか」に焦点を当てたアドバイスは少ない。よしまささんはこれを「ものまねはアドバイスされたからといって似るという芸ではないからではないか」と分析する。言語化が難しい「似せ方」と違って、「観客に如何にしてウケるか」は場数を踏んだ芸人は経験則からの感覚を掴んでいるため、有効性の高いアドバイスが可能であるのだ。

すなわち、芸人間でウケ方にまつわる感覚的なセオリーが存在し、相互的なアドバイスを通してそれが共有されていくことが芸の類似の一つの要因であると考えられる。特に、ショーパブに

²⁴ 神奈月のデビュー年は1988年であり、佐々木つとむはそれ以前の1987年に死去しているため、非常に短い期間でのみの師弟関係であり、教育はあまり行われなかったと推定できる

²⁵ 川上のぼるは腹話術氏として有名だが、かつてはものまねも得意としており、ものまね芸人の師弟関係と捉えることもできる

²⁶ BSジャパン『武田鉄矢の昭和は輝いていた』2015年9月15日放送回より

²⁷ 北海道のスターすすきの、大阪のアラジン、東京のそっくり館キサラ、沖縄のしじみんちゅなど大小問わず多くの店があり、ミミックトーキョーのようにレストラン形式のものも存在する。

おいては、厳密な専属制度とまでは言えないものの、その店に在籍する芸人がある程度までは固定化されている。すなわち、同じ顔触れが同じ場にいるという状況が頻繁に起こり得るため、互いにフィードバックを重ねた結果としてその店においてウケる芸の見せ方が共有されると推測できる。そして、そこで獲得した芸のスタイルが他の場所で新たな芸人と共有され混じり合うことによってものまね芸人の世界において芸の形が流動的に変化しつつも伝播していくのだ。また、直接的にアドバイスを受けずとも、他の芸人が芸を披露するのを観ることによって、どのような芸が観客には喜ばれるのかを観察することも可能である。観察と直接的なアドバイスの両方を行うことによって芸人は「ウケる芸」とはいかなるものであるのかを感覚的に習得していくのである。ものまね芸人を育成する機関は存在しないものの、このように舞台袖や楽屋などの舞台裏が指導の場として機能しているといえる。

このような場においては、ウケる芸を行う芸人を「善いもの」として認め、模倣することによって芸を習得する威光模倣が行われているのである。しかし、芸を見て学ぶ過程は必ずしも善いものを模倣するだけではない。漫才師の二代目平和ラッパは日本笑い学会主催の講演会において漫才を学ぶことについて次のように語っている。

勉強ちゅうのは、他人の漫才見るだけですわ、もうとにかく劇場言ったら、楽屋へ来るなど。楽屋へ来たって勉強ならへん。客席へ行って他人の漫才見いて。で、客席行って他人の漫才見て、悪かったら悪いなりになんで悪いか、良かったらええなりに、ああここはこれで笑うんやなということを覚えてこいと言われてた。目えつぶっとっても、何しても、他人のネタを全部入るようにしとけと。(中略)とにかくいろんな者の芸を全部九州してしまう、人の芸を真似するのが漫才の原点だということで「真似し漫才」という言葉があるんですよ。ま、物真似なんかやってきてる人が居るでしょ、あれも「真似し漫才」の一つなんです。

この語りからはラッパが先達のアドバイスや指導よりも他者の芸を見て学ぶことを非常に重要視していたことが伺える。また、良かった芸から笑わせ方を学ぶと同時に、悪かった芸、すなわち笑いを取ることができなかった芸をも反面教師として必要視していることから、見て学ぶという行為は良いもの、悪いもの双方を交えたありとあらゆる芸のパターンや結果をインプットすることによって芸人として多様な状況に対応するハビトゥスを獲得することであると分かる。そして、漫才同様にものまねも他人の芸を学ぶことが必要な芸であることにも「真似し漫才」という語を使いつつ触れている。寄席で長年活躍するラッパの芸論は実際の経験に基づいたものである以上、信頼に値するものであろう。

二代目平和ラッパの弟子として明確に師弟制に身を浸していた三代目ラッパですら、指導よりも実践の場を見ることを重要視していたということからも、師弟性が存在しないものまね芸人たちにとってどれほどそれが重要であるかが推測できる。ものまね芸人の中でも長老格であった桜井長一郎も「声帯模写に早くうまくなるコツとか、手っ取り早い近道はありません。毎日の舞台やスタジオで積み重ねる実際の場合しかないのです」(桜井 1984:144)として、経験の重要性を主張する。

