



Title	サブカルチャー、コンサマトリー、私化論：東京ロッカーズの反抗を論ずる
Author(s)	魏, 正
Citation	阪大音楽学報. 2025, 21, p. 117-135
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/100684
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

サブカルチャー、コンサマトリー、私化論 ——東京ロッカーズの反抗を論ずる

ギ セイ
魏 正

キーワード：東京ロッカーズ サブカルチャー コンサマトリー 私化論 モダニティ

1、問題提起及び先行研究

1970年代、日本のロックシーンは「オルタナティブから商業化へ」と変化を遂げた一方で、1978年、東京・六本木の貸しスタジオ「S-KEN スタジオ」において、「東京ロッカーズ」という一つのバンド集団が動き出していた。5月28日、S-KEN スタジオのオープニング・イベント「パンク仕掛け 99%」に、リザード、フリクション、S-KEN¹、ミラーズ、ミスター・カイトなどのバンドが出演し、7～8月の日曜夜には「BLOW UP 東京ロッカーズ」というシリーズ・ライブが開催され、「東京ロッカーズ」という名はまさにここから始まったのだ。また10月には「東京ロッカーズ関西ツアー」を成功させ、マスコミ的な認知度も高まっていった（河添、加藤 2007：91）。70年代末期、日本パンク・ニューウェーブの草創期において、東京ロッカーズはイギリス・アメリカのパンクを日本に導入する契機となっただけでなく、日本パンクシーンの牽引者などの役割を果たしたのである。

ポピュラー音楽において、「東京ロッカーズ」はパンク・ニューウェーブという音楽ジャンルと自主制作と接合した状態を日本に定着させ、1980年代日本の「総ロック化」（宮台真司）およびインディーズ化に多大な影響を及ぼした。そして社会性について、東京ロッカーズはある程度欧米パンクの反抗意識を継承しつつも、独自の問題意識を有していた。

イギリスのパンク研究者として名高いD・ヘブティジは階級と社会の不平等という側面からパンクを分析し、パンクの出現は1970年代末におけるイギリスの慢性的不況の下で、新自由主義経済学がこの国を指導はじめ、実物経済が速やかに衰退し、保守党政府が政治舞台に立ち上がるなどの社会的事実によるものだと指摘している。この階級的視点はCCCS²の理論家たちに共有され、「青年のスタイルは労働者階級に対する抑圧の直接的（むしろ無

1 S-KENは当時バンドの名前であったが、その中心人物である田中唯士もしばしばS-KEN名義で活動したことがあるゆえ、混淆を防ぐために以下田中唯士の言説を引用する時はすべて「田中唯士」という本名を使う。

2 カルチュラル・スタディーズの起源であるバーミンガム大学現代文化センター（The Centre for Contemporary Cultural Studies）の略称、ヘブティジはその代表者の一人である。

意志的な)な反映」(Andy Bennett 2021: 82)とされた。

一方、東京ロッカーズは、1970年代後期に見られる資本主義情報社会の爛熟を意識し、SKENバンドの山浦正彦は「デラックス東京、コピー文化の東京、世界中のもの、情報、何でもある東京。しかし、足元には自分達自身が創り出したものは何もない東京」(山浦 1978: 91)への革新性を介した反抗の一形態として、東京ロッカーズを位置付けている。

……彼らは、町の中に根付いているというか、ストリートでの生活感を臭わせている点、また完全にオリジナルで、バンドの姿勢と主張を明らかに打ち出していること、それもたいていの場合、現在の東京の状況を打破すべく、抵抗、反発、もしくは開き直りを見せており、今までになかった革新的な動きを見せていると言えよう。(山浦 1978: 91-92)

山浦とヘブティジの言説を比較してみると、パンクをめぐる東京とイギリスの差異が顕在化する。音楽それ自体から言えば、田中唯士およびレックなどの東京ロッカーズの代表的人物は、イギリスよりアメリカのほうに強く影響された。二人は70年代後期にアメリカでの生活歴を有し、CBGBなどで開かれたアメリカパンク・ニューウェーブの活動に積極的に参加した。

一方、社会問題から言えば、消費社会・情報社会の産物として、東京ロッカーズは「東京」という資本主義の象徴へ反抗するが、これはイギリスのパンクが持っている問題意識とはやや異なる。日本では1975年から第三次産業に従事する人が過半数に達し、伝統的な実物経済からサービス、情報による知識経済に移行しつつあった。それと同時に、高等教育の入学率も上昇する一方で、1960年の10.1%から1970年には23.6%、そして1975年には37.8%にまで達していた(遠藤惣一ら 1991: 59)。それまでエリートの専有物だった文化生活は、大学生の増加につれて大衆層に拡散し、いわゆる「一億総中流」の意識もこの時点で形成された。「実物経済の衰退」と「大学進学率の急上昇」の相乗効果によって、若者は階級問題よりも、いかにこの均一化社会で自分の個性を表すか、ひいては自分の生存意義をどこで求めるか、といった問題を抱えていたのである。

このような背景をもつ東京ロッカーズの反抗は、ロンドンパンクと同様にサブカルチャーの一種として検討する必要があるだろうが、階級問題およびそこから派生したイデオロギーというより、その周囲の生活環境・社会通念に対する普遍的な不満というライフスタイルの枠組みで検討すべきであろう。

このような枠組みにおいて、東京ロッカーズの反抗は若者のコンサマトリー性(功利的目的ではなく、自己開示およびカタルシスを満足させようとする発想)と私化問題(公的領域ではなく、家庭・親友など私的領域での意味追求)に直結すると考えられる。

東京ロッカーズは80年代のロックシーンの表現及び生産に大いなる影響を与えたにもかかわらず、それに関する先行研究はまだ十分に行われているとは言いがたい。岡田武（2016）はその活動の意義について、欧米パンクの日本でのローカル化だけではなく、パンクを実践する「場」や「状況」を創りだすための運動だったと主張している。そして、東京ロッカーズがもつ反抗的性格について、宮台真司（2007）は反相互浸透、反諧謔、南田勝也（2009）は反自己肯定、反余裕などの性質に注目した。また東京ロッカーズの超越性として、川崎大助（2023）は「あらかじめ型が決まっている」という日本の音楽活動にあるトライディションに対し、東京ロッカーズが「不定形の典型」だと指摘した。

