

〈論文〉

テレビドラマにおける若者風俗の社会史的検討 ～『今日から俺は!!』にみる“80年代不良表象”の批評性～

加藤 徹 郎

要 約

本稿は、テレビドラマが史的資料としてどのように位置付けられるのかを考察する試論である。歴史学では通例、客観的な歴史叙述と歴史文学の間に一線が引かれているが、これをメディア論のテキスト分析の立場から視点転換し、創作物であるテレビドラマも史資料として扱うことを提案している。具体的には、ドラマ『今日から俺は!!』第5話を素材とし、そこに現れる80年代の不良の表象が、どのような歴史的背景をもって描かれているのか考察した。劇中では主人公たちの居住地である千葉と、東京の不良グループとの間に、様々なレベルでの対比が見られるが、その意味を探っていくと80年代初期～中期に不良文化は、名称、容姿、行動様式に至るまでそのスタイルが「ツッパリ」から「ヤンキー」的なものへと変化することが確認できる。従ってこのドラマの深層には、当時の「不良」イメージの構造転換が提示されており、たとえ創作物であっても、史資料として活用しようと結論づけた。

キーワード

歴史と物語 史資料としてのテレビドラマ 深層(ジェノー) テキスト ツッパリ/ヤンキー

はじめに

テレビドラマは史的資料になりうるのだろうか。これが本稿の問いである。従来、歴史学では学問としての歴史叙述と歴史文学のあいだに、厳密な一線を引いてきた。歴史叙述の中に小説の引用があったとしても、それは当時の社会事象を考える手がかりとして部分的に参照されるのみである。テレビドラマもまた、小説同様、制作者がつくりあげたフィクションである。しかし一方、テレビドラマには「視聴者から『本当らしい』と受け入れられるようにドラマの中で社会を表現」しなければならず、「社会と遊離した『あり得ない』設定のドラマを作るわけにもいかない」という性質も持ち合わせている。¹⁾

本稿はここを起点とし、テレビドラマを社会史の史資料として使用することを検討してみたい。テレビドラマの表現が、社会的にある程度妥当であるのであれば、例えフィクションだとしても、そこにはドラマの設定年代における、共通した時代的パラダイムが反映されているはずである。とすれば、「部分的な参照」ではなく、ドラマ全体を包括的に捉えたうえで、あくまでも社会の側からテレビドラマを史

かとう てつろう：淑徳大学 人文学部 兼任講師

資料として捉えることも可能なはずだ。具体的には2018年に日本テレビ系列で放映された『今日から俺は!!』を素材に、80年代初期～中期における「不良」イメージの変遷を分析していく。ドラマの内容を検討するのではなく、そこで描かれるセリフや衣装などの表象から、史的に「不良」というものを、ひも解いてみたい。

1. 方法論の措定～歴史学とテキスト分析

1-1. アナール派における「新しい歴史学」

本稿において「社会史」とは、フランスのアナール派における「新しい歴史学」を想定している。周知のように、アナール派はリュシアン・フェブルとマルク・ブロックを中心に、1929年に創刊された『経済社会史年報(Annales d'histoire économique et sociale)』を発端とする。福井憲彦によれば、この学派は厳密な意味でのいわゆる「学閥」ではなく、「むしろ措定された敵との対立において、一致点が見出されていた」という。²⁾そしてその「敵」、つまり批判的視角とは、国民国家形成を主軸とする、ある種の発展史であった。

それまでの19世紀型の歴史学の対象は国家であり、資本主義国家であれ社会主義国家であれ、つまるところ政治の発展史でしかない。³⁾しかし、歴史とは国家を主体とするような大文字の歴史だけではなく、市井の人々が営む様々な社会や文化の中にも見出せるはずである。これがアナール派の主張であった。それは、以下のフェブルによる歴史学の定義にもよく現れている。

歴史とは、過去の人々を、彼らが次々と地上に作り上げた極めて多様だが比較可能な(これは社会学の公準です)諸社会の枠の中に時間的に位置付けたうえで、彼らのさまざまな活動と創造を対象にして科学的に行う研究⁴⁾

かくして歴史学の研究領域は、既存の政治史だけではなく、「民衆文化」に対しても開かれていく。その対象は、人々の一生や一年を通じてのライフサイクル、日常生活の衣食住にかんする慣行、暦や祭礼、民間信仰や民間療法、民衆蜂起や反乱、はみ出し者や犯罪・暴力など、様々な分野に及んだ。⁵⁾

そうした過程のなか、アナール派歴史学は多様な領域へと踏み込み、やがて「生きた人間たち」を対象とする「全体史」としての位置づけを標榜するようになる。⁶⁾福井によれば、その要件としてはまず、研究対象を限定しないことがあげられる。アナール派の歴史学にはタブーはなく、むしろ人々の様々な活動と創造に焦点が当てられることが目指される。次に、隣接する学問領域との協力関係を積極的に築いていくことがあげられる。さらには、個別の研究を常に社会全体の歴史文脈の中で捉えなおし、次の問いへと開かれる認識態度が目指される。⁷⁾こうした、相互連関的かつ複眼的な手法が必要なのである。

したがってアナール派歴史学が射程とする幅は非常に広い。市井の人々の、日々の暮らしにおける出来事や経験にこめられた感じ方や考え方、つまりは「心性(mentalité)」を読み込もうとすること、そしてそれを現代に照射し、各時代の価値観や文化観の差異を相対化しようとする。歴史を単なる伝統回帰的な文脈に落とし込まないこうした試みこそが、アナール派の「新しさ」なのだった。

