

# アダルトビデオ監督の描く「真正性」

—— 快感、演技、生理的反応 ——

小 田 視 希

## 序

本論は、1980年代から1990年代のアダルトビデオ<sup>1)</sup>と、アダルトビデオ専門誌をはじめとした出版物を分析する。なかでも、アダルトビデオ監督の表象と手法に着目したい。

こうした視点は、既存のアダルトビデオ研究とやや趣を異にしている。アダルトビデオはこれまで、女性像の変遷や女性に対する性暴力の批判など、女性との関係を中心に分析されてきた。例えば赤川学は、専門誌に依拠しながら女性像の変遷を記述している<sup>2)</sup>。一方、男性像については、主に女性への性暴力を批判する視点から論じられてきた。アダルトビデオの性行為描写には、しばしば暴力的な内容が含まれる。アダルトビデオに批判的な論者は、作中の性行為描写が女性を支配しようとするものだと指摘してきた<sup>3)</sup>。

先行研究と異なり、本論は男性監督の表象を中心に扱う。日本のアダルトビデオでは、監督自身が性交する姿や出演者に語り掛ける様子が頻繁に描かれてきた。筆者はこれまで、日本のアダルトビデオは男女の性行為だけではなく、監督と男優<sup>4)</sup>の上下関係を伴うホモソーシャルリティを描いており、その関係は男優の望んだものであるかのように演出されていると指摘してきた<sup>5)</sup>。本論では男優やホモソーシャルリティから監督へ視点を移し、アダルトビデオの演出を検討する。

本論は、1980年代から1990年代を代表する監督として村西とおると安達かおるを扱う。両者はアダルトビデオ専門誌や男性向け総合誌で頻繁に特集されており、自伝的な著作も刊行している。アダルトビデオは、2000年代

にインターネットサイトが定着するまで、専門誌や総合誌が重要な情報源であった<sup>6)</sup>。特に『ビデオ・ザ・ワールド』（白夜書房、のちコアマガジン）などの専門誌は監督を頻繁に特集しており、作家主義的価値観を醸成していた。リチャード・ダイアーは、インタビューなどの作品に関連する資料をパブリシティと呼び、映画スターのイメージ形成の基盤になっていると指摘した<sup>7)</sup>。アダルトビデオにおいては、監督はパブリシティを通じて人格や手法を伝えられることで、ある種のスターとなってきた。村西や安達のような監督は、性の伝道師として扱われてきたのである。

村西と安達はパブリシティで重要な存在とされただけではなく、それぞれ1980年代と1990年代のメディア状況に応答した作風を持つことから注目に値する。村西はカメラを肩に担ぎ、同時に男優として性行為もこなす監督として知られている。こうした「ハメ撮り」の手法は、1980年代に入って小型化したビデオカメラの存在に支えられている。また、安達の作品は、暴力的内容や実験的な状況設定を特徴としている。こうした作品は、1990年代前半のレンタルビデオシステムによって生み出された。レンタルビデオはセルビデオと比較して安価に視聴できることから、中身を精査せず借りる風潮があった。そのため、必ずしも男性の自慰に寄与しない作品が制作される土壌となっていた。村西と安達作品は制作当時のメディアや市場に応答しており、時系列にアダルトビデオの演出を検討するのに適している。

本題に入る前に、監督の映像への介入とその意図が象徴的にあらわれている例として、安達かおる監督の『ジーザス栗と栗鼠スーパースター』シリーズ（1987-2013）からワンシーンを描写したい。『ジーザス栗と栗鼠スーパースタースペシャル 桜木亜美』（1997）では、安達が画面内に登場し、桜木に怒りを顕わにする。その理由は、桜木が「なにが好きなのかわかんない」と男優の態度が理解できないと述べ、それ以上の性行為を拒否したために撮影が中断したことにある。安達は「やる気がない」という科白を繰り返しながら「するかしないか決めるのはおれなんだよ」「出演者が前にいて、ね、

わたしは嫌だっていわれたらどう思うよ」と撮影の続行を求める。安達の説得によって、桜木はしぶしぶ撮影に戻っていく。

安達は監督として画面内に登場し、わざわざ撮影の中断や説教を作品に入れ込んでいる。本論は、こうした監督の振る舞いについて、アダルトビデオにおける「真正性」をめぐる攻防として論じる。この視点は、先行研究で指摘されてきた真正性の重要性が、日本のアダルトビデオにおいては監督の表象とかかわりながら、独自の形式であらわれてきた状況を明らかにする。次章では、ポルノグラフィ研究の潮流を概観し、真正性がどのように議論されてきたか整理する。

## 1. 先行研究

アダルトビデオをはじめとするポルノグラフィを最初に問題化したのは、1970年代のアメリカで興った反ポルノ運動である。理論的指導者であるキャサリン・マッキノン<sup>8)</sup>は、アダルトビデオに描かれた性暴力や性差別が、現実の暴力の根本的な原因になっていると批判した<sup>8)</sup>。そうした暴力の象徴が、男性が女性の顔や身体に精液をかける行動を描いた「マネー・ショット」である。マネー・ショットでは、女性は精液をかけられる対象物や場所とされている。現在、日本を含めたアダルトビデオで定番となっているこの表現は、ペニスを挿入する男優が射精できなかった場合、別の男優に交代してでも撮影されなくてはならないものであり、暴力的な男性にとってのリアルな性行為を描く手段になっているという<sup>9)</sup>。

反ポルノ運動は、アダルトビデオを性暴力の温床ととらえている。一方、1990年代には、アダルトビデオが持つ表現の多様な可能性に着目する立場があらわれる。代表的論者のリンダ・ウィリアムズは、この立場をポルノスタディーズと呼んでいる。ウィリアムズによれば、異性愛男性向けのアダルトビデオの特徴は、「最大の可視性」の探求にある。可視性の最たるものはマネー・ショットである。この表現は男性の快感を視覚化している。また、