しかしいずれにせよ、先行研究は東京ロッカーズの活動を一元的にとらえている。宮台は東京ロッカーズに関して「しばしば「反抗性」「ストリート性」「反商業主義（インディーズ性）」としてクローズアップされるが、これらはあくまで意匠にすぎず、音楽コミュニケーションとしての中核は「反＜相互浸透＞」「反諧謔」にあったとみるべきである」（宮台ら2007：169）と指摘したが、本稿の視点からすれば、「サブカルチャー」と「社会」の接点として、宮台が軽視した「反抗性」「ストリート性」「反商業主義（インディーズ性）」などを掘り下げる必要がある、という立場をとる。

また南田は、東京ロッカーズの実践が「社会一般の倫理観という抽象的な観念に対して徹底して反逆することによって、凡庸なる日常に対して違和感を表明し、作品世界やライブの場所に異空間を現出させようとしたのである」（井上編著2009：159）と指摘する。これはある程度東京ロッカーズの反抗と社会の関係を表したが、「徹底して反逆する」という分析のみでは、東京ロッカーズに秘められた「コンサマトリー性」と「私化問題」がもたらした相対性の可能性を十分に検討していない。

仮にロックあるいはパンクを若者文化の中にある自由を求める目的とした反抗の気分からなる文化とするならば、東京ロッカーズの反抗は「コンサマトリー性」と「私化問題」といった形で、資本主義情報社会における若者の心性が浸透しているゆえ、「意匠にすぎず」と断定するのは難しく、また「徹底しての反逆」とも言えない。そのため本稿はコンサマトリー性、私化問題などの視点から、東京ロッカーズというサブカルチャーが日常世界の中でどのような反抗を巻き起こしたかを検証していきたい。

2、サブカルチャー——東京ロッカーズの活動と反抗を論じるための枠組み

東京ロッカーズにおける反抗の問題を考察する際、まずどのような枠組みのうちに反抗を論ずるかを定めなければならない。以下ではその反抗の手段および目標を考察し、とりわけ本稿後半部ではその反抗の性質を再考してみたい。

ロック音楽が1950年代アメリカで誕生したとき、その享楽的、反抗的なイメージは一種

のステレオタイプとも言える性質を確立した。「一九五〇年代のロックンロールは一〇代の少年少女が口うるさい親に反抗する音楽であったが、六〇年代のロックは社会に反抗する音楽へと変貌したのである」（櫻原 2023:125）ということばから推察されるように、「反抗」はカウンターカルチャー時代でロックが帶びたイメージである。そして、ロックから生まれたパンクの性質は「経済的不況、失業そして悪化しつつある社会福祉システムおよび労働者階級に浸透し続ける危機感に対する反応」だと、R・ヘンフラー（2015:280）が指摘している。また、川上幸之介（2024）はパンクのイデオロギーが「イギリスのアーツスクールにおける特別の教育制度から生まれた近代合理主義に対する批判と学生の才能を保護、発揮する学内の雰囲気；コミュニズムが消費社会における物神崇拜と疎外に対する反対；ブルードンとクロポトキンのアナキズムが生存闘争、適者生存への批判と相互扶助の憧れ」であると指摘している。³これらの議論は階級的あるいはイデオロギー的な観点から分析を行っており、パンクの性格をある程度まとめることを可能にしているが、東京ロッカーズの反抗を分析するうえでは、イデオロギーというよりはむしろ文化生活や日常生活という、より広い範囲での比較を通じて議論するための枠組みを検討する必要がある。

先述したように、文化生活から東京ロッカーズを論ずる時のキーワードは、学術史ではじめてパンクが論じられる際で用いられた「サブカルチャー」である。『社会学小辞典』では、「サブカルチャー=下位文化」が「下位集団」とともに論じられ、「一つの集団内部に形成された集団を下位集団という……下位集団は上位集団の文化を分有すると同時に、下位集団として独自の文化（下位文化）をもつ。それは上位集団の文化の分化と統合、逆に分裂や解体を促したり阻止したりする」と指摘されている（濱嶋ら 1997:56）。つまりサブカルチャーとメインカルチャーの間には「相互促進または相互解体」という動的関係が存在し、メインカルチャーに対するサブカルチャーの反抗もここに潜んでいるのだ。このような状態はメインカルチャーが一方的に押し通すことでもなければ、サブカルチャーによる徹底的な反抗でもないと思われる。

無論、サブカルチャーを「下位文化」として扱うのはやや不十分である。下位、上位という言い方はステレオタイプ化の危険を免れないだけでなく、何が上位、何が下位という判断も人によって異なるからである。このような点への反省も含め、難波功士（2006）はサブカルチャー研究におけるいくつかの二項対立を挙げていたのも、そのようなステレオタイプ化および特殊化を批判しようとしたためであると考えられる。⁴

それゆえにここで必要となるのは、イデオロギーや観念を超越できる定義づけである。その例として、K・ゲルダーはより動的なサブカルチャーディニシィを提示しており「ある集団が自

3 川上幸之介 パンクの系譜学 書肆侃侃房 2024「第一部 パンクの思想とその文脈」からのまとめ

4 それぞれ上位文化に対する Subculture, 全体文化に対する Subculture, 主流文化に対する Subculture および通念文化に対する Subculture。難波功士 サブカルチャー概念の現状をめぐって 関西学院大学社会学部紀要第101号

分の特殊な好みや実践によって、自分は誰か、自分は何をするか、自分は何処でするのかということを通じて表された非正規化と周縁化」であるとしている (Ken Gelder 2005 : 1)。そして難波は前述の論文において四つの二項対立を挙げながら、ゲルダーの動的定義をさらに発展させ、「通念文化対サブカルチャー」という図式でサブカルチャーを理解することにたどりついた。難波は「通念文化対サブカルチャー」という関係は弁証的であり、「地」と「図」のような関係である。図に当たるのは何らかのサブカルチャー——その社会において、ある人々にとって異物として認識され、あえて名指さざるを得ないウェイズ・オブ・ライフのまとまり——であり、その文化の有様が、当該社会において際立ち、有徵であることによって、逆にその社会における通念や常識といったものが照射され、「地」として認識可能なものとなってくる、と論じている (難波 2006 : 165)。

つまり、サブカルチャーという視点から東京ロッカーズの反抗性を論ずる際には、「上位」「下位」と静的に把握するのではなく、動的に解明すべきなのだ。この視点から見れば、東京ロッカーズはイデオロギー、あるいはメインカルチャーに対立しようとするのではなく、「日本」「日本人」という、自分の生活している環境のすべてに対して、不満をあらわにしようとしていると考えられる。

田中唯士：本当の笑顔とは何か、我々の毎日の笑顔はただのポーズで、あいさつする必要があるね。しかしそこには心からの出会いは感じられていない。この問題は勿論アメリカでも、ヨーロッパでもあるが、日本はもっともっと最悪だ (津島 2009)。⁵