1-2. 言語論的転回と「歴史学のアポリア」

ところで、歴史学ではかねてより、歴史叙述と歴史文学とのあいだで、厳格な線引きがなされてきた。科学としての歴史学と、歴史文学を分けるのは「自分の議論の根拠を明示する」というところにあり、

かつ「存在の確証が取れないものは推定であることが明示されなければならない」ということである。⁸⁾当然のことながら、歴史文学のように架空の人物・出来事を登場させたり、実在しない史資料の引用をすることはできないのである。このような史資料の運用法に基づき、妥当な手続きにしたがって史料批判を行えば、“正しい”史実にたどりつけるというのが、いわゆる実証主義的歴史学であった。⁹⁾しかし昨今この見解も、ある命題によって若干の修正を迫られているという。

その命題とは、言語学者F・ソシュールが唱えた「言語論的転回」であった。ソシュールは、「もの」と「それを指し示す言葉」を、シニフィアン/シニフィエという「構造」として切り離し、言語における意味の恣意性を明らかにしたのだ。ものの存在それ自体と、それを指し示す言葉は、それぞれの文化圏によって多様であり、恣意的に意味付けられている。したがって言語とは、「自律的な存在であり、何らかの実在を反映するものではない」ということになってしまう。¹⁰⁾

小田中直樹は、史資料の読解は「証拠や根拠に基づいて分析するもの」であるとし、さらにその分析の技法を「認識」と「解釈」に分ける。ここで「認識」とは、史資料を通じて「過去にあった『史実』を明らかにするという作業」のことをさす。また、「解釈」とは、「史実に意味を与え、イメージの全体像としての『歴史像』を描くこと」とされる。つまり歴史家は、史資料を客観的に精査し、そこに「認識」としての「史実」を積み上げていきながら、一方ではその「認識」に対する比較要素や、さらに大きな時間軸の中での意味付けを考慮しながら、その「史実」を「解釈」していくということになる。¹¹⁾しかし言語論的転回は、この「認識」までをも、恣意性のもとに揺らがしかねないのである。

歴史家の営みのうち解釈については、絶対的に正しい解釈は存在しないことで、すでに大方の歴史家の意見はまとまっています。ですから、ソシュールの診断が問題になるのは認識の次元です。彼の所説にしたがうと、どんなにちゃんとした史料論にもとづき、どんなにちゃんと史料批判をしても、認識という作業が言葉を利用している限り、正しい認識に至ることは原理的に不可能です。解釈に続いて、認識の次元でも「正しさ」が消えていってしまうわけです。それでも歴史学は科学といえるのでしょうか。¹²⁾

小田中はフェーブルの「歴史はまさに選択なのであります¹³⁾」という言葉を用い、史実の評価、つまり「解釈」の多様性については、すでにアナル派が登場した頃より一定の共通認識がなされていたと指摘する。しかし言語論的転回と通過すると、「自律的な存在」とされる言語を使用している限り、史料批判の妥当性は薄らいでしまうのである。とすれば、そこから還元される知見は、史資料を「認識」し「解釈」した結果を、「言葉」によって伝達する歴史家の営みは、それ自体が恣意的なものであり、「歴史学の成果は一種の『物語』にすぎない」ということになってしまうのである。

小田中はこうした「歴史学のアポリア(難問)」に対し、ひとまずの妥協点として「コミュニケーションに正しい認識」をあげる。いくら言語が恣意的なものであり、自律的であったとしても、ある時代や社会集団における共通認識は必ず存在している。したがってそのなかで妥当な「認識」を共有することを試みれば、科学としての歴史叙述は可能であるという立場である。

3

1-3. 「史実か物語か」という視点から「史資料としての物語」へ

ただ、若干視点を変え、この「難問」をメディア論、特にテキスト分析の立場より見てみると、その様相は変わってくる。

メディア論におけるテキスト分析(なかでもドラマ批評)は、記号論を下地にした文学理論(物語論)

を援用する形で展開されてきた。したがってその視角はそもそも、言語論的転回の影響化で発展してきたといえる。なかでも本稿にとって特に重要なのは、「相互テキスト性 (intertextuality)」という概念である。相互テキスト性の概念を最初に打ち出したのは、思想家のJ・クリステヴァであった。

相互テキスト性は、テキスト(物語)は完全に自律した存在ではないという立場をとる。それは当の作品と同時点、あるいはそれに先立つ文学資料の全体へと向けられている。「どのようなテキストも様々な引用のモザイクとして形成され、テキストはすべて、もうひとつの別なテキストの吸収と変形に他ならない¹⁴⁾」。つまり相互テキスト性とは、文学作品における作品のオリジナリティは、作家に完全に帰属するのではなく、集積された他の作家たちの、同時代ないしは過去の作品群の引用の上に成り立つという考え方である。¹⁵⁾ ある作品における表現や叙述の様々な手法、プロットの構成、物語の進行は、他の様々な作品群の「引用の織物」として成立している。

メディア論におけるドラマ分析は、こうした文学理論を応用しながらテキスト分析の手法を確立してきた。藤田真文によれば、テレビドラマの相互テキスト性は、以下の3つに分類できる。

第一に、テレビドラマのテキストは、すべてが制作者の創意に基づいて一から制作されたものではないという考え方。作品がしばしばジャンルによって分類されており、新しい作品もしばしばそのジャンルの中に包摂されていくことを考えれば、この点は理解しやすいだろう。第二に、テレビドラマにおける相互テキスト性には、ニュースやドキュメンタリー、情報番組など、ドラマ以外の様々なジャンルの番組が寄与している可能性もある。これは、作品自体が他のコンテンツと共時的な関係にあり、互いに少なからず影響を与え合っていることを指す。そして第三に、このような時事問題だけでなく、社会をもっと大きくとらえた時、イデオロギーや無意識など、一見したところあまり気付かれぬ、その時代ごとの価値観や志向性が反映されている場合もある。¹⁶⁾