精液が女性の「恍惚と静止した表情」と前後して映されることで、女性の性的快感も可視化され、男性の射精に支配されるものとして描かれているという<sup>10)</sup>。

アメリカのポルノグラフィ研究では、アダルトビデオの男優はマナー・ショットによる性的支配と結び付けられている。こうした議論は、アダルトビデオにおける真正性の問題を扱ったものとも考えられる<sup>11)</sup>。クィア理論を専門とするティム・ディーンは、ゲイポルノのベアバックング（コンドームを用いない乱交的なアナルへの射精）を題材として、ウィリアムズのマナー・ショット論に言及している。ウィリアムズは、マナー・ショットが男女の性的快感を可視化すると指摘した。ディーンはさらに、マナー・ショットは男性身体の痙攣と精液によって真実をあらわしていると看破する。まず、男性は薬物の使用などで興奮していなくとも勃起を維持できるが、射精の快感は偽装できない。射精の描写は、男性の快感がほんとうであると示している。加えて、飛び散る精液は、コンドームを用いない高リスクの性行為がじっさいに行われていると明らかにする。そのためディーンは、ポルノグラフィは快感の描写だけではなく、真実を求めるものでもあると指摘する<sup>12)</sup>。

こうした「ほんものの性行為／ほんとうの快感」という真正性は、マナー・ショットの問題を超えて、ポルノグラフィ研究において検討されてきた。セックス・ワーク論を研究するウンニ・カーンは、ポストモダン以降のポルノグラフィはロールプレイの概念に基づいていると示唆する<sup>13)</sup>。ロールプレイとはどういうことか。演劇哲学者のザチ・ザミールは、ポルノグラフィは不可思議なロールプレイであり、演者の主体と演技を区別しようとする態度は問題を見過していると指摘している。ポルノグラフィの出演者は、単に演技しているのではなく、台本やメイク、舞台などを利用しながら、自分自身の性行為を公にしているという感覚を持っている場合があるという<sup>14)</sup>。

つまり、ポルノグラフィ研究者のサイモン・ハーディが指摘しているよう

に、アダルトビデオは現実の性暴力でも演技でもなく、独自の真正性を表現している<sup>15)</sup>。一部が演技であり、一部はほんとうに演者が感じているものとしての性行為では、演技ではない快感、あるいはじっさいの、コンドームを用いない挿入といった要素が、過激さの象徴や感染症の危険を押し付けるミソジニー／ミサンドリーを満たすものとして価値を持つだろう。「ほんものの性行為／ほんとうの快感」という真正性の描写は、アダルトビデオの価値を考える上で重要な要素だといえる。

一方で、日本のアダルトビデオ研究では、「ほんものの性行為／ほんとうの快感」と異なる水準で真正性が問題になっていると思われる。国内の研究としては、反ポルノ運動に影響を受けた立場と、それに応答したポルノ礼賛といえる立場がある。

反ポルノ運動に影響された研究は、日本で盛んに行われてきた。国内で最初に反ポルノ運動の立場から博士論文を著した杉田は、マッキノンに依拠しながら、アダルトビデオが女性支配の欲望を内面化した「男権主義的セクシュアリティ」を形成すると論じた<sup>16)</sup>。反ポルノ運動の影響は強く、その後もアダルトビデオが性差別的なセクシュアリティや社会を構築するという批判は続けられている<sup>17)</sup>。

こうした反ポルノ運動に反発して、一部のアダルトビデオを礼賛する立場があらわれている。この立場が重要視するのが、バクシーシ山下監督の『女犯』シリーズ(1990-1991)である。そもそも『女犯』シリーズは、反ポルノ論者の若槻世都子が内容を問題視し、1991年に「『女犯2』を考える会」という場を設けたことで注目を集めた。作中では強姦や殴打などの暴力、精液や吐瀉物をかける行為が描かれている。その暴力と女優の抵抗の激しさから、作品の虚構性をめぐって、反ポルノ論者と山下のあいだで議論が行われた<sup>18)</sup>。こうした批判を受けて、社会学者の宮台真司や批評家の阿部嘉昭は山下の作品を愛好する立場から擁護を行い、大きな社会問題となった。

阿部嘉昭は山下の著書『セックス障害者たち』(1995)を引用しながら擁

護を行っている。この議論は、日本のアダルトビデオにおける監督と真正性のかかわりを考える上で興味深いものとなっている。阿部によれば、山下は『女犯』の撮影時、作中のレイプ描写を真に迫ったものにするため、出演者に対して情報操作を行った。山下は、女優には暴力的内容を撮影することを事前に説明する一方で、男優には撮影内容を聞いていない女優をいきなりレイプする様子を撮影すると伝えていたという<sup>19)</sup>。監督はほんとうの撮影内容を知っている唯一の人物として、現場を支配していた。男優は野放図に振る舞っていたのではなく、監督の指示のもとでレイプを行ったのである。

男優が出演女性はなにも聞かされていないという説明について、どこまで信じていたかは不明である。ここで重要なのは、阿部の議論や山下の著作で情報操作の手法やその意図が説明されることで、山下がほんもののレイプを描く監督として認知されていたことだ。ほんもののレイプを描く手法は、すでに述べた「ほんものの性行為」に価値を見出す態度の一種ととらえられる。しかし、『女犯』では、じっさいの性器の挿入や男女の性的快感の有無はほとんど問題にされていない。描かれるのは、ほんもののレイプだと思いついているとされる男優の過剰な暴力と、撮影内容に同意していたとしても、男優の過剰な暴力に怯え、抵抗する女優の姿である。そこに描かれる真正性は、「ほんものの性行為／ほんとうの快感」の価値から、女性支配や即興的な出演者の反応の価値にずれ込んでいる。