レック：ヒゲと一緒に帰ってきたその途端、オレ達はひどいパニックに陥ったわけ。アパートまで帰ろうと電車に乗ったら、乗客の区別、いや男女の区別すらできない有り様になっていた。日本人が恐ろしかった。不気味なんだよ (河添、加藤 2007 : 37)。

このような不満は自らの音楽体験のほか、60年代世界革命の収束、および70年代の日本経済成長に直結している。これらはサブカルチャーとしての東京ロッカーズが立ち上がる社会的背景となっており、難波が指摘した「通念文化=地」でもある。60年代カウンタカルチャーは「政治への反抗」および「高強度反抗」へとつながった。60年代アメリカの公民権運動、パリの五月危機および日本のベ平連運動、大学紛争などはいずれも政府、法律、軍警など実体がある「大きな権力」への反対である。当時の日本の青年たちは、何らかの政治団体と連帯することを通じて団結する傾向があり、硬直化した教育体制と保守政府を徹底的に打倒しようとした。しかし、松原治朗 (1971:15) が指摘するように、連帯とイデオロギー

5 ドキュメンタリー『ROCKERS』(津島英明 2009 トランسفォーマー) に関するすべての引用は、筆者が映画より聽解したものとなる。

の強調もまた、一種の暴力である。民主主義のもとでの自己主張のあまりに、かえって他者やほかの集団の言論の自由や人権をも圧迫しかねない状況さえ現出させていた。

70年代に入ると「世界革命」が鎮静化し、そして石油ショックなどの世界的不況により新自由主義が台頭して市場の役割が強調され、社会福祉が無力化するという状況に陥った。消費主義および情報・サービスの発達により、人々が分散していった傾向もみられる。教育、医療、メディアなどといった実体が分散している「小権力」は、気づかぬ間に社会生活の諸般のシチュエーションに浸透し、体制へ順応させようとする。⁶一方、文化的な視点から見れば、消費主義が隆盛するにつれ、もとの工業化・造物経済がもたらす合理的思惟、効率至上主義に対する反省が促され、それによって感性の価値はここで復権したともいえる。D・ベルは70年代中後期——まさにパンクが始まる時期である——に、不本意ながらこの傾向を認めている。

後者（「技術—経済」という社会システムに相対する文化システム）は浪費と混雜に接近し、反理性・反知性の気持ちに影響されている。こういう情緒は自我を文化批評の標準にして、自分の感受を美学の尺度にする（D・ベル著、趙一凡ら訳 1992:83）。

しかし、このような「感性の復権」は、反抗すべき対象が曖昧化する状況ももたらした。後述するように、東京ロッカーズは周囲の世界に対して徹底的に反対したわけではなかったのだ。自主制作の思想でも、80年代初期のメジャーデビューでも、あくまで東京ロッカーズは周囲との緊張関係を意識しながら、その面白さを追求していた。これは「下位」と「上位」という図式を用いた場合には、説明することが困難な様相である。つまりここで動的な視線をもってサブカルチャーを捉えるのは、反抗という問題の焦点を、周囲の環境に対する不満に集中させるだけでなく、サブカルチャーとして東京ロッカーズの内部変化を想起させることにつなげ、ひいては先行研究との差別化を図ることにもつながるのである。

3. コンサマトリー——東京ロッカーズの反抗目的および手段

東京ロッカーズが周囲の生活に抱えている不満は、はっきりとした目的と激烈な手段を示すような音楽表現に結びつかない。実際、反抗すべき対象が曖昧化することによって、手段と目的の境界線が無効化し、それがいわゆる「コンサマトリー」の問題に直結している。

6 例えは、フーコーは「各所に存在する規律・訓練の装置に支えられ、監禁のあらゆる仕掛けに寄っているこの規格化の権力は、現代社会の主要な諸機能の一つになっている。規格への合致の裁定者 [=裁判官] が現代社会ではいたる所に存在するのだ。われわれが住む社会は教授 = 裁定者の、医師 = 裁定者の、教育家 = 裁定者の、《社会事業家》 = 裁定者の社会であって、みんなの者が規格的なるものという普遍性を君臨させ、しかも各人は自分の持場に応じて身体・身振り・行動・行為・適性・成績をこの規格的なるものに従属させる」と述べた——ミシェル・フーコー著、田村淑訳、1977 『監獄の誕生——監視と処罰』 新潮社 304。

アメリカの社会心理学者L.フェステインガーは非公式コミュニケーションを分析するうえで、二つのコミュニケーションのパターンを指摘した——「インストルメント的なコミュニケーション」と「コンサマトリー的なコミュニケーション」である。前者は交流を手段と見なし、相手を説得すること、あるいは影響を及ぼすことを目指すもので、自分の意図に相手が従うかどうかに焦点が絞られる。一方で後者は、相手の反応はさほど重視されず、自分自身の表現が目的となり、自己開示を通じた精神的健康とカタルシスを求める交流である（田崎 2021:101-102）。70年代以降、この「インストルメント化/コンサマトリー化」という図式は日本でも採用され、様々な変容を遂げながらも、社会心理学の視点から若者の行動を解釈するためのシステムとなった。⁷コンサマトリーとは、何らかの目的達成のために禁欲的に努力するよりも、「今、ここ」の「小さな」世界の幸福で充足することを重視する生き方である（片瀬 2015:274）。そのような理論が日本において流行したのは、情報社会・サービス経済が若者のライフスタイルに影響をもたらした、ということの証でもある。

東京ロッカーズ同人の発言と行動には、明らかにコンサマトリー性に関連する側面が存在している。まず注目したいのは、「面白さ」と「直截さ」への追求である。東京ロッカーズの動向は、バンドマンらが抱えていた「過去のスタイルを清算したい」という気持ちに由来する。しかし、このような「清算」は何を目指すかと問題に対し、彼らは次のように述べている。

レック：つまり、俺は無自覚に東京に取り込まれるのがいやだってわかったんだな。他人と適当に話を合わせるのもいや、日本もいや、何もかもつまらない、だったらもつと面白くしちゃえ……（津島 2009）

ジーン（Mr. Kite）：一応ね、音楽いろいろ聞いてたよね、やろうなんか思ったのは、ほんの一年前。なんかもう「これしかない」だと思ったね。面白いことはね。ホットなことはね。……もっとホットなこと欲しかったのね（津島 2009）。