以上3つの視角に関して、クリステヴァは第一の、作品どうしの相互テキスト性のことを「表層(フェノー)テキスト」、後二者の社会関係における相互テキスト性を「深層(ジェノー)テキスト」と呼んだ。フェノーテキストとジェノーテキストとの関係は、クリティヴァの指摘によれば以下ようになる。

もし、意味を産む作業が、フェノーテキストからジェノーテキストへおよびその逆方向往復運動の線上でたえず作用するのであれば、テキストの持つ特有性は、それがジェノーテキストをフェノーテキストに移し換えたものであり、読むに際して、フェノーテキストからジェノーテキストへの通路を経て明らかにすることのできるものである、ということに存在する。換言すれば(略)なんらかの意味生産をテキスト的なものとして分析することは、意味体系の生成過程がどのようにフェノーテキストに顕在しているかを立証することになるであろう。¹⁷⁾

4 つまりテキストは、その表層には現れない深層の部分においても、様々な意味生産がなされているのであり、そしてテキスト分析とは、その意味生産を構造的に把握していくことに他ならない。クリステヴァ以後、この「深層テキスト」に特化した研究は、やがて新歴史主義(ニュー・ヒストリズム)と呼ばれるようになる。新歴史主義は、「作者」や「作品」の歴史や時代背景を検証するのではなく、むしろその「外部」に注目する。政治・経済・哲学・芸術全般など、あらゆる領域の諸事をひとつのテキストとみなし、作品と横並びさせたいうで浮かび上がる共通のパラダイムを描出しようとした。そしてその姿勢は、単に作品を制作当時の社会事象を照らし出す歴史資料として利用するのではなく、その時代のパラダイムを共有している文化事象の一つとして「あくまでも社会の側から文学テキストを読み直そうとする」試みとなっていく。¹⁸⁾

であれば、先の歴史叙述にかんするアポリア(難問)は、次のように視角を転換することも可能なのではないだろうか。すなわち、史資料に基づいた叙述が、科学か文学かを問うのではなく、むしろ物語を史資料として、その歴史的背景を探ること。物語の深層を探ること、その歴史的な意味、そこで意味生産される人々のふるまいを、歴史的な「心性」として探ること。もちろん、テキストはあくまでフィクショナルな創作物であり、ドキュメンタリーなどにおける証言や、純粋な記録映像とは言えない。したがってそこには、より慎重な運用が目指されるべきであろう。しかしここで重要なのは、意味生成が終わった「生産物」を評価することではなく、それが「生産されてきた道筋」を問うことなのである。そしてそれは「史資料としてテキストを読む」ことに他ならない。以上のような方法論をもとに、以下、テレビドラマ『今日から俺は!!』を対象にし、80年代の若者風俗について考察していきたいと思う。

2. テレビドラマ『今日から俺は!!』について

では、まずはテレビドラマ『今日から俺は!!』の概要を確認しておこう。原作は1988年より約10年間、『増刊週刊サンデー』および『週刊少年サンデー』に連載された漫画である。それまで普通の高校生だった三橋と伊藤という二人の主人公が、千葉の高校への転校を機に「今日からツッパリ」になろうと決意し、やがて本物のツッパリになりながら他校の生徒などと騒動を繰り広げる、学園コメディである。

本稿が事例とするテレビドラマ版は、2018年の秋から冬にかけ、日本テレビ系で全10話放映された。視聴率もその年の10月クールドラマでは第3位¹⁹⁾と、なかなかの話題性を持っていた。なお、その人気を受けて2020年夏には、テレビでの特番と、劇場映画も制作されている。

ドラマの内容自体は、各話にはあまり連続性は感じられず、主人公たちやその仲間たちの恋愛を中心に描かれる話、ライバル同士・教師同士の不毛な争い合いを面白おかしく描く話などさまざまであり、単発ドラマ中心の作風となっている。くわえて、テレビドラマ版は物語舞台の時代設定が原作とは違っている。原作においては、80年代後半から90年代という設定にたいし、テレビドラマ版は時代が若干前倒しされており、80年代初頭～中期の不良文化が参考にされているという。これは脚本・演出を手掛けた福田雄一自身がリアルタイムでその頃の不良文化を眺めていたということに由来しているということだ。²⁰⁾

以上の概観をふまえ、ここからはドラマに描かれる、80年代に「不良」と呼ばれた若者たちの風俗を検討してみたい。分析に当たってはまず、ドラマ全話を対象に、シーン分析表を作成し、登場人物達の行動記録や、また80年代に関係する事柄をピックアップしていった。²¹⁾ その結果、作品のなかには、当時流行したファッションや髪型、小道具、さらにはヒットした学園ドラマのオマージュ等が多く参照されていた。ただしここでは、議論の焦点を絞るためにも、全話を対象にこうした項目ひとつひとつを検討することは避けたい。以下では第5話について、登場人物の容姿や言動のなかから、不良にたいする「呼称」と「服装」、「ケンカ観」について掘り下げてく。理由は、この回における左記の項目を見れば、80年代初期～中期の不良にちなんだ若者風俗を、もっとも象徴的に検討できると考えるからである。

5

3. 『今日から俺は!!』における80年代の不良表象

とりいそぎ、まずは第5話の全体のあらすじを確認しておこう。

第5話「ギザギザハートのシティ派不良登場！ タイマンて何ですか」

佐川が原宿に遊びに行くと、東京の不良であるユタカにカツアゲされる。実はユタカは数日前、友人を(主人公たちとは別の)千葉の不良に痛めつけられていたのだった。カツアゲはその腹いせだったのである。カツアゲされた佐川は「千葉には三橋・伊藤という強い奴がいる」と捨て台詞を吐く。ユタカは遊び仲間に合流し、グループのリーダー格である紅野に、佐川が最後に漏らした捨て台詞を伝える。紅野はそれを面白がり、三橋・伊藤の実力を計るため、皆で千葉へ遠征しようと持ち掛ける。