このような模倣は店や舞台などで直接的に共演した芸人間でのみ行われる訳ではない。2章で

取り上げた事例をもとに考える。団しん也は、1970年代から80年代にかけてその芸を高く評価されていた芸人である。当時活躍していた13人のものまね芸人を集めて1978年に制作されたレコード『お笑い大集合!』でも、当時人気であったものまね御三家や既に重鎮であった桜井長一郎と共に「競演ものまね五人衆」と題した特別な枠で扱われていることや、1983年に発売されたレコード『Dancin' Yah』のライナーノーツにて作家の滝大作が団を「同業者の群れの前方を歩いている」と評したことからも当時の団に対する芸能界での評価の高さが伺える。とりわけ、野坂昭如のものまねに関しては、演芸評論家の矢野誠一が格段にうまく団しん也を象徴する芸であると評する[矢野 2013:77]ほどに認められた芸であった。これらの評からは、団しん也の野坂昭如が優れた芸であるという意識は当時の芸能界周辺では共有されていたことが伺える。団による野坂のものまねが「善いもの」としてものまね芸人たちに認められた結果、多くの芸人が団に倣って野坂昭如をレパートリーに加えることによって自らの芸を「善いもの」に高めようとしたのであろう。

他の事例においても、はたけんじはものまね御三家、コロッケはものまね四天王としてその芸を評価されたうえで活躍していた。それ故に、彼らが他の芸人達から「善いもの」であり手本として重要な存在となったのだろう。このような、ずば抜けた人気を誇る芸人の登場によって他の芸人が影響を受け、その芸人と同じような形式の芸を行うようになるというのは、芸人自身の芸を「善いもの」にしようという実践であると同時に、観客の要望の反映である。芸人と観客の双方からの働きかけによってもものまね芸人は舞台での最良のパフォーマンスを行うためのハビトゥスを獲得していくのである。

4.3 芸人の文化的経験

前節ではものまねが芸人として同業者や観客との関わりの中で学習されていくことについて述べた。本節では、それ以前の人生における文化的経験が後の芸人としての学習の前段階として機能していることについて述べる。

尾上は、大阪の子どもはその時代において特別な魅力を持つタレントのまねをすることで成長すると指摘する。子供たちは、「今は太平シローの酔っ払い²⁸がはまるぞ」「この場面は寛平²⁹で行けるぞ」というように、タレントの模倣を日常生活の中で行うことによって、状況に応じて適切な笑いの取り方や、ボケ役の気持ちの動き方そのものを体得していくのである[尾上 2010:103-104]。これは、子供が日常的に触れるテレビの中の有名人を模倣することによって、他者を笑わせる方法を感覚的に体得していくということである。

上述の事例では、大阪の子どもたちは人気のタレントの役を演じて遊ぶ「タレントごっこ」を行っているといえる。カイヨワは人形遊び、兵隊ごっこ、警官ごっこ、泥棒ごっこなど役を演じる楽しみ、他の何者かをなぞらえる楽しみを「ミミクリ」と名付け、文明の根源をなす「遊び」としてとした[カイヨワ 1990:38,44]。尾上の事例は大阪に限定したものであるが、ミミクリが普遍性を持つものである以上、地域を問わず「タレントごっこ」は行われてきたものであると考え

²⁸ 漫才師の太平シローは酔っ払いを演じる芸を得意としていた

²⁹ 吉本新喜劇の喜劇役者である間寛平のことであろう

られる。

ものまね芸人においても、芸人という職を選択する以前の段階で、既に日常生活の中においてその時代に人気を博していた芸人の影響を受けていたという事例は存在し得る。清水アキラは自身のものまねの原点には、自身が幼い頃にテレビで見ていた桜井長一郎が「おのおのがた」の一言で長谷川一夫のものまねであると観客に分からせたことへの憧れがあり、桜井のような説得力のある芸を行うことを目指していると語る³⁰。清水の芸には、村田英雄のものまねで多用される「村田だ」や、谷村新司のものまねで多用される過剰な吐息など特徴的なフレーズを用いたものが多く、ここにワンフレーズで強い印象を与える桜井の芸の影響を見出すことが出来る。

ものまね芸人のミラクルひかるは、子供の頃にコロッケのものまねを模倣してクラスメイトからの人気を集めていたことを語っている³¹。1980 年生まれのみらクルが小学生であった 1980 年代後半から 1990 年代前半は、コロッケが『ものまね王座決定戦』でものまね四天王として人気を博していたのと同時期である。彼女のネタはコロッケ同様に対象の特徴を誇張することによって笑いをとるものが非常に多く、子供の頃にテレビで観ていたものまねの影響を大きく受けていると考えられる。

