

## 「キモ男」の課される／求めるホモソーシャルリティ

—— 画面外の声, 人格テスト, 従属的男性性の承認 ——

小 田 視 希

京都大学大学院 人間・環境学研究科 共生人間学専攻

〒 606-8501 京都市左京区吉田二本松町

**要旨** 本論は、アダルトビデオにおける「キモ男」の表象を分析した。キモ男は従属的男性として描かれており、覇権的男性性を体現する監督との間にホモソーシャルな関係を結んでいる。このホモソーシャルリティを描くことで、監督は社会やメディアの変化に応じつつ男性性の権威を防衛している。一方、キモ男は抑圧に反抗せず、従属する役割を引き受けられるか人格をテストされている。同時に、キモ男は従属的男性性としての役割を積極的に引き受けることで、自らの役割の価値を承認されたがっているものとして描かれる。こうしたホモソーシャルリティの描写によって、アダルトビデオは覇権的男性性の権威を、さまざまな男性性を巻き込みながら防衛している。

## はじめに

本論は、1980年代から2000年代のアダルトビデオ<sup>1)</sup>作品と、アダルトビデオ専門誌や男性向け総合誌における男性像を分析する。

アダルトビデオはこれまで、女性像の変遷や性暴力の批判など、女性との関係でとらえられてきた。例えば社会学者の赤川学は、専門誌に依拠して女性像の変遷を追っている。アダルトビデオ黎明期の1980年代前半には、小林ひとみのような「美少女」が、ソフトな内容の映像作品に出演していた。1980年代後半になると、黒木香や豊丸などハードな性行為を売りとした女優と、早川愛美のような「美少女」のソフト路線に分化が進んだ。1990年代に入ると、林由美香や樹まり子など従来なら「美少女」路線の作品に出演していた容貌の女優も、ハードな内容の作品に登場するようになったとされている<sup>2)</sup>。

一方、男性像については、主に女性への性暴力との関係から論じられてきた。アダルトビデオは過激な性行為を描いてきたメディアである。その性描写はしばしば暴力的な内容を含んでおり、実

際のレイプと区別が困難な作品も流通している。アダルトビデオを批判する立場からは、そこに描かれた男性は、女性を暴力で支配する存在とされている。そうした映像を視聴することは、われわれのセクシュアリティを性差別的なものにしてしまうという指摘もなされてきた<sup>3)</sup>。

しかし、日本のアダルトビデオは、暴力によって女性支配を実現するのとは異なる男性像も描いてきた。本論はそのなかでも、2007年頃に流行した、抑圧される男性像である「キモ男」の表象に着目する。例として、『キモメンにイカされる』シリーズ(2007年)と、『キモ男に犯される』シリーズ(2007年-2011年)を確認したい。作中では、社長を演じる女優と、土下座で営業する会社員役の男優が描かれている。また、教師役の女優に指導される生徒役の男優や、医師役の女優に管理される患者役の男優など、女性より低い地位におかれた男性が多様に描かれている。あるいは、女性用の学校制服や下着を着ける男優や、口紅をつけて化粧する男優など、男らしさと対極にある格好の男性も登場する。こうした男性は、情けない振る舞いや文字通り「女々しい」服装を、監督や女優から笑いのものにされている。男優はそれに

逆上して女優をレイプするが、性行為により女性支配を実現するというよりは、女優から「気持ち悪い」存在として嫌悪されたままであり、男性的権威を体現しているようには見えない。本論の関心は、この「キモ男」という表象が、わざわざ描かれる意図にある。

とはいえ、こうした作品は、女優を中心としたアダルトビデオ史からも、男性の暴力性を批判する立場からも周縁的なものと思われるかも知れない。しかし、抑圧される男性像は、ビデオの黎明期から著名な監督によって描かれ続けてきた経緯がある。

そもそも、アダルトビデオの歴史は女性表象のみで理解できるものではない。アダルトビデオ作品は『ビデオ・ザ・ワールド』（コアマガジン）、『オレンジ通信』（東京三世社）といったアダルトビデオ専門誌や、男性向け総合誌で宣伝されてきた。こうした雑誌は、インターネットサイトを通じた購買が普及する 2000 年代まで、重要な情報源となっていた。そこでは監督の名前や作風、人物像が熱狂的に特集されており、作家主義的価値観が醸成されていた。なかでも代々木忠や村西とおる、安達かおる、バクシーシ山下、松本和彦といった監督は、雑誌に頻繁に登場するアダルトビデオのアイコンであった。そして、こうした有名監督は、「男らしさ」を示せない男性を描いてきたのである。