千葉に赴いた紅野たち東京の不良グループは街で三橋・伊藤を捜すが、物語が進むにつれ、ユタカは紅野とは互いのケンカ観が違うことに気づきはじめる。果たし状を出しながらも動こうとしない紅野にユタカは苛立ち、友人の仇をとるため単身、三橋・伊藤のもとへと向かう。果し合いの場でユタカの仇は三橋・伊藤ではないことが判明したが、それでも結局、伊藤がユタカのタイマン勝負を受けることになった。

残った紅野たちのグループは、他の高校も含む千葉の不良たちにケンカを仕掛ける。しかし千葉の不良たちは紅野たちが思っていたよりも強く、最終的にはバラバラに逃げ出し、紅野のみ無傷で東京へ帰還する。気が収まらない三橋・伊藤は東京で紅野を探し出し、最終的な決着をつける。

※第5話中の、本稿における主要登場人物

三橋貴司・伊藤真司…劇中の主人公／佐川直也…主人公たちの同級生／赤坂理子…ヒロイン／ユタカ…東京の不良／紅野(東京の不良)とそのグループ

あらすじからも分かるように、第5話では主人公たち千葉の不良と東京の不良との抗争が描かれる。この放送回で注目したいのは、タイトルにもあるように「シティ派不良」として、主人公たち千葉の不良とは、全く価値志向性の違う東京の不良たちが登場することである。劇中では、両者は同じ不良でも非常に対比的に描かれている。以下ではその対比について、先に示したように、ドラマ中のセリフなどを参照し、不良にたいする「呼称」と「服装」、「ケンカ観」について検討していこう(なお、以下のシーン番号については、シーン分析表を元に付してある)。

3-1-1. 呼称-服装の違い～「ツッパリ」か「ヤンキー」か

『今日から俺は!!』第5話は、不良に対する呼称が対比的に用いられている。セリフを抜き出してみると、「ヤンキー」と「ツッパリ」という呼称が厳密に分けられると見て取れるのである。

シーン2：佐川

「クリームソーダって店なんだけど、ヤンキー達の間でバリッパりに流行ってるって聞いたからさあ。」

シーン5：ユタカと紅野の会話

ユタカ「ろくな奴はいないんすよ。カッペのヤンキーなんて」

紅野「OK。じゃあ、千葉のカッペヤンキーどもが二度と東京でナマこかないように遠征しに行きましょうか。」

シーン8：赤坂理子「昨日佐川くん、東京であっちのヤンキーにやられたって」

シーン28：伊藤「言っとくけどな、千葉のツッパリは悪いやつばっかじゃねーぞ」

ここからは、①千葉の不良が自分たちのことを自認する呼称(シーン28)、②千葉の不良が東京の不良を指す呼称(シーン2、8)、③東京の不良が千葉の不良を指す呼称(シーン5)という、3つのパターンが読み取れる。それぞれ、①ツッパリ、②ヤンキー、③カッペヤンキーである。つまり、千葉の不良は自分たちのことを「ツッパリ」と自認しているが、しかし東京の不良は「ヤンキー」と呼ぶのである。たいては、東京の不良は千葉の不良を「ヤンキー」と呼ぶが、さらにそこに「カッペ」という形容を加えていることを考えると、自分たち「ヤンキー」とは差別化しているようである。つまりここでは、千葉は「ツッパリ」、東京は「ヤンキー」であるという、それぞれの自己認識の仕方に違いがあるのだ。また相手に対しても、千葉から見ると東京の不良は「ヤンキー」であり、東京から見ると、「ツッパリ」を自称する千葉の不良は「カッペヤンキー」なのである。

また、千葉と東京の対比は、服装の違いにも現れる。主人公・三橋と伊藤の服装は、ドラマ全編を通じてほぼ変形学生服と呼ばれる不良ファッションであることが多い。伊藤は膝上まで伸びた長ランに、ドカンと呼ばれる太いズボン、三橋は丈の短い短ランに、ボンタンと呼ばれる足首がキュッと締まったズボンをはいている。これは主人公たちとライバル関係にある、開久高校の不良においても同様である。

一方、東京の不良グループの服装は、基本的に全員が私服である。リーダー格である紅野はバンドマン風、ユタカはスカジャンを羽織ったローラー風、他の二人もTシャツに赤いパンツ、赤いスウィングトップにジーパンの腰履きと、統一性が感じられない。また唯一、グループのリーダー格である紅野においては、劇終盤に学生生活をしているシーンもあるが、そこでの制服はブレザーである。

3-1-2. 「ツッパリ」から「ヤンキー」へ

では、こうした千葉と東京の不良の対比には、一体どのような意味があるのだろうか。現在こそ、いわゆる不良の呼称は「ヤンキー」で統一されているが、しかし実はこれには歴史的な変遷がある。フリーライターの永江朗によると、70年代は少なくとも、「ヤンキー」は不良を指し示す言葉ではなかったという。むしろ不良のことは「ツッパリ」と呼ばれ、「ヤンキー」が一般的になったのは、彼の印象では80年代以降だった。さらにここには、地域的な特性もあったという。そもそも、関東と関西では不良たちへの呼び名が違っていったのだ。こうした名称の違いについて、永江は以下のようなエピソードを紹介している。