また、ものまね芸人のりんごちゃんも家族がものまね好きであって影響から幼少期からテレビのものまね番組を好んで視聴しており、自身もものまねを行っていたと語っている³²。りんごちゃんは家族からもものまねの指導を受けていたと語るが、家族は芸人ではなく芸に関してのプロではないため、テレビ等で得たものまねに関する知識を利用した指導であったと推察できる。現に、りんごちゃんの芸にもコロッケや清水アキラのような極端な誇張が見られる。

芸人が幼少期の体験について言及している事例としては、みかんによる清水アキラの右半身と左半身で異なる人物をまねするネタ³³の模倣が挙げられる。彼女は、自身が同様のネタを披露した際に、twitter において「幼い頃ものまね番組で清水アキラさんがやってるのを見てなんて面白んだと衝撃うけたなあ♪そのものまね伝統芸を私も TV でやらせて頂きました」とのツイートを行っており [https://twitter.com/mikan02241984/status/938289357680726022 最終閲覧日 2019/12/31]、幼少期にテレビで観て強く印象に残った芸を模倣していることを当人が明言している。

筆者のインフォーマントであるレッツゴーよしまささんとなかじままりさんも、芸人になる以前の体験がものまねに活かされている。よしまささんは、4.1 で述べたようになかじまさんの芸に感銘を受けたことがものまねに関心を持つきっかけであり、自身の芸人としてのあり方になかじまさんが大きな影響を与えたことを語っている。なかじまさんは、ものまねが自身の日常生活にしみついていると語るが、それはなかじまさんの幼少期の経験に起因する。なかじまさんの母は会話の中で他者の言葉を引用するときにその人物の口調や声色をまねて話すことが非常に多い人

³⁰ BS 日テレ『竹中直人の大人の笑い』2012 年 7 月 5 日放送回での清水の発言より

³¹ フジテレビ『梅沢富美男のズバツと聞きます！』2019 年 8 月 21 日放送回でのミラクルの発言より

³² TBS『中居正広の金曜日のスマイルたちへ』2019 年 12 月 27 日放送回でのりんごちゃんの発言より

³³ 右半身と左半身で異なるメイク、衣装をつけ体を回転させながら観客に交互にもものまねを見せるというもの。谷村新司と研ナオコ、青空球児と青空好児などの例がある

であった。なかじまさんは母の影響を受け、自身も幼い頃から人の特徴を捉えてそれをまねすることを当たり前に行うようになり、その習慣が今も継続しているのだと言う。

なかじまさんの語りの中には多くのものまねが自然に織り込まれており、なかじまさんにとってコミュニケーション手段としてもものまねが当たり前のものであることが如実に示されていた。これらの例は、芸について考える際にその芸人のライフヒストリーに注目し、それが芸に及ぼす影響に留意する重要性を示唆している。

第5章 結論と課題

5.1 結論

本論文では、技の伝承が制度化されていないものまねという芸能において、表現技法に形の類似や傾向が存在することに注目し、なぜそのような類似、傾向は生じ得るのかを考察してきた。

ものまねにおいては、師弟制やカリキュラムに基づく教育制度は存在しない。しかし、ショーパブや営業のステージ、テレビ番組の収録現場など芸を披露する場において相互に芸に関してのアドバイスが行われる。そして、そのようなアドバイスは芸人が経験によって体得してきた観客にウケるための芸の有り様を伝えるものであり、アドバイスを受けた側は自己流に改変しつつもアドバイスに沿って芸を磨く。そして、今度は他の場所で自身がアドバイスをする側に立つ。これが繰り返されることによってものまね芸人たちが獲得するハビトゥスが共有され、変容しつつ伝播することによって類似した芸が生産されていくのである。このようなアドバイスが行われる場では、芸人は演者と観客という二つの立場をとり、場合によってはスタッフとしても関わることによって多様な観点からものまねという芸に関わる。これによって、ものまね芸人は十全的にものまねという芸に参加する。