『女犯』をめぐる議論は、国内で制作された作品において、監督が描こうとする独自の真正性の存在を示唆している。そして、「ほんものの性行為／ほんとうの快感」からずれ込んだ真正性は、バクシーシ山下に独自のものではない。パブリシティで注目される著名な監督は、制作当時のメディアや市場に応答しながら、独自の真正性を描こうとしてきた。次章からは、村西とおると安達かおるという二人の監督を対象として、1980年代から1990年代に描かれた、監督と独自の真正性の関係を検討する。

## 2. 村西とおる

本章は、監督の村西とおるを取り上げる。村西は1980年代後半に過激化したアダルトビデオを象徴する監督であり、その振る舞いがパブリシティで頻繁に取り上げられたことで高い知名度を誇っている。村西の演出は「私的エロス」や「顔面シャワー」という用語で説明できるが、その演出がもたらす過激さは、真正性の問題と結びついている。

村西が活躍した1980年代は、アダルトビデオが誕生し、市場が急速に拡大した時期である。アダルトビデオは1981年に誕生すると、翌年に成立したレンタルビデオシステムとともに市場を拡大していき、1985年には制作本数が月100本を超えるようになった<sup>20)</sup>。しかし、専門誌に「外国物……と比較すればよくわかるのだが、射精……の描き方がいいかげん」<sup>21)</sup>とあるように、1980年代前半のビデオはアメリカの作品に劣るものと認識されていた。そこから1980年代後半に入ると、KUKIやサム、クリスタル映像など、「本番」と呼ばれた性器の挿入を行う、過激さを売りにしたビデオメーカーが台頭する。ビデオの過激化が進むなかで、業界団体の日本ビデオ倫理協会によって、性器にモザイクをかける自主規制の手法も定着していった。

こうした状況下で、村西は1984年からクリスタル映像で作品を制作している。村西はアダルトビデオに参入すると、新しいメディアに向けられた過激さのイメージを体現した。村西は監督としてのキャリアをはじめて早々に、複数回逮捕を経験している。1986年には18歳未満者をビデオに出演させて逮捕された。当時の記事を見ると、「ポルノビデオで150億円」「16・17歳の少女使って」と、その経済的な成功や過激さが描かれている<sup>22)</sup>。さらに同年の処分保留措置の後には、ハワイでのビザ資格外の撮影により逮捕されている。この国外での逮捕劇も、「裸の悪代官 村西監督」の過激な行動として報じられている<sup>23)</sup>。村西は報道の対象となるだけでなく、自らパブリシティに登場し、過激さを強調している。18歳未満者の撮影による逮捕

後は、「クリスタル映像を150億円の企業にします」というインタビューが掲載されている。村西は報道された150億円という数字が実態と乖離しているとしながらも、それを現実にするためにさらに過激な撮影を行うと宣言している<sup>24)</sup>。また、ハワイでの撮影に対して罰金が確定し、児童福祉法違反も懲役刑が決まったことで一度引退したが、のちに「村西帝国の逆襲」という挑発的な記事とともに監督に復帰している<sup>25)</sup>。村西はビデオという新興メディアが持つ、無秩序で過激なイメージを体現することで知名度を上げていた。

1980年代のアダルトビデオ業界を体現する村西は、作品においてどのような演出を採用したのか。パブリシティは、村西が「顔面シャワー」と「私的エロス」という撮影スタイルを用いたことを伝えている。このふたつの方法は、真正性を「ほんものの性行為／ほんとうの快感」の証明から男性による性的支配と演技の否定にずらしている。

村西は性器表現の自主規制が進む中で、モザイクをかける必要のない精液の表現で過激さを演出した。村西はそれまで「外国物」の表現と受け止められていたマネー・ショットを描いて「顔面シャワー」と呼び、自らの発明としてパブリシティで宣伝した。監督したビデオパッケージを見ると、「顔面シャワーマーク」が貼り付けられており、作品の魅力として押し出されている。

村西の特徴として、監督と男優を同時にこなし、場合によっては自らカメラを抱えて「顔面シャワー」を行うことが挙げられる。村西はしばしば男優も起用するが「男優がない場合、もしくは役立たずになってしまった場合……本番ファック男優として挑」み、「顔面シャワー」を行うとされている<sup>26)</sup>。この村西のスタイルは、メディアの変化を体現したものであった。ライター藤木TDCが指摘するように、1980年代のビデオカメラは肩に抱えられるサイズに小型化していた<sup>27)</sup>。長時間の撮影が可能であり、記録媒体が一体化した軽量なカメラによって、村西は現場で能動的に動き回る。そ



れによって監督、男優、カメラを一人でこなすスタイルを実現している。必要に応じてカメラを抱え、男優を追いやり「顔面シャワー」を行うスタイルは、村西の能動性や男性的権威を示している。

監督と男優をこなす村西の代表作に、女優の黒木香を撮影した『SM ぼいの好き』（1986）がある。黒木は当時珍しかった、性に能動的な振る舞いで人気を博した女優である。そのデビューとなった本作では、村西は黒木の能動的な態度を罰するようにSMを行う。また、口に笛を咥えさせ、快感の強さに応じて鳴らすように指示するなど、女性の戯画化に余念がない。こうした攻撃の一環として行われる「顔面シャワー」は、先行研究が指摘した「ほんものの性行為／ほんとうの快感」の価値を示してもいるだろう。しかし、「顔面シャワー」という呼称が示すように、映像の焦点は精液からそれをかけられる女性に移行している。村西が自ら女優と対峙して行う「顔面シャワー」は、男性の快感よりも、女性と対峙し、マーキングして打ち勝った証拠である。村西作品では、射精は「ほんものの性行為／ほんとうの快感」であるとともに女性を支配した証拠であり、作品内外で過激さを体現する村西の権威を支えている。