関西に何年か赴任していた同僚が、「大阪ではツッパリのことをヤンキーと言うんだ。アメリカ人を意味するヤンキーはヤにアクセントがあるけど、ツッパリのヤンキーはキーにアクセントがある」と得意げに話していたのを覚えている。その後、「東日本ではツッパリ、西日本ではヤンキー」などともいわれるようになった。わずか数年のうちに関東でもツッパリに代わってヤンキーが用いられるようになった。²²⁾

このエピソードからすると、不良の呼称は、関東は「ツッパリ」、関西は「ヤンキー」だったわけである。社会学者の難波功士によれば、不良を指して「ツッパリ」という呼称は70年代より登場している。ただしその頃はまだ、バンカラな不良が主流であり、「ツッパリ」はむしろ、筋の通った硬派な番長・女番長(スケバン)に対し、「中途半端に粋がる、虚勢をはるエピゴーネンたち」というほどの位置づけだった。いわば「ツッパリ」は、不良とマジメのはざまに生息する、ハンパな存在だったわけである。そ

れがやがて、〈ツッパリーマジメ〉という対比が一般化し、「気合の入った」という形容と共に、硬派な不良として語られることも多くなっていったという。そして80年代に入ると、マスコミがこの名称を使用しだし、徐々に不良の代名詞として一般化していく。²³⁾

『今日から俺は!!』の主人公たちが着用する学生服もまた、80年代「ツッパリ」の典型的なスタイルである。このスタイルが当時の不良たちのあいだで定番となったのは、83年より連載が開始された漫画、きうちかずひろの『BE-BOP HIGHSCHOOL』が嚆矢だといわれる。二人の主人公、トオルとヒロシは、それぞれ長ラン派／短ラン派として、2つの変形学生服を全国的に普及させていった。長ランは、すでに70年代より不良が着る変形学生服の代表であったが、この漫画は特に短ランの全国的普及に貢献したといわれる。そうしたなか、80年代初期には、長ランは主に不良グループでも中心の人物が着ることとなり、短ランは脇を固めるクラスが着用するという慣習が成立していったらしい。²⁴⁾ この指摘からすると、ドラマ内での学生服の着用は、長ラン派＝伊藤の律儀で硬派(古風)な不良という性格、短ラン派＝三橋の少々軽薄で軟派な性格というキャラクター設定にも適っていることがうかがえる。

しかしその後、「ツッパリ」は急速に陳腐化していく。理由のひとつは、横浜銀蠅や全日本暴猫連合なめんなよ(通称:なめ猫)のブームなどにみられる、ツッパリ文化の大衆化である。横浜銀蠅は81年、「ツッパリ High School Rock'n Roll」で不良学生の日常をコミカルにパロディ化してみせた。また同年、ネコに学ランを着せバイクの前などでポーズをとらせたなめ猫は、ポスターや運転免許所風のブロマイドが人気となり、二頭身キャラの「ツッパリ」のファンシー・グッズ化が進行していった。²⁵⁾ ユース・カルチャーの特徴として、それが大衆に消費可能な記号になればなるほど、初期にもっていたその鋭敏さ・過激さは色あせていくものであろう。「ツッパリ」も大衆化されるにつれ、徐々に「ダサイ」ものになっていったのである。

では、現在の「ヤンキー」に通じるイメージはどこから来ているのだろうか。そもそも関東で「ヤンキー」とは、70年代、米兵の遊び着のスタイルを真似たアメリカン・ファッションを好む若者たちのことを指していたようだ。今井俊博によれば、71年頃には原宿などで外国人向けの輸出用衣料品を売る店が登場しだす。それを機に、高校生を中心にして、アメリカン・カジュアルとしてのヤンキー・ファッションが流行しはじめたという。したがってそれは、一般的な若者を指す言葉だったのであり、今井によれば、硬派な不良に対置される、軟派な「非進学組」のユース・カルチャーだったのである。²⁶⁾

むしろ現在の意味での「ヤンキー」は、先の永江の引用にもあるように、関西を発祥とする。80年代、関東で「ツッパリ」の名称が一般化していく一方、関西では「ヤンキー」の呼称は、暴走族などの若者を指す言葉に転訛し、すでに広まっていたらしい。それが一気に全国区に広がるきっかけになったのは、83年にリリースされた嘉門達夫の「ヤンキー兄ちゃんのうた」だったという。「…ヤンキーの兄ちゃんはやまゆ毛そる／ヤンキーの兄ちゃんはそり込み入れる…」と歌われるその曲は、その年の有線大賞新人賞を関西・関東両方で受賞する。²⁷⁾ ここにきて、「ヤンキー」なる呼称は、一気に全国区となる。それまで曖昧であった不良の呼称に、ある一定の様式が与えられていくのである。²⁸⁾

「ヤンキー」が全国区となるにつれて、一方の「ツッパリ」は「すみやかに死語となって²⁹⁾」いった。それと同時に、変形学生服の流行も徐々に陰りを見せはじめていく。そこには83年末の、横浜銀蠅の解散という要因もあったという。一般に浸透した「ツッパリ」の旗印的な存在だった彼らの解散によって、すでに形骸化・空疎化していたその「不良っぽさ」の表象は一気にトーン・ダウンしていく。そして学校側もまた、そうした動きに対応しながら、80年代中期以降、より改造の余地が少ないブレザー・ネクタイというスタイルに制服をリニューアルしていく。その効果は徐々に浸透し、結果、90年代になると、長ラン・短ランといった変形学生服は、完全に時代遅れのものとなっていくのである。³⁰⁾

3-2-1. ケンカ観の違い

では次に、千葉と東京の不良における、両者の「ケンカ観」の違いについてみていこう。ここでも、両者は対比的に描かれている。まずはシーン28から台詞を抜き出して、主人公たちとは別の千葉の不良に仲間をやられたユタカが、主人公の一人、伊藤にタイマン勝負をけしかけるシーンを見てみる。