ケンゴ（SPEED）：俺は新しいものとかドリームとか考えてないんだよ俺。ただ俺が歌いたいこと歌っているとき（津島 2009）。

山浦正彦：メジャーが面白くないのなら、マイナーが頑張り続けて、面白くして以外に道はないのだから（山浦 1978:97）。

7 例えば村上泰亮（1975）の産業社会のジレンマとコンサマトリーを結合する試み、小此木啓吾（1976）のモラトリーム論、福島章（1976）の「父親」という役割の不在が子女の反抗目的の不在に導くという指摘、浅田彰（1983）の立身出世の目的を放棄と呼びかける逃走論、千石保（1985、1991）でコンサマトリーをもって新人類に対する分析などがある。

鳥井賀旬：（渋谷陽一のようにメジャーとの関連が強い方に対し）フリクションとか、ミスター・カイトとか、いっぱい面白いのが“こっち”にいるから……（剛田 2016：80-81）

こうした「面白さ」、「直截さ」への追求はフランスで勃興したシチュエーション主義の思考パターンと類似している。毛利嘉孝（2016：110）が指摘するように、シチュアシオニストが強調したのは、旧来のマルクス主義的左翼が行ったような国家に対する抽象的な批判ではなく、具体的な日常生活に対する批判だった。50年代から、フランスのドゥボールらはマルクスの社会批判理論を日常の範囲までに拡大し、生産方式、生産力および生産関係などのイデオロギー性めいた概念を「スペクタクル」、「スペース」、「日常生活」などの概念に置き換え、かつて資本主義経済および政治制度を覆することを目論んだ階級闘争は、芸術の意味での「日常生活の革命」となった（姚繼冰 張一兵 2003：46）。こうした文化革命の本質は、本当の生きるシチュエーションを積極的に作ることにある。換言すれば、シチュエーション主義は理論ではなく実際の生活に立ち、人々を束縛する社会と生活から解放しようとするものである。

こういったシチュエーション主義的な思考パターンは、コンサマトリーへの追求へと回帰し、「面白さ」「直截さ」はコンサマトリーの表象となった。レックによる「東京で蓄積されたエネルギーを発射させよう」という発言は、「面白さ」「直截さ」に基づく、自由への希求としても考えられる。東京ロッカーズは、硬直した社会に隠蔽された感情と衝動を、シチュエーション主義の思考とコンサマトリーの表現で表した。つまり、東京の厳しい規制や堅苦しい空気に対し、正面から立ち向かうのではなく、「面白さ」＝冷やかし半分の態度と、「直截さ」＝シチュエーション主義半分の態度によって、それぞれを東京ロッカーズの反抗目的としたのである。

コンサマトリーを実現する手段として、彼らが選んだのはDIYだった。⁸モールとロバート（2009）は、DIYというものが「関係性の構造」であり、「人と人、集団とネットワークの関係を変え」、団結させると述べている。また彼らはDIYが「認識の構造」でもあり、「個人と集団の感知を変えて作動する」ことを強調している。加えてモラン（2010）は、パンクを長く生き延びるために、パンクコミュニティーにおいて個人が積極的に何らかの役割を果たすことが必要である、と指摘した。そこで述べられているのは、雑誌製作が自らの哲学の

8 当時、「インディーズ」という言葉はまだ登場していない、山浦正彦は『ニューミュージックマガジン』（1978年12月号）で「メジャー」と対抗する姿勢を持ち、「マイナー」という単語を使った。そしてモモヨも『ミュージックマガジン』1986年4月号で、「自主盤」対「メジャー」という図式を使った。しかし、田中唯士は自著『S-KEN回想録 1971-1991』（2018：147）でこういう手段の「内なる革命性」を強調したいため、「ドゥ・イット・ユアセルフ」を使用した。本稿は、東京ロッカーズの自主制作はメジャーとの対抗意識がある程度持つが、生活世界での革命を起こすことおよび相対性を持つことにもっと重視すると考え、田中唯士の視点を取り上げることにしようとする。ゆえに、田中の「ドゥ・イット・ユアセルフ」、つまり「DIY」を使うことにする。

表現であり、レコードのリリースが想像力の噴出口である、ということである。またモランは、シーンの中にいる個々人のために作られた自己表現主義を共有する紐帶はパンクである、と強調している。換言すれば、DIY がもつ意味は制作にとどまらず、制作現場におけるパンクサブカルチャーの参加者が自分の考えを共有しながら、自分のシーンへの参与度を高めて、自己表現——前述した「面白さ」と「直裁さ」——を獲得することも含まれる。このような傾向は東京ロッカーズにおいてしばしば見られるものである。

初期の東京ロッカーズの拠点として知られる S-KEN スタジオでの活動はライブハウスのチケットノルマ制を打破し、定期ライブとツアーライブは自分たちでの連絡と制作をすることになる。1978 年、ミラーズのヒゴヒロシは日本初のロック・パンク自主制作レーベル「コジラレコード」を設立し、その影響を受けて「パス・レコード」「テレグラフ・レコード」などのレーベルも立ち上がった。これと同時に自主制作の雑誌も制作され、オーディエンスにとってのシーンへの参加手段となった。シーンにおける女子バンド・ゼルダのボーカルである小嶋さちはは、当初観客の一人であったが、その後自主制作雑誌に取り組むようになり、のちにバンドマンとしてデビューすることになった。またカメラマンの地引雄一は、Lizard のライブを契機にシーンに参加することを決意し、その後の活動はマネージャー、ライター、テレグラフレコードの社長など、多岐にわたった。

こうした DIY 制作は、二つの結果をもたらした。一つは作り手と受け手の境界線が曖昧となったことで活動が多様化し、観客は受け手から作り手への転身するケースが増加したことである。こうしてシーンそのものが充実し、参加者の成長にも大きく影響した。

小嶋さちは：人を触発するようなパワーがあったと思うんだよね。良いバンドを見たとしても「良いバンドだね」で終わらないで、自分も何か始めなくちゃという気持ちにさせられる部分があったわけ（月刊オンステージ編集部 1990：424）。

ゆえに、「東京ロッカーズ」という名称自体は 1979 年に収束するが、そのインスピレーションを受け、二代目、三代目の東京ロッカーズと呼ぶべき存在が数多く出現したのである。

もう一つの結果として、DIY のノウハウとその整備不全という問題が生じた——それは東京ロッカーズの発展にかかわる、大きな問題にもつながった。ゆえに DIY で作り上げられた紐帶の強度は、自然と疑いの目を向けられるようになった。1979 年 4 月、CBS ソニーはオムニバス盤『東京ロッカーズ』、ビクターは『東京ニュー・ウェイブ'79』を発売した。メジャーから発売を決定した理由として、田中唯士は「(パンクシーンの急展開により) 拠点として機能を失った“S-KEN”スタジオが、同じように独自に製作するのは難しいし、自主制作も今のインディーズのように流通網もないし……独自に製作していた音源に乗せるというシステムもないことから、直接メジャーにあたることにした」と述べている（エスケン