また、村西はこうした男優を排除し、「顔面シャワー」を行うスタイルを「私的エロス」という言葉で説明している。私的エロスという概念は、おそらく原一男監督による映画『極私的エロス』（1974）に由来している<sup>28)</sup>。作中では監督と元妻・武田美由紀の性交が描かれる。「片手でカメラを持ちながら、片手でわが身を支えて、行為をしながらカメラを回すと、やっぱりぎっくり腰になりますよ（笑）」と、重い16mmカメラを抱えて撮影に挑み、かつての同棲相手である武田との「つながり」を描こうとした監督の姿に<sup>29)</sup>、村西は監督、カメラ、男優を一人でこなして女優を撮影する自身を重ねたのだろう。この私的エロスという概念は、「ほんものの性行為」が持つ価値を「演技の否定」にずらしている。

村西の作品において、私的エロスはどのように表現されているのか。村西

を扱ったルポタージュによれば、村西は自作について、「他者を排除し……男と女の赤裸々な世界」を描き出すものだと語っていたという<sup>30)</sup>。村西は、そのスタイルでスタッフを最小限にすることで、男優と女優が演じる性行為というよりも、自身と女性の「私的」な空間や性行為を公にしたものと見せかけている。また、村西は女優のリアルな反応を撮影するために、しばしば女優に撮影内容を説明しなかったという。村西のもとで男優を務めた日比野正明は、撮影中に見られた村西の話法について語っている。撮影中に女優と内容の合意が取れなくなった際は、村西が「応酬話法」と呼ぶ、マシンガンのように話し続ける方法で女優を混乱させ、強引に撮影を行ったという<sup>31)</sup>。性的同意の観点から明らかに問題がある態度だが、こうした言説からは、村西が女優から演技を排除しようと考えていたことがわかる。

先行研究が指摘してきた真正性は、コンドームを用いないこと、またじっさいに性器を挿入することといった「ほんものの性行為」によって担保されていた。しかし、村西は、少人数の空間と応酬話法によって、演技でない女優の反応を引き出すことに重点をおいている。そうして示される真正性は、性器の描写ではなく、女優の構築性の否定によるものである。反ポルノ運動による批判を参照するまでもなく、アダルトビデオの女性表象が性的ファンタジーを反映したものであることは疑いないだろう。つまり、描かれた女性とは男性に構築された客体、妄想の産物に過ぎない。また、女優が男性の性的ファンタジーを満たす振る舞いを求められ、ときにそれを積極的に演じてきたともいえるだろう。それに対して、村西は女優との私的関係を演出し、女優の混乱を撮影することで、「演技＝構築性の否定」という新たな真正性の基準を打ち出している。村西は自らの言語能力と権威を誇示しながら、単なる男性の妄想ではない女性を撮影しようとしている。

村西はカメラの発達というメディアの変化を利用して、自ら男優をこなし、「顔面シャワー」を行うことで女性支配を実現しようとした。また、「私的エロス」を演出する少人数での撮影と応酬話法によって、女性の演技

を否定していた。ここでは真正性の「ほんものの性行為／ほんとうの快感」という水準は、「女性支配」と「演技の否定」へとずらされている。それによって村西は男性的権威を確立しながら、新しい水準の過激さを生み出したといえる。

### 3. 安達かおる

本章では、1980年代後半から1990年代前半に注目された、安達かおるの作品を扱う。安達の作品では、村西においてすでに見られた「演技の否定」が過激化している。女優の演技は嫌悪や攻撃の対象となっていき、女優の抑えきれない「生理的反応」こそが真正性として描かれるようになる。

安達の活躍した1990年代には、女優像が大きく変化した。とくに重要な表象として、女優の「淫乱ブーム」が挙げられる。淫乱ブームは、黒木香を端緒として、翌年から豊丸や咲田葵など、性行為に積極的な態度を取る女優が流行した現象である。このブームに対する監督の反応が端的にあらわれているのが、ラッシャーみよしが撮影した『大飲液』（1989）である。作品には、ブームを代表する女優の有希蘭が出演している。みよしはこの作品で、14回のマナー・ショットを描いている。しかし、有希は精液をかけられても恍惚と静止することはない。「もったいない、もったいない」とペニスを口に含み、口のなかの精液をカメラに映させる。みよしは有希について、「スペルマが好きという女が実在するなんて想像もつかなかった」と述べた上で、彼女を「完全なパラノイア」だと評している<sup>32)</sup>。また、専門誌の年間ベスト記事でも、同作は「有希蘭の気持ち悪さ」が描かれたものとして、困惑を持って受け止められている<sup>33)</sup>。

淫乱の表象は、男性の性的ファンタジーの産物でありながら、激しいセックスを求める言葉や態度によって男性の支配や所有の不完全さを示してしまう<sup>34)</sup>。藤木 TDC は黒木香について、「男性の想像力を超越した痴態」「当時の男性にとって衝撃であり畏怖すら感じさせるもの」であったと述べている

ことから、淫乱な女性像への男性の恐れがわかる<sup>35)</sup>。

この時期に活躍した安達かおるは、バクシーシ山下が監督デビューしたビデオメーカー V&R プランニングを経営者であり、最も暴力的な作品を制作する監督の一人として知られていた。アダルトビデオ専門誌『ビデオ・ザ・ワールド』で半期ごとに掲載されるベストビデオ企画では、1989年から1999年に選定された大賞22本のうち、15本を安達や山下、同メーカーのカンパニー松尾監督らが受賞している。安達は山下や松尾を見出し、監督として活躍の場を与えたことから、1990年代を代表する監督といえる。