シーン28

ユタカ「仲間やられた時、何もできなかつたんだ。俺はお前らをぶっ飛ばして、仲間の仇をとる。」

三橋「とぼっちりも良いとこだな。なあ伊藤。」

伊藤「タイマンなら俺が受けてやるぜ。仲間やられて苛立っていたのは俺もおんなじだ。てめえは俺がぶっ倒す。」

【音声のみのケンカシーン→負けたユタカのアップ】(満足そうに)「強えんだな…。」

伊藤「言っとくけどな、千葉のツッパリは悪い奴ばっかじゃねーぞ。」

ローラーであるユタカの「ケンカ観」は、紅野たちのグループとは若干立場が違うようだ。彼は友人を(主人公たちとは別の)千葉の不良たちにやられ、仇をとりタイマンを張るため主人公たちに立ち向かうのである。しかしそうした「とぼっちり」に対して、主人公の片割れである伊藤は「仲間やられて苛立っていたのは俺もおんなじ」と、ユタカとの勝負を受けて立つのである。

対して、紅野たち東京の不良グループの「ケンカ観」はどうか。シーンを遡り、紅野が自らの考えを披歴しているセリフを抜き出してみる。

シーン20：紅野

「ケンカは大ごとにならないと楽しくないでしょ。」

「ケンカはね、レジャーなの。お祭りなの。たくさん人がいないと楽しくないでしょ。」

シーン27

ユタカ「俺は…俺はこの気持ちにケリつけるためにタイマン張りてえだけなんだよ。」

紅野「精神論でケンカするのやめてよ。そもそも1対1でケンカしてくれる奴なんていないって。ケンカはさ、ほら、フォーメーションだから。」

紅野の発言は、ケンカは「レジャー」であり、「大ごと」にまで発展させるべき「お祭り」である。またその戦術も「フォーメーション」だという。さらに、自分の気持ちにケリをつけるために伊藤たちと勝負したいというユタカに対し、紅野は1対1で闘わなければならないというような「精神論」を嫌う。つまり紅野にとってケンカは遊びのようなものであり、ユタカと伊藤のタイマンとは対局にある。ここでも、千葉の「ツッパリ」と東京の「ヤンキー」は、対比的に描かれているのである。

9

3-2-2. 「不良」イメージの構造転換

では、この「ケンカ観」の対比は、なにを現わしているのだろうか。まずはユタカと伊藤におけるタイマンシーンを確認しよう。先に触れたように、ここでは仲間をやられたことを共通項として互いが向かいあっている。ユタカが千葉に来た動機は、仲間が千葉の不良にやられたからである。そして主人公たちも同様、東京の不良グループに仲間が痛めつけられている。本来、ユタカが主人公たちに難癖をつけるのは筋違いなのだが、お互い「仲間の敵討ち」を共通項として、両者の間にタイマンが成立してしまう。

このシーンでは風景描写と共に殴り合いの音のみが挟まれ、実際のケンカ描写は割愛される。その後は満足そうな笑みを浮かべながら「強えんだな…」と呟く、倒れたユタカのアップとなる。それを受け、伊藤の「千葉のツッパリは悪い奴ばっかじゃねーぞ」というセリフが続くのである。「悪い奴ばかりじゃない」とは、伊藤が自身のことを指して言っているのは明白だろう。ユタカの戦線布告は、たしかに筋が違っている。だが伊藤は、「仲間やられて苛立っていたのは俺もおんなじ」と、正面からユタカの挑戦を受けるのである。そして叩きのめしたのち、千葉の不良は(ユタカの友人がやられたような)卑怯な奴ばかりじゃないと、身をもって示したのである。劇中には明示されていないが、おそらくこの時点で両者は互いを理解しあったのだろう(少なくとも、ユタカの表情は晴れている)。説明するまでもなく、ここには対立からの和解という、いわゆる青春ドラマの定番プロットが示されている。

一方、東京の「ヤンキー」にみられる「ケンカ観」はどうか。ユタカと伊藤に比べ、紅野のそれほどこか軽々しく、かつドライに見える。この「ケンカ観」は、実は「ヤンキー」後の「チーマー」の姿に近い。ライターの松谷創一郎が、「チーマー」を端的に評しているのが、引いておこう。

ヤンキーと入れ替わるように現実世界に登場したのが、チーマー(略)である。

80年代後半に登場したチーマーは、首都圏の大学付属の私立高の学生が、渋谷を中心にクラブやディスコでパーティーを主催する集団だった。彼らのスタイルは、まったくヤンキー的なものではなくいわゆる渋カジであり、決して非行少年の集団とはいえなかった。従来のヤンキーのように、彼らはべつに学校や教師にツッパるためにパーティーを開いていたわけではなく、当事者達にも反社会的な逸脱行為をしている自覚はなかった。さらに言えば、彼らのグループには暴走族に見られる厳しい規律や縦社会の関係性もなかった。³¹⁾

ここで重要なのは、まずは「渋カジ」である。先に述べた変形学生服の衰退後、80年代後半は東京の高校生たちを中心に、渋谷に集まっていた若者たちのストリート・ファッションである、いわゆる渋カジ(族)が主流となっていく。先ほど述べた80年代中期以降の制服リニューアルによって、「学生服の改造で何とかを主張しようとする風潮は後退」し、若者たちも「不良をアピールするのではなく、自分をアピール」するようになっていった。³²⁾