2018:136)。これに続く戦略を打ち出すことは難しく、東京ロッカーズのその後の発展は非常に曖昧なものになってしまった。

“ドライブ・トゥ 80s”の盛り上がりは日本のニュー・ウェイブ・シーンの確立を継ぐ大きなエポックとなったが、反面その後メジャー・シーンへ進出するバンドがクローズアップされる一方で、ストリート・シーン自体の停滞がもたらされたという批判もあった（地引 2008:165）。

そのノウハウがまだ確立されていない時期には、パンクの自主制作はさほど注目されず、レベルの運営経験も不足していた。フリクションは「パス・レコード」を設立し、EP『フリクション』と1stアルバム『軋轢』を発売したが、その背後にあるレコード店が発売と同時に倒産してしまったという話もあった。その後評論家・後藤美孝が運営を引き継いだが、バンドの活動にうまく対応できなくなり、フリクションも徐々にパスを離れていった。

さらに、果たしてDIYの価値がシーンのすべての人に共有されていたのか、という点も検討する余地があろう。多くの参加者はそこに責任を感じていなかったのである。たとえば地引は「他人の尻馬に乗って好き勝手なことをし、自分の都合が悪くなると人の足を引っ張り合うというのが自主制作レコード界の現実だった」と慨嘆している（地引 2008:248）。またメジャー企業が同時にDIYにおける収益化の可能性に目をつけ、パンク・ニューウェーブを新しいセールスポイントとしてラベリングしたことも重要である。地引および中村直也は大企業の貪欲さと好奇心を批判したが、⁹これはあくまでも外的な原因であり、もっと深い問題はコンサマトリーによる必然性にある。

当時の歴史を振り返るとき、地引雄一は慨嘆している様子であるが、対して田中唯士からは何の悲しみも感じられなく、ただ「実力の上でレック、モモヨなどがクローズアップされるのも当然、さもなければ張りあるシーンもないまま、東京ロッカーズは流行消費のサイクルに埋もれていた」とのようなことを述べている（エスケン 2018:140-142）。東京ロッカーズの記録者として、地引の考慮はシーンの成功のための目的性も考えなければならなかつたからだ。しかしながら、S-KENは「実力があるものさえあれば、東京ロッカーズは流行消費にならない」と考えた。彼の中には「アーティスト」「聴衆」「産業」のあいだにある全体的な考慮、また自分の音楽をインストルメントにして周囲を批判したり、あるいは悲願を成

9 「そこには売れるか売れないかというビジネス的興味か、物珍しい風俗的好奇心だけが向けられるのだ」——地引雄一 2008『東京ロッカーズと80'sインディーズシーン』K & B パブリッシャーズ、149。「現在（注：1980年）の日本の音楽産業界のシステムが、皆の言う“オールド・ウェイブ”である以上、その土壤から生まれるヒットソングにはPUNK/ニューウェーブの提示した意識変革をも売り物視したいやらしさが残るだけで。全てを売り物として貪欲なまでに情報をかき集める、いわゆるメジャーなマスコミによってようやく利用する価値を与えられたアーティスト達は、すべてがニューウェーブの名前のもとに集約されて、80年代の“必然性”に祭り上げられてしまった。——中村直也 1980「音のすべてを取り戻す——僕たちの実験」『宝島』1980年6月号、53。

就する意識がおそらく存在しなかったのだろう。

80年代初期、リザード、S-KEN、フリクションといった東京ロッカーズの中心的なバンドがメジャー・デビューを果たした。つまり、前述したような「メジャーが面白くない」という考えがあったとしても、メジャーへの対抗意識はそれほど重視されていなかった。田中唯士はドキュメンタリー『Rockers』において「お茶の間にあるものはメジャーだということが全然僕は違うと思うよ」と言い、メジャー、マイナーの間に存在する、いわゆる「峻別」を全く認めないような発言を残している。また、Lizardのモモヨは、メジャーとマイナーを結合させる役割を自らが果たしたと語っている¹⁰——つまり「自主制作」、「DIY」といったの考えは、イデオロギーまで祭り上げられていたわけではなく、あくまでも「今、ここ」に集中しており、自らの音楽および感情の表現を満たしあえすれば、メジャー・デビューも不可能なことではなかったのだ。ゆえに、周囲の世界のすべてに対し、東京ロッカーズは冷やかしとシチュエーション主義を折衷させた活動によって、コンサマトリー性に基づいて反抗すると同時に、彼らの活動からは相対性のある雰囲気が生まれたのだ。また「面白さ」・「直裁さ」への追求は、力強い批判のレベルに到達していたわけではなく、そしてDIYの生産方式にもメジャーを厭わない性格を持ち合わせていた。これはおそらく、サブカルチャーとしての東京ロッカーズに潜んでいる「図」と「地」の弁証的関係であろう。

4. 私化論：東京ロッカーズ反抗の実質

東京ロッカーズは周囲の世界に対する不満に対し、「面白さ」や「直裁さ」という目的や、DIYという手段をもって反抗を試みたが、このような非徹底的な反抗の実質を評価する際には、70年代から現れた私化論を参照するのが有効ではないか。

アメリカの社会学者バーガーによれば、私化とは「人々にとって公的領域が匿名化することによって意味を求める場とならず、それに代わって（家族、友達など）私的領域が意味を探求する場となる現象を指している」（片桐 2011：139）。こういった私的領域での意味探求は、革新的かつ創造的で、自己と社会のつながりに新しい可能性を発見し、公的領域の拘束からの解放することである。ただし、このような私的領域での活動は、公的領域からの疎外も意味しており、前述したような「通念文化に対するサブカルチャー」という図式とある程度照合することが可能である。

思想にしても表現にしても、東京ロッカーズのやり方には社会常識と公的領域からの疎外がある。こうした疎外は主流に対する疎外のみならず、反主流に対する疎外でもある。レッ

10 僕の理想とするところはそんな二刀流（注：自主盤＝純文学、メジャー＝大衆小説という二項対立）ではなく、あくまで「面白く」「良い」作品、両者の相合うところである——モモヨ 1986「語ればきりがないブームの虚実」『ミュージックマガジン』1986年4月号、25-26。