また、アドバイスによる芸の向上とは別に、優れた芸人の芸を「善いもの」として認めることによりそれを自身の芸に取り入れる威光模倣も芸が類似する要因として挙げられる。ものまね御三家やものまね四天王のような絶大な人気を博した芸人が出現すると、多くの芸人がそれを模倣することで自身の芸をより「善いもの」にしようとするが故に、人気の芸人の生み出した手法が他の芸人に借用され、傾向が生じるのである。以上のことから、ものまねにおける形の類似や傾向は芸人が芸を鑑賞、実践することで十全的参加を行う中でハビトゥスが獲得され、それが芸人相互の関わりの中で共有されていくことによって生じるものであると分かる。

このようなハビトゥスの体得が行われるのが芸人以前の段階に遡る場合も多い。多くのものまね芸人が子供の頃からものまねが好きでテレビのものまね芸人のまねをして学校などで友達と遊んでいたと語るのは、彼らのものまね感覚の体得がその時期にあることを示す。子供の頃にテレビに出演していた人気の芸人たちの芸を模倣したことで得た感覚が後に自身が芸人となった際に活かされたことによって、往年の芸人と同様の技法を自らもまた使用することとなるのだ。

すなわち、芸人としてのものまねの技法の獲得過程は芸人になってからの芸の鍛錬のみならず、それ以前の家族や友人との関わり、テレビやラジオなどのメディアの影響といった人生における文化的経験全般によるものであるのだ。

5.2 修論に向けての課題

本論文では、ものまねの形の類似は芸人同士の関わりあい、そして芸人自身の人生経験に影響されたものであると結論付けた。しかし、これはほぼ一人のインフォーマントに対してのインタビューから導き出された仮説であり根拠に乏しいことは否めない。修士論文では、レッツゴーよしまささんとは異なった経歴を持つものまね芸人をインフォーマントに加えることによって、複数の視点から議論を補強する。現時点では、なかじままりさんとはたけんじさんに承諾をいただいている。

先行研究との関連性が不十分であるという問題点も挙げられる。ものまねという芸は身体的な動作が非常に重要な要素としており、それが学習によって習得されていくものである以上、身体技法の観点が重要であることは明らかなが、本論文では正統的周辺参加の概念の適用が重視されているため、修士論文では身体技法、ハビトゥスの観点からものまねを捉え直すことを予定している。そして、ものまね芸人が関わりあう実践的な集団はあくまでも芸に関してのみの関わりあいの側面が強い、正統的周辺参加の議論をそのまま応用できるかどうかについても再検討する。

また、ものまねには類似した形のものが多くあるが、それらは全く同じわけではなく芸人各々が創意工夫によって芸を磨形が型に発展していくのだ。形がなぜ類似するのかを明らかにした上で、形の中から芸人はなぜ独自性を生み出し得るのかについてもさらに検討する必要があるだろう。

参照資料

文献

1989 「コロケものまね対談・百面相コレクション⑨ 団しん也」『週刊大衆』10月16日号

Jordan, Britt

1989 Cosmopolitical obstetrics: Some insights from the training of traditional midwives, *Social Science and Medicine*28(9):pp.925-944