もともと渋カジはアメリカン・カジュアル(アメカジ)に端を発し、経済的にも時間的にもゆとりのある、有名大学付属高校生を中心とした、「クラス・コンシャス」なカルチャーだったという。少し上の世代がDCブランドに依りがちであったのに対し、基本的には街着であり、カジュアル重視、また個々のアレンジの幅も広く自由度が高かった。そうした高校生らが、放課後に他校生との情報交換やおしゃべりをするために、渋谷に集まっていたのだった。また彼らの行動様式は、「個人主義でありながらも、街にいる間はそこでの仲間関係を最優先し、かつ家庭・学校などいくつかの帰属集団にも無理なく反応する³³⁾」といった、団塊世代ジュニアの特性が顕著だったという。

しかし80年代も後半になると、各種マスコミに持ち上げられ、その母数が大きくなってくる。すると次第にその行動が過激になる者たちも現れてくるようになった。ケンカは常習であり、なかにはバタフライナイフを所持す者、ドラッグなどにも手を出す者もいた。それはあたかも「ワルの“トレンド最前線”」であったとされる。彼らは『ザコッキー(雑魚)』に喧嘩を売り、『一般人(彼ら以外の人間)』をバカにし、「ゾッキー(暴走族)」に罵声をあびせ³⁴⁾などをし、特に明確な理由もなく、衝動的に暴れていた。こうした、一部の過激な集団が「チーマー」と呼ばれたのである。

先の松谷の引用をみると、その習性は一見、ヤンキーとは違って穏やかなようにみえる。しかし、む

しろそれこそが「チーマー」の特色であった。彼らは従来の不良の流儀に追随せず、むしろその不良性は「オールドタイプのヤンキーたちとは対極にあるという自負のもとに」あったという。不良であるのはチームで過ごしている時だけで、盛り場を出れば皆ばらばらに散り、家に帰れば普通の青年であった。その意味で、チーマーはまさに「それまでの通念的な逸脱からの逸脱」を具現した、新しいタイプの不良だった。³⁵⁾「不良」のイメージは、ここにきて構造転換を起こしたのである。

ところで、『今日から俺は!!』第5話では終盤、最終的に三橋・伊藤に負けた東京のヤンキーグループが、一人だけ逃亡した紅野の東京での居場所を問い詰められたさい、「まったく分からない」と述べるシーンが出てくる。

シーン32

三橋「てめえあいつの家教えろっ。」

ヤンキーグループの一人「知らねえよ。」

伊藤「知らねえわけねえだろ。」

ヤンキーグループの一人「ホントなんだ。俺たちそういう関係なんだよ。お互い本名さえ知らねえ。」

こうしたセリフの中から、「不良であるのはチームの時だけ」「盛り場を出れば皆ばらばら」というチーマーの属性を想起するのはたやすい。また皆が思い思いに自由なファッションをしていること、紅野は学校では成績優秀な優等生であり、ブレザーを着用していること、そしてなによりその「ケンカ観」において特に動機もなく、遊び感覚の延長であることなどを考え合わせると、その特徴は悉くチーマーに一致する。とすれば、劇中で描かれた東京のヤンキー達の姿は、その後登場してくるチーマーの「ハシリ」であると推定されるのである。

これまでの議論をひとまず整理しておこう。千葉＝ツッパリ／東京＝ヤンキーという呼称の対比、そして両者が着ている変形学生服／私服・ブレザーという対比からは、物語の年代設定はおそらく、東京に「ヤンキー」という言葉が浸透し始めた頃と察することができる。首都圏では「ヤンキー」という言葉がすでに一般化しており、一方、郊外の千葉ではまだ根強くツッパリ文化が残っていたと考えれば、嘉門達夫が「ヤンキー兄ちゃんのうた」を歌い、横浜銀蝋が解散した83年以降の状況がそこに描かれているということになるからである。だからこそ東京の不良たちは、千葉の「ツッパリ」たちを「カッペヤンキー」と呼んでいたわけだ。

一方、東京のヤンキーグループからも、若者風俗の時代的「滲み」が見て取れる。彼らは劇中の呼称こそ「ヤンキー」だったわけだが、その行動様式は、80年代後期の「チーマー」そのものだった。実は83年を境に「ツッパリ」が陳腐化していくなか、「ヤンキー」は不良文化的なテイストを保ちつつも、様々な意匠をまとい拡散していく。チーマーしかり、レディースしかり、バンドマンしかり、B-BOYしかり…といったように。つまり「ヤンキー」は「ツッパリ」ほど明確な定義もスタイルもなく、「広い意味でのヤンキー」「ヤンキー的なもの」といった形容でしか括れなくなってしまうのである。³⁶⁾いわばこの時期、「不良」のイメージは幾度となく構造転換を起こしていたのである。その意味で、劇中における東京のヤンキー達は、「チーマーのハシリとしてのヤンキー」と評することも可能だろう。

とすれば、この状況から『今日から俺は!!』ドラマ版の時代設定は、かなりの精度で把握することができる。それは「ツッパリ」が斜陽化しつつ「ヤンキー」の台頭が同時進行し、かつ「ヤンキー」が指し示すものが広義化しはじめた、84、5年頃と察することができるだろう。そしてその意味で、『今日

から俺は!!』というテレビドラマは、劇中で描かれる「不良」イメージの趨勢から、80年代の若者文化の「心性」をかなり忠実にトレースした、批評性のあるドラマとみなすことができるのである。