クはライブで「俺は客の欲求を満たすためにやってるわけじゃないし、そいつらの欲求なんて知ったことじゃない」などと言い放った。そしてミラーズの「シチュエーション」という曲で無関心の態度を表明している。これは70年代中期に一大ブームを巻き起こしたキャロルが、胸が痛くなるほど忘れられない愛を歌で標榜する（これもある程度は観客との共鳴を求める一形式であろう）ことや、立身出世の悲願とは対照的である。

決めしたことなどないもないはず おまえの未来なんか知っちゃいない

——ミラーズ「シチュエーション」

卒業したら、京に上がる……首都に行かなきゃ、首都！京に上って旗あげないと……

(矢沢 2011:74)

そして、東京ロッカーズの思想には反主流、およびカウンタカルチャーに対する冷淡ささえ存在していた。まず挙げられるのは、遠藤ミチロウの東京ロッカーズへの否定である。パンクを始めたころの遠藤ミチロウは、東京ロッカーズと共に活動していた時期もあったが、その後東京ロッカーズを見限り「歌詞がつまらない」と言い放ったという。このような否定は様々な次元から理解することが可能である——東京の硬直化した現状に立ち向かう東京ロッカーズの問題意識が、東北出身のミチロウには共有されないことも、またミチロウが「歌の復権」（小野島大 2019:64）を目指し、東京ロッカーズが重視したリズム・音への重視とつじつまが合わないことも、そのような否定に当てはまるだろう。しかし、ミチロウがザ・スター・リンを結成したあの奇抜なパフォーマンスと「肉」、「ロマンチスト」といった、反抗的な意味合いが端的に観て取れる曲（たとえこれらは売るための戦略だとしても）からすれば、せめて東京ロッカーズの歌詞と表現においては反抗態度と混乱志向がさほど顕著ではないことも、ミチロウが「つまらない」と言った原因の一つであろう。

また歌詞だけでなく「DIY」の理解についても、東京ロッカーズと部外者の間には、温度差が存在していた。メジャーデビューを果たした時期のアーナー・キーは、東京ロッカーズと共に演したことがあったが、「お前らコピーバンドじゃねえか」とS-KENのバンドメンバーに冷やかされたことがあるという（根本豪編 2018:108）。いかに「何が日本の象徴だ」（「東京イズバニング」）などの歌詞を通じて政治的な風刺・反抗の意味を帯びようとも、アーナー・キーに存在するロンドンパンクへの模倣とメジャーとしての身分、つまり DIY ではないことに対して、東京ロッカーズの古参は認めることができなかつたのである。そして、前述のドキュメンタリー『ROCKERS』を上映した際、田中唯士は「啞然」とし、「監督・津島英明の個人的な社会への怨念のような、前時代的反体制感覚をクローズアップした編集で、現実に起こったと思っていた“ドゥ・イット・ユアセルフ”な内なる革命性があまり描

かれていなかったのだ」と述懐した（エスケン 2018：147）。つまり田中唯士は「DIY」の自律性を重視し、カウンターカルチャーの性格に対して消極的な態度を示したのだ。田中は自らを「ノンポリで、社会主義にも全共闘にも感覚的にのめり込めなかつた」と評し（エスケン 2018：14）、現実に立ち向かうことを明らかに避けて、DIYに専念しようとした。

これらの社会通念、あるいは反社会思想と距離を置いていたことは、70年代末期から80年代初期の日本ポピュラー音楽爱好者のあいだで、東京ロッカーズがあまり知られていないことの原因となった。外山恒一は「80年前後にはそんなテレビにも出ないようなマイナーな音楽を熱心に聞いているのは学年1人いるかいなかつた」と回想している（外山 2018：160）。しかし、こうした公的領域からの疎外、通念への反抗こそ、生活の一切に対する不満が感じられる。

さらに、バーガーの私化論は資本主義社会の中で生きている人々の主体性を認め、個人の選択という意味を帯びている。つまり、バーガーの視点から見れば、私化論はアイデンティティを求める方法なのだ。公的領域からの独立は自由なアイデンティティの探究を可能にするが、権威性および概括性が帯びる枠組みが欠けているため、こうした探求は安定性に欠けており、それへの絶え間ない反省も必要であろう。こうした一連の相対性を帯びた探求と反省もまた、私化の最も重要な性質だと思われる。東京ロッカーズは自分探しの途中で、簡単に無視するのではなく、相対的な態度でいなければならぬと認識している。レックと親交を持っている河添剛はレックについて、以下のように述べている。

レックはただ、生じうる関係の一切が世界の不確定性の反映に他ならないと言っているに過ぎない……日本人はすぐ「型」にはまる、しかも、「型」を崩すことすら「型」にしてしまう、と難じたのはレックだった……かつては世界を、そして1978年以降はフリクションを介して、彼らは多くの人々、出来事、音楽、場所が身体の中に通過する、ヒッチハイクのような放蕩に身をやつすこと以外には、どんな華美も、執念も、現実も、持とうとしたことはなかった（河添、加藤 2007：75-76）。

そして田中唯士は71年ポーランドの音楽フェスに参加した後、ヒッチハイクで世界一周することを決意した。このヒッチハイクおよびその後のアメリカ生活は彼の音楽における無国籍性に多大な影響を与えたが、「よくも悪くも日本の常識が非常識になる時空がこの地球上に点在していることが生々しく迫ってきて、それまでの私のものの見方、概念を壊したこと（エスケン 2018：22）、「東西南北、イデオロギーや国境を越えて肌で感じ奔走」したといった発言を残している（エスケン 2018：43-44）。「通念文化とサブカルチャー」、「公的領域と私的領域」などの図式から見れば、このような放浪経験を持つ東京ロッカーズの代表人物は、一切の公的領域と常識通念に対し相対化の姿勢を示している。川崎大助がまとめた

「不定形」は、ある程度東京ロッカーズの反抗の中心に触れた記述であるが、彼の言う「不定形」は音楽創作のスタイルにとどまっている。だがこのような価値観上の「不定形」は、その反抗の最も重要な性質となった。

また、先述したバーガーの理論には主体性という問題が潜んでいるため、ここで東京ロッカーズの反抗の性質を主体性の哲学から考察する必要がある。そのために、ここではカミュの理論を引用してみたい。カミュは「形而上学的な反抗」をあげ、反抗を「人間がその条件にたいして、または全創造にたいして反抗する動きである。それは人間と想像の目的を否定するが故に、形而上的である」(カミュ著、佐藤朔ら訳 1965:11)と述べる。この論理は、「通念文化とサブカルチャー」、「公的領域と私的領域」とも共通している。換言すると、東京ロッカーズと形而上の反抗は同じ背景を有し、周囲の日常の世界に対し否定を宣言している。しかし背景は同じであるにもかかわらず、カミュの反抗は必ず強力な行動とつながっている。「反抗者は優位者をわれわれの拒否する力の下に屈服させ、頭を下げない人間の前で頭を下げさせ」る(カミュ、佐藤朔ら訳 1965:13)というように、明らかにこれは相対化の態度を持っている東京ロッカーズとは明らかに異なる点である。