本論は、アダルトビデオと雑誌群が描いてきた「男らしさ」を示せない男性像の歴史を踏まえながら、その極点としての「キモ男」を検討する。とくに、監督が自身と「キモ男」の上下関係を描いていることに着目する。そして、この上下関係が、単なる監督が課した演技ではなく、「キモ男」役の俳優自身の欲望でもあるかのように描かれており、それによって、監督が自身の男性的権威を維持していたことを明らかにする。

## 1. 先行研究

本章では、アダルトビデオの男性像についての先行研究を整理する。それによって、特に日本で行われた研究が看過してきた、上下関係を含んだ

男性間の関係を分析する必要性を指摘する。

国内の研究を見る前に、先駆的にアダルトビデオを取り上げてきたアメリカの先行研究を確認する。アダルトビデオを最初に問題化したのは、1970 年代の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>4)</sup>は、アダルトビデオが性差別を生み出す根本的原因であると批判している。マッキノンによれば、アダルトビデオの性描写は男性優位で暴力的なものである。そうした描写は、視聴者のセクシュアリティを性差別的なものに変えてしまうという<sup>4)</sup>。特に性暴力の象徴とされるのが、男性が女性の顔や身体に精液をかける「マネーショット」である。この表現は、現在は日本のアダルトビデオでも性行為の終わりとして定番化している。マネーショットは女性を精液がかけられる「性的もの」として描くミソジニーの産物であり、体液を自ら制御する男性性の権威<sup>5)</sup>を描くとされている。こうした反ポルノ運動による批判は、当初はポルノ映画に向けられていたが、1980 年代にアダルトビデオが普及すると、最も影響力を持つメディアとして批判の中心が移り変わっていった。

反ポルノ運動は、アダルトビデオを男性による女性への抑圧の表現としてとらえている。一方、1990 年代に入ると女性差別批判と異なる立場があらわれる。代表的な論者であるリンダ・ウィリアムズは、自らの研究をポルノスタディーズと呼んでいる。その関心は、アダルトビデオが多様な表現の可能性を持っており、マイノリティが欲望を解放する場となり得るという視点から、同性愛、人種等の描かれ方を分析することにある。とはいえ、男女間の性行為を描いた作品も、ほかの性愛と同じ程度に分析されている。ウィリアムズは、アダルトビデオの特徴が「最大の可視性」の追求にあると指摘する。その最たるものはマネーショットである。マネーショットは男性の快感を可視化している。さらに、精液は女性の恍惚とした表情とともに映される。あたかも女性の快感が射精と一致するように描かれることで、可視化が困難な女性の性的快感も可視化され、男性の射精で制御されるものとして表現される<sup>6)</sup>。マネーショットは女性の性的快感を可視化し、性的な権

力関係を操作している。こうして見ると、異性愛を描いた作品については、ポルノスタディーズも男性性の権威を描いたものととらえていることがわかる。

ここまで、アメリカにおける2つの研究の潮流から、異性愛男性向けのアダルトビデオにおける男性像が、男性の権威を描いたものとされていることを確認した。反ポルノ運動は、アダルトビデオが男性の暴力的な性行為を描いているとする。ポルノスタディーズもまた、女性の性的快感を支配する男性の権威を描いていると指摘している。一方、日本のアダルトビデオには、女性支配の実現とは異なる男性像が描かれている。それでは、日本では、アダルトビデオにおける男性像はどのようなとらえられてきたのか。

日本のアダルトビデオ研究としては、アメリカの反ポルノ運動の影響を受けたものと、それに応答したアダルトビデオ礼賛とも言える立場のものがある。反ポルノ運動の影響を受けた研究は、日本でも盛んに行われてきた。代表的な論者の杉田聡は、アダルトビデオが女性支配を内面化した「男権主義的セクシュアリティ」を構築すると指摘している<sup>7)</sup>。特に、コンドームを使用せず女性の膣内へ射精するシーンや、精液や代替としての吐瀉物が女性にかけられるシーンは、女性支配の象徴として強く批判されている<sup>8)</sup>。こうした反ポルノ運動の影響は強く、その後もアダルトビデオの暴力性は批判され続けている<sup>9)</sup>。

一方で、反ポルノ運動から批判された作品について、それを愛好する人物が作品を擁護したことで議論が起こっている。この議論は、バクシーシ山下監督の『女犯』シリーズ(1990-1991年)について、反ポルノ運動の立場を取る若槻世都子がビデオを問題視し、1991年に「『女犯2』を考える会」という場を設けたことで顕在化した。

『女犯』シリーズでは、レイプや殴打といった暴力、精液や吐瀉物をかける行為が延々と描かれる。その暴力の激しさは、反ポルノ論者の中里見博が、『女犯』によりアダルトビデオにおける性暴力の手法が確立されたと述べているほどである<sup>10)</sup>。描かれている暴力と女優の抵抗の激しさから、作品の虚構性に疑問を投げかけるかたちで批