安達は過剰に能動的な演技で男性的権威を不安定にする淫乱ブームの女優に対して、村西のように即興的な撮影によって演技を否定するだけではなく、演技を嫌悪し、責めることで性行為の真正性を描こうとする。冒頭でふれた『ジーザス栗と栗鼠スーパースター』（1987-2013<sup>36)</sup>）は、その様相が顕著に描かれている。このシリーズは、樹まり子や林由美香など、1990年代にハードな撮影や能動的な振る舞いで人気を得た女優が出演している。また、『ビデオ・ザ・ワールド』において女優を追い詰める様子が「久々にスカッと立派なアダルトビデオ」と高く評された安達の代表作であり<sup>37)</sup>、当時の価値観を検討する上で注目に値する。

シリーズは、女優一人に多数の男優を用意し、大量の精液を浴びせるというコンセプトで制作されている。そのため、通常のアダルトビデオが半日程度で撮影できるのに対して、24時間から48時間連続して撮影が行われており、非常に過酷な内容となっている。こうした暴力行為によって、撮影中に女優に能動的な演技を放棄させ、泣く、怒るなどの態度をとらせることが目的となっている。村西は女優との打ち合わせを放棄し、演技ではない性行為を撮影しようとしたが、安達は泣く、怒るといった感情を顕わにさせることに重きをおいている。しかし、シリーズは次第に陳腐化し、女優は感情を晒さなくなる<sup>38)</sup>。それに対して、安達は男優の描き方を変え、女優の「生理的反応」を引き出そうとするようになる。こうした経緯や手法の変化を、

じっさいの作品から検討したい。

女優の生理的反応を引き出す手法は、マネー・ショットによる抑圧が限界を迎えたことであらわれてくる。こうした変化は、シリーズ第3作『吉田密流』（1988 以下、女優名のみ記載）にすでに見られる。安達が「淡々とこなされちゃっという感じ（ママ）」<sup>39)</sup>と述べる作中では、次々と男優を入れ替えながら、連続してマネー・ショットが行われる。しかし、女優の吉田は取り乱すことなく撮影を終えている。第5作『樹まり子』や第6作『林由美香』（ともに1990）の女優の反応も同様である。マネー・ショットが性的権能を失いつつあるなかで、安達は第6作の最後に「侮辱がわからないのか…金で雇って撮影する関係はその程度のものでしかないのか」とテロップで敗北を宣言する。女優は過酷な撮影が行われるとわかった上で、淡々と仕事として演技する存在とされている。

それに対して、安達は特異な性的欲望を抱えた「変態男優」を起用していく。その意図は男優に対峙した女優が困惑し、演技を継続できなくなるとともに、生理的反応を晒すことにある。第1作のパッケージにはすでに「変態素人男優」という文言が見られるが、作品上では、「淡々とこなされ」たという第3作『吉田密流』から、奇矯な振る舞いの男優が増加していく。この作品ではほかの男優や自分の尿を飲む男が登場する。第5作や第8作の『寺崎泉』では、女性とうまく対話できず、理想的な会話運びが実現するまで、何度も同じ会話を繰り返す男性が描かれている。さらに、第10作『浅間夕子』では志村けんの「バカ殿」に扮して女優に迫る男優が登場する。

安達は「変態男優」と対峙した女優について「反応するじゃない。気持ち悪いとか……そういう表情とかは……演技じゃできないから」と述べている<sup>40)</sup>。「変態男優」は予想外の振る舞いで女優を驚かせる装置である。安達は奇矯な男優を描くことで、女優の演技をやめさせ、「気持ち悪い」という抑えきれない嫌悪感や身体的な震えを引き出そうとしている。こうした女優の生理的反応を撮影する手法は、マネー・ショットが描く「ほんとうの快

感」と同じ論理になっている。テクノフェミニズムを研究するヘレン・ヘスターは、吐瀉物や糞便の描かれたポルノグラフィを取り上げ、ウィリアムズの指摘する「性行為の不随意的な快感の痙攣」を可視化する試みとして分析した。こうしたポルノグラフィでは女性の快感という痙攣が男性の射精の痙攣へ、そして嫌悪が引き起こす痙攣へ、と二重に移されているという<sup>41)</sup>。

『ジーザス』シリーズに見られる精液や男優の利用について、安達自身も真正性を追求したものと語っている<sup>42)</sup>。安達は自伝的著作『遺作』(2017)において、悩みや不安、性格の悪さなどを見せない、「美少女」を映したアダルトビデオは嘘に過ぎないと断言する<sup>43)</sup>。『ジーザス』シリーズはそのアンチテーゼであり、そのなかで虚実ないまぜの映像を撮影したという。安達はアダルトビデオに描かれたレイプは演出であると念を押して、本物のレイプでは「女性は……固まってしまうだけでしょう」と述べている<sup>44)</sup>。シリーズでは、マナー・ショットの間に男優と女優の寸劇を挟んでおり、強引に性交に及ぶシーンも多いが、このレイプ描写は安達にとってシチュエーションの設定に過ぎない。一方で、男優と対峙した際の「気持ち悪い」という感情は、演技ではない真実ということになる。