相原進

2007 「日本の芸能研究における視角と方法に関する考察 ―「環境論」と「芸態論」を中心として―」『立命館産業社会論集』43:pp.61-77

生田久美子

1987 『「わざ」から知る』東京大学出版会

石井公成

2017 『歴史文化ライブラリー448 ものまねの歴史』吉川弘文館

池田弥三郎

1972 『民俗民芸双書 71 芸能と民俗学』岩崎美術社

鵜飼正樹

1994 『大衆演劇への旅 南條まさきの一年二か月』未来社

1995 「大衆演劇における芸能身体形成」『身体構築学 社会的学習過程としての身体技法』

福島真人編、ひつじ書房：pp.297-355

尾上圭介

2010 『大阪ことば学』 岩波書店

カイヨワ、ロジェ

1990 『遊びと人間』 講談社

亀岡典子

2019 「文楽の至芸 大阪を代表する芸能文化」『大阪の教科書 上級編』 橋爪紳也監修、創元社編集部編、創元社:pp.120-127

クロスリー、ニック

2012 『社会的身体 ハビトゥス・アイデンティティ・欲望』 西原和久、堀田裕子訳、新泉社
小島貞二

1981 『昭和演芸秘史』 講談社

桜井長一郎

1984 『おのおのがた! 声帯模写 30 年』 レオ企画

新村出編

2008 『広辞苑 第 6 版』 岩波書店

世阿弥

2009 『風姿花伝・三道』 竹本幹夫訳注、角川学芸出版

関村誠

1997 『像とミメーシス プラトンからの美学』 勁草書房

滝大作

1983 「過激な声色屋団しん也」『Dancin' Yah』 ビクター音楽産業株式会社

辻本雅史

2012 『「学び」の復権—模倣と習熟』 岩波書店

戸田学

2015 『上方落語の戦後史』 岩波書店

2016 『上方漫才黄金時代』 岩波書店

中澤雄飛

2014 「芸道にみられる身体の学習論：身体の規律化とミメーシスとしての模倣をめぐって」『体育・スポーツ哲学研究』 36:pp.83-96

西山松之助

1996 「近世芸道思想の特質とその展開」『近世芸道論 芸の思想・道 of 思想』 岩波書店：pp.585-611
橋本裕之

1995 「『民俗芸能』における言説と身体」『身体の構築学 社会的学習過程としての身体技法』 福島真人編、ひつじ書房：pp.143-206

2003 『演技の精神史 中世芸能の言説と身体』 岩波書店

村上明美

2011 「『生命誕生の場』における感覚の共有」『わが言語 感覚の共有を通しての「学び」へ』 生

田久美子、北村勝朗編、慶応義塾大学出版会:pp.335-361

福島真人

1993 「解説 認知という実践—『状況的学習』への正統的で周辺のなコメント—」『状況に埋め込まれた学習 正統的周辺参加』レイヴ、ジーン、ウェンガー、エティンヌ、佐伯胖訳、産業図書株式会社:pp.123-165

1995 「序文—身体を社会的に構築する」『身体の構築学 社会的学習過程としての身体技法』福島真人編、ひつじ書房:pp.1-66

ブルデュ、ピエール

1988 『実践感覚Ⅰ』みすず書房

平和ラッパ

2001 「笑いと言楽 ～落語と漫才にみる歌や楽器の魅力～」『笑い学研究』8:pp.86-110

松尾美矢子

2019 「漫才 M-1 とマンザイブーム、そして源流へ」『大阪の教科書 上級編』橋爪紳也監修、創元社編集部編、創元社:pp.142-147

モース、マルセル

1976 『社会学と人類学Ⅱ』弘文堂

矢野誠一

2013 『にっぽん藝人伝』河出文庫

レイヴ、ジーン、ウェンガー、エティンヌ

1993 『状況に埋め込まれた学習 正統的周辺参加』佐伯胖訳、産業図書株式会社

Web ページ

「片岡鶴太郎オフィシャルウェブサイト」

http://kataoka-tsurutaro.com/user_data/biodata.php (最終閲覧日 2019/12/23)

NSC

「Q&A」

<https://www.yoshimoto.co.jp/nsc/qa.html> (最終閲覧日 2019/12/20)

ORICON NEWS

「神奈月プロフィール」

<https://www.oricon.co.jp/prof/444933/profile/> (最終閲覧日 2019/12/23)

日刊ゲンダイ

2016 「ベテラン芸人はたけんじさん 『仕事よりゴルフ』で豪華な人脈」

<https://www.nikkan-gendai.com/articles/view/geino/160481/3> (最終閲覧日 2019/11/23)

日本芸術文化振興会

「養成事業について」

<https://www.ntj.jac.go.jp/training.html> (最終閲覧日 2019/12/20)

はたけんじ

2009 「ハタケン系芸人 2.0 ? お笑いと言モノマネのすすめ」

<http://hataken.d2.r-cms.jp/> (最終閲覧日 2019/11/23)

日高大介

2014 「ものまね王座決定戦データベース」

<http://www.ze.em-net.ne.jp/~hdk/monomane/> (最終閲覧日 2019/11/23)

みかん

「ものまね みかん」

<https://twitter.com/mikan02241984/status/938289357680726022> (最終閲覧日 2019/12/31)

映像資料

2009 『ものまね四天王 DVD 伝説復活！爆笑ものまねオンパレード！！』ポニーキャニオン

2010 『とんねるずのみなさんのおかげでした 博士と助手 細かすぎて伝わらないモノマネ選手権』

エイベックス・マーケティング

2012 『竹中直人の大人の笑い』2012年7月5日放送、BS日テレ

2015 『武田鉄矢の昭和は輝いていた』9月23日放送、BSジャパン

2016 『たけしのこれがホントのニッポン芸能史』3月20日放送、BSプレミアム

2018 『水曜日のダウンタウン』5月18日放送、TBS

2019 『梅沢富美男のズバッと聞きます！』8月21日放送、フジテレビ

2019 『中居正広の金曜日のスマイルたちへ』12月27日放送、TBS

ものまね研究会
Research Archive