判が行われた。「考える会」には山下も出席し、作中のレイプの虚構性や女優の性的同意の有無について対話が行われた。そこでは、事前に撮影内容の同意をとっていたとする山下と、それでもビデオでは暴力が行使されているとする「考える会」がすれ違ったまま終わった<sup>11)</sup>。対話の不首尾を受け、若槻によって日本初の女優の相談ホットラインが設立されたことで、『女犯』は大きな社会的な注目を集めた。

こうした流れを受けて、社会学者の宮台真司が山下のビデオを愛好する立場からレイプの真实性を否定し、ビデオを男性の性的欲望の真実をとらえたものとして擁護した。宮台は、『女犯』シリーズに出演した女優が山下を強姦などで起訴していないという理由で、レイプは演技に過ぎないと反論する。そのうえで、『女犯』は精液や糞便、吐瀉物、過剰な暴力でしか興奮できない「障害者を美化せず、みっともないままに描く」ことに価値があるとする<sup>12)</sup>。そこでは通常のアダルトビデオが描かない男性の性的欲望がとらえられているという。宮台や山下は、男優を「障害者」<sup>13)</sup>と呼ぶ。彼らは恋愛でセックスの相手を得るシステムから脱落した性的弱者であり、その原因として「奇形化に相当する」暴力的欲望を抱えているという。そして、社会は彼らをどのように「ガス抜き」するか考えなくてはならないとされる<sup>14)</sup>。批評家の阿部嘉昭も同様の論理から、『女犯』が男性の持つ「悪」の価値観を表現していると称賛している<sup>15)</sup>。宮台と阿部は、『女犯』が非暴力的な性愛関係に生きられない人間の真実の姿をとらえているとしている。

宮台や阿部は、アダルトビデオを社会と対立するものとして論じている。自由恋愛や非暴力的な性愛を規範として押し付ける社会に対して、そこに馴染めない男たちの反抗の場がアダルトビデオであるかのようだ。だが、『女犯』の男性はむしろ、監督やほかの男優と性的な権力関係を形成する社会的存在ではないか。阿部が指摘するように、山下は作中の「レイプ」を真に迫ったものにするため、女優にはレイプを撮影すると説明し、男優には何も聞かされていない女優をレイプする作品だと伝えていた<sup>16)</sup>。監督と男優の間には、情報操

作による支配関係がある。また、作中には、男優の間の権力関係も描かれている。川口と呼ばれる男優はレイプシーンに参加するが、勃起できないことで周囲から罵られる（『女犯3』）。あるいは、女性器への挿入方法をほかの男優から教えられるが、うまくいかず、最終的に「もういいよ」と画面外へ退場させられている（『女犯4』）。

宮台や阿部の論考は、著名な監督が描いた、社会から脱落した男性を論じている点で、本論が着目するものと似た男性像をとらえている。しかし、そうした男性が、監督や男優同士で関係を形成する社会的存在であることは看過されている。また、アダルトビデオは単に社会の男性性を反映するだけではなく、社会に男性性の価値を提示する装置になっていることも踏まえて、男性像の意義を検討する必要がある。

本論では、宮台や阿部による男性像の分析を批判的に引き継ぎながら、上下関係を含むホモソーシャルリティに着目する。それによって、「キモ男」を極点とする抑圧される男性像が描かれてきた意義を明らかにする。

このホモソーシャルリティという概念は、イブ・セジウィックが英文学から取り出した、女性嫌悪と同性愛嫌悪にもとづいた「男同士の絆」を指している。ホモソーシャルな関係は父権制社会を維持するのに不可欠なシステムである。父権制社会では複数の男性集団が女性の婚姻を媒介して交流することで絆を深めていく。女性を媒介物とすることで、男性間の性愛が否定され、男性による支配構造の根拠が維持されることになる<sup>17)</sup>。この概念は文学に限らずさまざまな表象に見られることから、多様な分野に応用されてきた。

『女犯』シリーズにおける監督と男優の情報格差のように、アダルトビデオに見られる男性は、女優を媒介としながら上下関係を含んだホモソーシャルな関係を形成している。こうした上下関係を論じるために、レイウィン・コンネルの議論を確認したい。コンネルは男性性に階層を導入し、さまざまな男性性の関係を問題にした<sup>18)</sup>。コンネルは、家父長制的な男らしさを体現することで優位に立つ「覇権的男性性」や、男らしさに欠けるため劣位に置かれた「従属的男性性」など、男性