安達作品は、マナー・ショットにおいて男性の快感より精液をかけられる女性を焦点とする村西の価値観を引き継ぎながら、淫乱ブームによる男性的な権威の揺らぎに応答している。「気持ち悪い」という感情の描写は、精液が示す「ほんとうの快感」の証拠を精液による女性支配の証拠に移行し、さらに女性支配の手法を「生理的反応」に変換している。それによって安達は淫乱ブームの女優を攻撃し、作品の真正性と自らの権威を示している。「序」で見た桜木亜美の「なにが好きなかわかんない」という言葉は、「変態男優」の奇矯な振る舞いへの拒絶の言葉である。安達は女優の演技を否定し、男優への嫌悪という生理的反応を引き出すことで、これから撮影される性行為の真正性を示していたのである。

こうした淫乱ブームへのアンチテーゼとして発達した真正性の演出は、当

時のメディア状況に応答したものであった。1990年代前半までは、レンタルビデオが流通形態の中心を占めていた。バブル崩壊により、増加を続けていたレンタルビデオ店は1万店を下回るようになったが、セルビデオが増加するのは1993年以降で、本格的な流通はさらに後になる。ライターの安田理央が指摘するように、当時のレンタルビデオ店は映像を見て発注をかけるのではなく、パッケージのみを判断材料にしていた。そのため、外装を典型的なアダルトビデオであるかのように制作し、映像は関係のない内容にして詐欺的に注文数を稼ぐことが横行していた<sup>45)</sup>。また、そもそも、レンタルビデオは短期的にビデオを借りるシステムであり、数百円程度の安価でビデオを閲覧できる。こうした環境は、多様な作品が流通する土壌を生んでいた。安達はレンタルビデオ市場に応答して、内容と関係のないパッケージを売りつける騙し自体をメーカーの売りにしながら、実験的な作風を提供することで人気を得た。専門誌を見ると、V&Rプランニングに対する「抜けない」「暗い」イメージが語られていることから、性的な魅力と異なる需要があったことがわかる<sup>46)</sup>。こうした作品は、作家主義的な専門誌において、単に男性の自慰に奉仕するだけではない実験的、批評的作品として熱狂的に取り上げられた。

また、安達はビデオ技術の進歩にも応答している。当時のアダルトビデオは30分から60分程度であったが、ビデオテープ原価が下がるなかで、『ジーザス』シリーズでは、平均に倍する120分のビデオを制作している<sup>47)</sup>。ほかの作品よりも長時間の『ジーザス』は、長時間撮影というシリーズの特徴を反映しており、視聴者に対して過激で過酷な内容がじっさいに行われたのだとメッセージを発している。

安達は淫乱ブームのなかで、レンタルビデオ市場やビデオ技術の普及に適応しながら『ジーザス』シリーズを制作した。そこでは真正性を女優の生理的反応によって証明することで、女性支配と監督の男性的権威が描かれていた。

## 結び：レンタルからセル、インターネットへ

本論は1980年代から1990年代を対象に、日本のアダルトビデオ監督が描いた真正性の変遷を追った。真正性はアメリカのポルノグラフィ研究で重要な問題の一つとされてきた。そこで真正性とされていたのは、マネー・ショットが示す「ほんものの性行為／ほんとうの快感」であった。しかし、『女犯』をめぐる議論を参照すると、日本のアダルトビデオでは性器の挿入や快感は問題にされておらず、監督が演出する過剰な暴力やそれに対する女優の差し迫った反応に真正性が見出されていた。本論では、こうした差異を手掛かりに、村西とおると安達かおるという著名な監督の作品から、日本のアダルトビデオに描かれる真正性の変遷を追った。

1980年代に活躍した村西とおるは、「顔面シャワー」と「私的エロス」という価値観によって、真正性の問題を「ほんものの性行為／ほんとうの快感」から精液をかけることによる女性支配と、演技の否定という水準に変換した。この変化は、1980年代の技術の進歩を背景とした、監督、カメラ、男優を一人でこなす村西のスタイルに拠っていた。

1990年代に入ると、安達かおるは演技の否定をさらに強調していき、女優の「生理的反応」を引き出すことに血道をあげるようになる。その背景には、村西の撮影した黒木香以降の淫乱ブームがあった。能動的振る舞いで強く構築性を感じさせる女性像に対して、安達は「気持ち悪い」という嫌悪の震えを引き出し、性交に真正性を付与した。この震えの利用は、マネー・ショットが快感の震えを真正性として提示するのと同じ構造である。しかし、問題とされているのは男性の快感でも、それと同期するとされる女性の快感でもなく、いかに監督が女優の演技を攻撃し、反応を支配するかであった。

日本のアダルトビデオは、監督がメディアや市場の変化に回答し、独自の真正性を示すことで過激さを演出していた。こうした真正性は、マネー・ショットが示す「ほんものの性行為／ほんとうの快感」という価値基準に影



響を受けつつも、女優の演技の否定と生理的反応の導出という形であらわれていた。

それではその後、監督と真正性の関係はどのように変化したのか。1990年代後半以降の状況を素描して本論を終えたい。この時期にはビデオソフトが安価になり、セルビデオの割合が増加していった。当時のセルビデオは、レンタルビデオの自主規制を担った日本ビデオ倫理協会の審査を受けず販売できる状態であった。そのため、セルビデオは過激さの象徴になっていた<sup>48)</sup>。こうした状況下で、セルビデオメーカーは、顧客のマニアックで過激な欲望を満たす作品を制作する傾向を強めていった<sup>49)</sup>。