おわりに～史資料としてのテレビドラマ

以上、「呼称」と「服装」、「ケンカ観」という3つの項目を軸に、千葉の「ツッパリ」と東京の「ヤンキー」という対比に留意しながら、『今日から俺は!!』第5話を考察してきた。本来、このドラマ自体は純粋なエンターテインメントであり、やんちゃな高校生の、日常の騒動を描いた楽しいコメディである。また、繰り返しになるが、ドラマはフィクションであり記録映像などの類ではない。したがってドラマの表層部分のみを史資料として取り扱うのは、それこそ歴史学が批判する、歴史文学(物語)と同じになってしまう。しかし、物語内容をひとまずカッコに入れて「判断停止」し、そこで扱われる事象のみを対象にその意味を探れば、本稿が示してきたように史資料としての価値は十分にあると考える。たとえフィクションであっても、下敷きになっている設定を「深層テクスト」のレベルで読み解いていけば、80年代の若者文化としての、「不良」イメージの趨勢を理解することはできるのである。またこの作業は、逆にドラマ批評としても、時代考証がどの程度行われているのかを判断する材料とすることもできるだろう。

そしてこれはもちろん、本稿が扱った「不良」だけが対象なのではない。ドラマのテーマは、それぞれ無限にある。対象を変えれば、このほかにも様々なジャンルでの史的分析が抽出できるだろう。ドラマ読解/分析における方法論として、歴史的なアプローチも可能であることを示すひとつの事例として、本稿を閉じたいと思う。

注

- 1) 藤田真文「テレビドラマの社会史 1970年代の若者像を探る」藤田真文・岡井崇之編『プロセスが見えるメディア分析入門 コンテンツから日常を問直す』世界思想社, 2009, p121.
- 2) 福井憲彦『「新しい歴史学」とは何か アナール派から学ぶもの』講談社学術文庫, 1995, p9.
- 3) 福井憲彦 前掲書 2) p25.
- 4) リュシアン・フェーブル『歴史のための闘い』平凡社ライブラリー, 1953 = 1995, p41.
- 5) 福井憲彦 前掲書 2) p27.
- 6) 二宮宏之『全体を見る眼と歴史家たち』木鐸社, 1986, pp3-4.
- 7) 福井憲彦『歴史学入門 新版』岩波書店, 2019, pp3-4.
- 8) 福井 前掲書 7) pp13-17.
- 9) 小田中直樹『歴史学ってなんだ?』PHP新書, 2004, p65.
- 10) 小田中直樹『歴史学のアポリア ヨーロッパ近代社会史再読』山川出版社, 2002, p68.
- 11) 小田中 前掲書 9) pp40-41, pp65-67.
- 12) 小田中 前掲書 9) pp71-72.
- 13) フェーブル 前掲書 4) p18, 小田中 前掲書 9) p66
- 14) J・クリステヴァ 原田邦夫訳『記号の解体学—セメイオチケ1』せりか書房, 1969 = 1983, p61.
- 15) 相互テクスト性の射程は厳密に言えば共時・過去だけでなく、「誤読(反読)」を通じ「未来」にも開かれているが、議論が煩雑になるためその点については説明を省略する。(土田知則・青柳悦子・伊藤直哉『現代文学理論 テキスト・読み・世界』新曜社, 1996, pp169-172.)
- 16) 藤田真文『ギフト再配達 テレビテクスト分析入門』せりか書房, 2006, pp177-178

- 17) J・クリステヴァ 前掲書 14) p167.
- 18) 土田・青柳・伊藤 前掲書 15) pp239-241.
- 19) CCC Marketing Co. Ltd 調べ(ソレユケ テレビ探偵団 <https://soreyuke.tv/post-445/> 2020年9月3日 閲覧)
- 20) YouTube 動画「【今日から俺は!!劇場版】公開記念! 福田雄一×賀来賢人が語る「今日から俺は!!」見どころ、撮影裏話を特別にお届け!」(第1弾 <https://youtu.be/OwT0bbBDyoY/> 第2弾 <https://youtu.be/2Sal1A-6BRQ> 2020年8月30日 閲覧)
- 21) シーン分析表については、紙幅の都合上サンプルを掲載することはできなかった。かわりに、以下に公表しておく。なお、分析表の作成にかんしては、筆者が代講を担当している法政大学 2021年度 藤田真文ゼミの学生たちの協力を得た。ここで感謝の意を表しておきたい。 https://docs.google.com/spreadsheets/d/1lniprPgStdslI5_NrrB7QkUpOoV3pJCr_Kxlvhx_KK8/edit?usp=sharing
- 22) 永江朗「ヤンキー的なもの その起源とメンタリティ」五十嵐太郎編『ヤンキー文化論序説』河出書房新社, 2009, pp33-34.
- 23) 難波功士『ヤンキー進化論』光文社新書, 2009, p105.
- 24) 難波功士「不良スタイル興亡史——ツッパリはなぜ消えた」成実弘至編『コスプレする社会 サブカルチャーの身体文化』せりか書房, 2009, pp237-238, p250.
- 25) 斎藤環『世界が土曜の夜の夢なら ヤンキーと精神分析』角川文庫, 2015, pp16-17.
- 26) 今井俊博『生活ファッション考』同友館, 1975, p288, p12.
- 27) 嘉門達夫オフィシャルページ プロフィール (<http://www.sakurasaku-office.co.jp/kamon/pc/profile.htm> 2021年9月17日 閲覧)
- 28) 難波 前掲書 23) p115.
- 29) 難波 前掲書 23) p119.
- 30) 難波 前掲書 24) pp240-241.
- 31) 松谷創一郎「不良少年とヤンキー漫画 ヤンキー史概説」稲田豊史編『ヤンキーマンガ ガイドブック』2014, DU BOOKS, pp162-163.
- 32) 難波 前掲書 24) p244.
- 33) 難波功士『族の系譜学 ユース・サブカルチャーの戦後史』青弓社, 2007, p278.
- 34) 難波 前掲書 33) p282.
- 35) 難波 前掲書 33), p286, p295.
- 36) 難波 難波 前掲書 23) pp119-120