次に、ボードレールはダンディーの自己周縁化に注目して、「無関心に見えるがエネルギーに富んでいる一部の部外者」が創設した新しい体制は「対立と反抗という特徴を持つ……貴族制」であり、これがダンディーの実質であると述べた(W・ベンヤミン著、劉北成訳 2006:239)。この自己周縁化に関して、アメリカ社会学者H・ベッカーには類似の考えを提示している。彼はミュージシャンの終点を「アウトサイダーズ」という観点から分析し、「彼らの行動は聴衆の意見による搅乱を避け、ひいて常識社会からの搅乱を避けようとする。一番可能な結果として、ミュージシャンはだんだんと常道から逸脱し、アウトサイダーになってしまう」ことであると指摘した(H・ベッカー著、張默雪訳 2024:89)。

東京ロッカーズは自己周縁化の意識をもって私的領域を構築し、東京のあらゆる側面を冷やかし、聴衆との関係も重視せずに、コンサマトリー的な意味の探究した。だがボードレールとハーワードの議論のみを通じて、東京ロッカーズの反抗をまとめるのも問題がある。先述したように、東京ロッカーズのパンクサブカルチャーは東京に対して不満を表したが、徹底的な反抗態度とは明らかに異なっていた。彼らは東京社会への反対を表すものの、しかし完全に社会から疎外するのも不可能なのだと意識した——実はここにこそ、「発声したい」という一種の欲求の存在も否定できない。

小嶋さちほ：60年代は目に見える抑圧があったけど、70年代はもっと巧妙な管理って感じがあったでしょ……シラケ世代とか三無主義とか言われてだけど、実際は、言いたいことがあっても場が与えられてなかったり、やりたいことがあっても方法論を知らなかったり。ロック始めたいと思っても、クロスオーヴァー全盛、テクニック至

上主義でおいそれとは始められない。でもパンクがそれを与えてくれた（月刊オンラインスページ編集部 1990：424）。

小嶋の発言は、前述した東京ロッカーズの背景を検証することを可能にするのみならず、自らと社会の緊張感をも示している。つまり、冷やかしと相対化の方法とは、社会を徹底的に敵に回すのではなく、孤高な外見をもって活動し、内面には社会との緊張感および発声したいという欲求を内蔵するということが、おそらく東京ロッカーズの人物像である。またこの発言は、一見すると田中唯士とレックのような無関心の態度とは異なり、自分の主張のようなものが存在する。たしかに、田中唯士やレックはシーンを始める際にはすでに三十代近く、小嶋などとは10歳ほどの年齢差があった。このことはそれぞれの問題意識の違い、そして内部の複雑性を意味するかもしれない——だがここで共通しているのは社会の抑圧に対する反抗、解放への意欲、および革新性のある表現を追求することである。とくに小嶋の発言における「場」「方法論」という言葉が示すように、共同体の結成や、共通方法の模索を通じて、東京ロッカーズは家出中の少年少女や放浪を好む青年にとって、文字通りの意味探求の私的領域になったのである。¹¹

総じていうと、前述した反抗をめぐる哲学的な議論と東京ロッカーズは、情報社会、消費社会の複雑性が表されるという点において、部分的に通底している。私化による公的領域からの疎外、および私的領域での意味探求はともに主体性を必要とするが、「情報社会と消費社会で、主体性は一次元の行動を意味するのか」という問題の答えは、明らかに否である。少なくとも、我々が東京ロッカーズの活動から検討できるのは、哲学的な意味での主体性と超越性への一方的な崇拜でも、客観的な矛盾に行動者の主観的実践が取り換える決定論でもない——東京ロッカーズは、両者の狭間で生きているのである。そしてこのような狭間意識は、80年代のロック音楽に継承されつつあった。1985年ころのインディーズブームにおいて、ザ・ウイラードのジンがドキュメンタリー『インディーズの襲来』で「俺たちを社会のアンチと呼ぶなんて、言い過ぎだよね」と発言したことと、有頂天の「僕らはみんな意味がない」という曲からも、その影響が見ることができるのである。

5、終わりに：東京ロッカーズとモダニティ

1970年代末期の東京ロック界で、東京ロッカーズは独特な反抗を実践した。「通念文化に対するサブカルチャー」の視点から見れば、彼らの反抗は暴力的な一点突破のようなものではなく、日常社会のすべてに対する反抗的態度を示すものであった。「面白さ」「直截さ」の

11 小嶋は自著『乙女のロックだんご』（ミュージック・マガジン、1986）で、当時の自分が親の離婚に見舞われ、大学に受験する気もなくて、家出少女としてシーンに参入したことを告白したことがある。

追求という目的と「DIY」の観点から言えば、東京ロッカーズのやり方はシチュエーション主義の要素をもち、自らのコンサマトリー性を満足させるものであった。実質的には、東京ロッカーズの反抗は私化論の射程にあり、私的領域において主体性を発揮し自らの孤高性を保っていたが、社会とのつながりを探すことも放棄しなかった。総じて言うと、東京ロッカーズの反抗は、消費社会、情報社会が引き起こしたモダニティの問題に対する一つの可能な対処法として、80年代のロックシーンに影響を及ぼした。

本稿はサブカルチャー、コンサマトリーそして私化論という三つの視点から東京ロッカーズの反抗を紐解いた。実際のところ、1970年代および80年代において、三つの視点が同時に注目されるようになることは興味深い——なぜならこれらの三つの問題はともにモダニティのジレンマに帰結するからである。イギリス社会学者M・フェザーストーンによると、モダニティは二つの次元を持っている。一つは伝統的秩序に対するモダニティであり、経済と管理の合理化と分業化を意味する。もう一つは体験の問題である。ここでのモダニティは現代生活の性質であり、フェザーストーンは時間の断片化、伝統との分離、目新しさへの追求および「現在」の短さ、消えやすさおよび偶然性に対する感受などを意味すると指摘した(M・フェザーストーン 2023:37-38)。ここで再度山浦正彦の発言を吟味してみると、東京ロッカーズは資本主義、情報社会の合理化、均一化の欠点を認識しながらも、イデオロギーをもってそれを覆そうとはせずに、モダニティ体験という選択肢を選んだのだ。東京ロッカーズは内面の鋭い感受に従い、相対化という態度で自らを構築し続けた。このような主体性に基づく自分作りは、80年代日本のロック実践の主体的思考の幕を開いたとも言えるため、このような反抗と主体性の問題についての考察は今後の課題としたい。