セルビデオの監督はどのように真正性を描いたか。ここでは1994年にビデオメーカー「エムズ」を立ち上げた先駆者である松本和彦に着目したい。エムズの宣伝記事は、店舗が「からかい客は立入禁止のマニアの領域」であると伝えている<sup>50)</sup>。また、松本は「客を裏切らない”リアル”があれば負けるわけないって」という記事を掲載しており、「マニア」に真正性を提供しているように読める<sup>51)</sup>。松本がマニアに向けた「リアル」として専門的に制作したのが、日本独自のジャンル「ぶっかけ」である。ぶっかけは、複数の男性が次々に女性に精液をかける性行動を描く。こうした作品では、顔の映らない射精の装置としての男優と、大量の精液をまとい、戯れる女優の姿が描かれる。

リサ・ジーン・ムーアは「ぶっかけ」について、女性が複数の男性に求められる対象にされることでホモソーシャルな空間が演出され、男性の性的能力に関する競争が起こるとしている<sup>52)</sup>。ぶっかけにおける男優とホモソーシャルリティやその変遷には筆者も注目しており、拙稿で論じている<sup>53)</sup>。しかし、本論の論じる真正性については、射精という「ほんとうの快感」の証拠や、精液と戯れる女優という対象化の欲望が反復されるにとどまっている。松本作品は、顧客の見たいたいものを見たいという欲望を満たしているが、真正性をめぐる新たな問題系があるとは言い難い。

こうした見たいものを見たい、という視聴態度やそれに対応した作品は、2000年代にポルノサイトが増加すると普遍化する。ポルノサイトでは、大量の動画と検索用の無限に細分化されたタグが用意されており、いくらでも過激でマニャックな作品を視聴できる。この時期には、監督の名前も一つのタグに過ぎなくなる。情報源としての速度が遅いアダルトビデオ専門誌が次々と廃刊したこととあわせて、視聴者は自身の見たい「リアル」を監督の手を借りずに発見できるようになる。こうした変化の詳細な検討は今後の課題だが、作品とパブリシティが共同で生み出した監督による真正性の価値づけは、1980年代から1990年代という歴史的に特殊なものである。セルビデオ、そしてインターネットの時代に至って、真正性の問題はいかにニッチな欲望を満たせるかという価値観にとって代わられたといえる。

## 注

- 1) ここでは性器及び性行為を露骨に描いたポルノグラフィのなかでも、ビデオソフト及びDVDで異性愛男性に向けて日本国内で販売された映像作品を指す。ただし、性器が無修正であるものや18歳未満者の出演した児童ポルノなど、違法に流通したビデオは対象としない。
- 2) 赤川学『性への自由／性からの自由 ポルノグラフィの歴史社会学』青弓社、1996年、176-181頁。
- 3) Catharine A. Mackinnon, *Only Words* (Cambridge, M.A.: Harvard University Press, 1993), 24.
- 4) 男優、女優という呼称は、出演者を男女の二種類のみに分けし、特定の役割や特徴を持つものとして想起させるために問題がある。しかし、アダルトビデオでは通常、出演者を男優、女優と呼ぶ慣行があることから、本論もそれに倣っている。
- 5) 小田視希「『キモ男』の課される／求めるホモソーシャル리티—画面外の声、人格テスト、従属的男性性の承認—」『人間・環境学』第32巻、京都大学大学院人間・環境学研究科、2023年、1-15頁。
- 6) 『1992出版指標年報』出版科学研究所、1992年や、WEBマガジン『ニコ生ナックルズマガジン』（<https://ch.nicovideo.jp/hisada/blomaga/ar228013> 2023年7月17日確認）によると、『ビデオ・ザ・ワールド』や『ビデオボーイ』（英知出

版)といった専門誌は、1990年代には月間10万部以上が発刊されていた。

- 7) リチャード・ダイアー『映画スターの〈リアリティ〉』青弓社, 2006年, 112-114頁.
- 8) Catharine A. Mackinnon, *Feminism Unmodified: Discourses on Life and Law* (Cambridge, M.A.: Harvard University Press, 1987), 10-11.
- 9) Mackinnon, 1993, 27-28.
- 10) Linda Williams, *Hard Core Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"* (Berkeley, C.A.: University of California Press, 1989), 93-100.
- 11) ただし、マッキノンの述べる「リアル」は、男性の性的ファンタジーと同義である。撮影時に行われた暴力であり、視聴者の現実に通ずる暴力でもある性的ファンタジーに基づいた性行為が、男性にとっては現実そのものであるという批判は、以下で整理する演技と主体性が入り混じった真正性の議論とは趣を異にしている。
- 12) Tim Dean, *Unlimited Intimacy: Reflections on the Subculture of Barebacking* (Chicago, IL.: University of Chicago Press, 2009), 107-108.
- 13) Ummni Khan, "Hit Me with Your Best Shot: The "Violent" Controversy Surrounding SM Porn", in *PORN Philosophy for Everyone*, ed. Dave Monroe (West Sussex: John Wiley & Sons Ltd, 2010) には、フェミニズムとポストモダン思想に傾倒する男性が、恋人の女性にポルノ誌を渡す架空の物語が例として提示される。性的妄想の押しつけを批判する女性に対して、男性は「暴力じゃない」「ロールプレイだ」と反論している。
- 14) Zamir Tzachi, "Pornography and Acting", in *Pornographic Art and the Aesthetics of Pornography*, ed. Hans Maes (London: Palgrave Macmillan, 2013), 75.
- 15) Simon Hardy, "The New Pornographies: Representation or Reality?", in *Mainstreaming Sex The Sexualization of Western Culture*, ed. Attwood, Feona (London: I.B.Tauris & Co. Ltd, 2009), 5.
- 16) 杉田聡『男権主義的セクシュアリティ』青木書店, 1999年, 12頁.
- 17) ポルノ・買春問題研究会編訳『マッキノンと語る／ポルノグラフィと売買春』不磨書房, 2003年などが挙げられる。
- 18) バクシーシ山下『セックス障害者たち』太田出版, 1995年, 24-26頁.
- 19) 阿部嘉昭『精解サブカルチャー講義』河出書房新社, 2001年, 156頁.
- 20) 「1985年度アダルトビデオ BEST10 発表」『オレンジ通信』1986年2月号, 東京三世社, 71-75頁.

- 21) 「射精こそ、男にとって一番気持ちがいい 地下ビデオ・考 これが「射精」だ!」『ビデオボーイ』1984年11月号, 英知出版, 90-91頁.
- 22) 『日刊スポーツ』1987年6月28日, 日刊スポーツ新聞社, 頁数不明.
- 23) 「裸の悪代官 村西監督 ハワイで御用!!」『ビデオ・ザ・ワールド』1987年2月号, コアマガジン, 頁数不明.
- 24) 「クリスタル映像を150億円の企業にします」『ビデオ・ザ・ワールド』1986年9月号, コアマガジン, 頁数不明.
- 25) 「AV WARS 村西帝国の逆襲」『オレンジ通信』1991年1月号, 東京三世社, 96頁.
- 26) 「社長・監督・カメラ・男優をこなす 業界の徳田虎男こと「村西とおる」氏率いる クリスタル映像」『ビデオ・ザ・ワールド』1986年4月号, コアマガジン, 頁数不明.
- 27) 藤木 TDC 『アダルトビデオ革命史』幻冬舎, 2009年, 43, 184頁.
- 28) 『極私的エロス』は、原一男が元同棲相手の武田美由紀を撮影したドキュメンタリーであり、原の撮影時の同棲相手である小林佐智子、武田が子供を設けた米兵など、監督と被写体の個人的関係が描かれている。なお、原一男を意識したタイトルに TOHJIRO 監督の『極至的エロス 寺田弥生』(1997)があり、監督は恋愛関係にあったとされる寺田と自身や、ほかの男優の性交を撮影している。
- 29) 原一男 『踏み越えるカメラ わが方法、アクションドキュメンタリー』フィルムアート社, 1995年, 125頁.
- 30) 足立, 1995年, 68頁.
- 31) 本橋信宏 『エロ職人ヒビヤンの日々涙滴』バジリコ, 2004年, 34-36頁.
- 32) 「VW DIRECTOR REPORT 『大飲液 有希蘭 地獄の使者”有希蘭” スペルマゴクン14発!!』」『ビデオ・ザ・ワールド』1989年5月号, コアマガジン, 64-65頁.
- 33) 「89年度上半期 アダルトビデオベスト10座談会」『ビデオ・ザ・ワールド』1989年9月号, コアマガジン, 54頁.
- 34) Gary Day, "Looking at Women: Notes toward a Theory of Porn", in *Perspectives on Pornography: Sexuality in Film and Literature*, eds. Gary Day and Clive Bloom (London: Palgrave Macmillan, 1988), 90.
- 35) 藤木, 2009年, 137, 139頁.
- 36) 『ジーザス』シリーズは1980年代後半から1990年代にかけて制作されているが、2013年に新作が1本のみ公開されており、全20本がある。1990年代の状況を見る本論の問題意識から、2013年の作品を除いた19本を扱うこととする。

- 37) 「CHANNEL・88」『ビデオ・ザ・ワールド』1988年10月号, コアマガジン, 64頁.
- 38) こうした安達の失敗を描くこと自体が、女優を抑圧する対決の成否をわからなくすることで、作品の真正性を提示する仕組みになっていることは留意すべきである。
- 39) 「DIRECTOR.AWARD.INTERVIEW 89年度上半期監督賞 安達かおるインタビュー」『ビデオ・ザ・ワールド』1989年10月号, コアマガジン, 51頁.
- 40) 同上, 52-53頁.
- 41) Helen Hester, *Beyond Explicit: Pornography and the Displacement of Sex* (New York, N.Y.: State University of New York Press, 2014), 51-52.
- 42) 安達かおる『遺作 V&R 破天荒 AV 監督のクソ人生』三交社, 2017年, 208頁.
- 43) 同上, 78頁.
- 44) 同上, 84頁。しかし、レイプに対する女性の行動が一定のものに限られるという発想は、強姦神話を強化する点で問題があるのは確認しておきたい。
- 45) 安田理央『日本 AV 全史』ケンエレブックス, 2023年, 148頁.
- 46) 「2001年上半期アダルトビデオベスト10 座談会」『ビデオ・ザ・ワールド』2001年8月号, コアマガジン, 93頁, 「大学生五十嵐のAV大学 連載第29回」『ビデオ・ザ・ワールド』2007年11月号, コアマガジン, 100頁.
- 47) 足立, 1995年, 208頁.
- 48) 「荒玉みちおが選ぶ 1998年インディーズビデオベスト10」『ビデオ・ザ・ワールド』1999年3月号, コアマガジン, 74頁.
- 49) 「CHANNEL 最新ビデオ倫審査ビデオ」『ビデオ・ザ・ワールド』1999年3月号, コアマガジン, 74頁.
- 50) 「The Very Best Of M's からかい客は立ち入り禁止のマニアの聖域」『オレンジ通信』1998年8月号, 東京三世社, 90-91頁.
- 51) 「麗しのAVクイーン28連発絶頂ランキング 松本和彦 インディーズも熱い! 客を裏切らない“リアル”があれば負けるわけないって」『週間宝石』光文社, 1998年8月13日号, 152頁.
- 52) Lisa, Jean, Moore, “BUKKAKE”, in *Cultural Encyclopedia of the Penis*, eds. Michael Kimmel et al. (Lanham, Boulder, New York, London: Rowman & Littlefield, 2014), 29.
- 53) 小田, 2023年, 7-12頁.