参考文献

日本語著書、論文

- A・Camus著、佐藤朔ら訳 1965『不条理と反抗』京都：人文書院
松原治郎 1971『現代の青年』東京：中公新書
ミシェル・フーコー著、田村淑訳 1977『監獄の誕生——監視と処罰』東京：新潮社
ディック・ヘブディジ著、山口淑子訳 1986『サブカルチャー：スタイルの意味するもの』東京：未来社
月刊オンステージ編集部 1990『日本ロック大系1957-1979 下』東京：白夜書房
遠藤惣一ら編 1991『現代日本の構造変動』京都：世界思想社
濱嶋朗ら編 1997『社会学小辞典〔新版〕』東京：有斐閣
南田勝也 2001『ロックミュージックの社会学』東京：青弓社
難波功士 2006「サブカルチャー概念の現状をめぐって」『関西学院大学社会学部紀要』第

101号：161-168

- 難波功士 2007『族の系譜学——ユース・サブカルチャーズの戦後史』東京：青弓社
- 河添剛監修、加藤彰編集 2007『フリクション ザ・ブック』東京：ブルース・インターナショナルズ
- 宮台真司ら 2007『増補・サブカルチャー神話解体』東京：ちくま文庫
- 地引雄一 2008『東京ロッカーズと80'sインディーズシーン』東京：K & Bパブリッシャーズ
- 南田勝也 2009「パンクの精神性と地域性」井上貴子編著『日本でロックが熱かったころ』144-169 東京：青弓社
- 片桐雅隆 2011『自己の発見 社会学史のフロンティア』京都：世界思想社
- 矢沢永吉 2011『成り上がり——矢沢永吉激論集』東京：角川文庫
- 片瀬一男 2015『若者の戦後史：軍国少年からロスジェネまで』京都：ミネルヴァ書房
- 毛利嘉孝 2016『ポピュラー音楽と資本主義』東京：せりか書房
- Ian F.Martin著、坂本麻里子訳 2017『バンドやめようぜ！——あるイギリス人のディープな現代日本ポップ・ロック界探検記』東京：Pヴァイン
- 外山恒一 2018『全共闘以後』東京：イスト・プレス
- エスケン 2018『都市から都市、そしてまたアクロバット S.KEN回憶録 1971-1991』東京：河出書房新社
- 根本豪編 2018『亜無亜危異ヒストリー タブーの正体』東京：シンコウミュージックエンタテインメント
- 田崎勝也 2021「道具的——自己充足的コミュニケーション尺度の作成——高次因子構造からの妥当性・信頼性の検討——」『Japanese Journal of Communication Studies』Vol. 49 No.2, 101-118
- 川崎大助 2023『教養としてのパンク・ロック』大阪：光文社
- 樋原辰郎 2023『ロックの正体——歌と殺戮のサピエンス全史』東京：晶文社
- 川上幸之介 2024『パンクの系譜学』福岡：書肆侃侃房

日本語雑誌

- 大貫憲章 1978「パンクロックのブームは終わってしまったか」『ニューミュージックマガジン』1978年7月号：66-67
- 山浦正彦 1978「動き出した東京ロッカーズたち」『ニューミュージックマガジン』1978年12月号：91
- 中村直也 1980「音のすべてを取り戻す——僕たちの実験」『宝島』1980年6月号：53-58
- モモヨ 1986「語ればきりがないブームの虚実」『ミュージックマガジン』1986年4月号：25-26

小野島大 2019 「言葉は作られて、死んでくものだから、死んじやつたらもう、ないんだよ」
『ユリイカ』2019 年 9 月臨時増刊号 : 63-69

英語文献

Ross Haenfler, 2014, Subcultures the basics, New York : Routledge
Ross Haenfler, 2015, "Punk Rock, Hardcore and Globalization" Andy Bennett, Steve Waksman *The SAGE Handbook of Popular Music*, California : Sage
Ken Gelder (ed.) 2005 *The subcultures reader (second edition)*, New York : Routledge
Ryan Moore and Michael Roberts DO-IT-YOURSELF MOBILIZATION : PUNK AND SOCIAL MOVEMENTS *Mobilization : An International Quarterly* (2009) 14(4) : 273-291
Moran, Ian. "Punk : The Do-It-Yourself Subculture." *Social Science Journal* 10 (2010) 58-65

中国語文献、訳書

丹尼尔・贝尔 (Danial Bell) 著 赵一凡等译 1992 《资本主义文化矛盾》北京 : 三联书店
姚继冰 张一兵 “情境主义国际” 评述《哲学动态》2003 年第 6 期
沃尔特・本雅明 (Walter Benjamin) 著 刘北成译 2006 《巴黎, 19 世纪的首都》上海 : 上海人民出版社
米歇尔・维沃尔卡 (Michel Wieviorka) 著 王鲲等译 2017 《社会学前沿九讲》北京 : 中国大百科全书出版社
安迪・贝内特 (Andy Bennet) 著《赫伯迪格、朋克和后亚文化风格的意义》《文学与文化》
2021 年第四期 : 81-90
迈克・费瑟斯通 (Mike Featherstone) 著 刘精明译 2023 《消费文化与后现代主义 (第二版)》
商务印书馆
霍华德・贝克尔 (Howard S. Becker) 著 张默雪译 2024 《局外人: 越轨的社会学研究》上海:
上海人民出版社

映像資料

NHK 1986 『TV-TV インディーズの襲来』
津島英明 2009 『Rockers 完全版』(株)トランスフォーマー

(北京外国语大学 北京日本学研究センター)

Subculture, Consummatory, Privatization a Discussion On the Rebellion Of the Tokyo Rockers

WEI Zheng

Abstract : Tokyo Rockers carried out a unique rebellion in the late 1970s. From the view of subculture against conventional wisdom, the rebellion of Tokyo Rockers was not a violent, one-point breakthrough, but an attitudinal rebellion against everything in everyday society. With the aim of pursuing fun, straightforwardness and the means of DIY, the Tokyo Rockers satisfies their consummatory communication. In essence, Tokyo Rockers' rebellion is a manifestation of privatization. It can be summarized as demonstrating independence in the private sphere, maintaining one's independence, and seeking connections with society. Overall, as a possible solution to the problems of modernity caused by the consumer and information society, the Tokyo Rockers' rebellion influenced the rock scene of the 1980s.

Key Word : Tokyo Rockers, Subculture, Counterculture, Consummatory, Modernity