性に多様性があると指摘している。

アダルトビデオでは、覇権的男性性は現場を支配する監督や性的能力を認められた少数の著名な男優に割り当てられ、それ以外の男優は従属的男性<sup>19)</sup>として劣位におかれている。ホモソーシャルな関係は、親密な同胞の絆から熾烈な競争関係まで、女性を媒介とする点は共通しつつもさまざまな形を取るが<sup>20)</sup>、アダルトビデオに見られるホモソーシャルリティにおいては、監督と男優の上下関係の描き方を変化させることによって社会やメディアの変化にตอบสนองし、覇権的男性性を頂点とする構造を維持している。次章では、著名な監督が描く男性像とホモソーシャルリティについて、社会の変化を踏まえつつ変遷を記述することで、「キモ男」の表象を理解するために必要な論点を整理する。

## 2. 「従属的男性像」の誕生と変遷

本章では、日本のアダルトビデオにおける監督を覇権的男性、男優を従属的男性と考え、その関係性の誕生と変遷を追っていく。ここでは1980年代から1990年代にかけて、高い知名度を持っていた代々木忠、村西とおる、安達かおるという3人の監督を取り上げる。

代々木忠は日活ロマンポルノからアダルトビデオに参入した、アダルトビデオ黎明期を代表する監督である。代表作『ドキュメント・ザ・オナニー』（1982年）は、その劇場版とあわせてヒットしたことで、アダルトビデオというメディアが認知されるきっかけを生んだことで知られている<sup>21)</sup>。

文化人類学者の田中雅一は代々木を肯定的に取り上げている。田中によれば、代々木のビデオは「(女性が暴力の犠牲者となる)反エロスではなく(快感を引き出す)エロスの可能性が感じられる」ものである<sup>22)</sup>。そこで女性は、「代々木の声」のもとで「淫乱さを衆目にさら」し、「本物のオーガズム」に達するとされる<sup>23)</sup>。このオーガズムは、出演者が男らしさや女らしさといった「制度の世界」から「自分を捨てて」、「本当の自分」をさらけ出せるようになった結果として得られるもの

とされている<sup>24)</sup>。

代々木の「本当の自分」という価値観や手法は、1980年代に見られたニューエイジの流行を反映しながら、男性の権力関係を描いている。代々木は宇宙の波動を感じ、意識を解放するという、「チャネリング」と呼ばれるニューエイジの価値観を取り入れたビデオを制作している<sup>25)</sup>。作中では、男優や女優が意識を開いていき、一体となることで本物のオーガズムに到達できるとされている。ジャーナリストの宮淑子は、撮影現場を取材し、代々木が意識を開こうとする様子を描いている。代々木は撮影時に、男性に「赤ちゃんになってごらん」と声をかけ、普段の会社での男らしさを捨て、受動的に女性に自分を曝けだすように論じていたという<sup>26)</sup>。

代々木は一面としては、高い性的能力を持った覇権的男性と異なる男性像を描いている。しかし、その実態は、男優に意識を解放するよう指示を出し、快感の手法を伝授する性の伝道師として振る舞う監督と、監督に従う男優の関係を提示している。アダルトビデオの最初期から活動する代々木忠においても、女優との性関係を媒介とした、上下関係を含むホモソーシャリティが描かれている。それによって代々木は、性に熟達し、ほかの男性に技法を伝授する覇権的男性の権威を体現している。

代々木がアダルトビデオにおける地位を築いた後、1980年代後半から活動した監督が村西とおるである。この時期はアダルトビデオの制作本数が増加し、業界が急成長した<sup>27)</sup>。KUKIやSAM、宇宙企画などのメーカーが台頭し、過激な内容を売りにしていくなかで、ビデオメーカーのクリスタル映像で監督をつとめた村西は、アメリカのアダルトビデオで定番の表現であるマネーショットを「顔面シャワー」と呼び、自らの代名詞とすることで過激化するアダルトビデオの代表格となった監督である。

村西もまた、当時の社会やメディアの変化にตอบสนองしつつ、男性の上下関係を描いている。村西はクリスタル映像からの独立後、経営するメーカーのビルにスタッフを住み込ませ、「一枚岩」となって生活することを求めていた<sup>28)</sup>。スタッフと

の関係は、アダルトビデオ専門誌によって視聴者へ伝えられている。スタッフは「サンドバッグ軍団」と呼ばれる。スタッフは不手際があれば罵声を浴びせられ、殴りつけられる従属的存在である<sup>29)</sup>。その一人である男優のターザン八木は、撮影の際、監督と男優を兼任する村西と女優の性行為のあとに、女優と性交する機会をもらった体験を語っており<sup>30)</sup>、村西に阿る男優の様相が確認できる。

一方で、村西の覇権的男性性は、監督と男優を兼任し、自ら性交するスタイルによって確立されている。村西は監督としてスタッフを「サンドバッグ」にしなが、男優として「顔面シャワー」を行い、女性を所有物としてマーキングしている。こうした手法には、ビデオ技術の進歩が関わっている。ライター藤木TDCが指摘するように、1980年代には、ビデオカメラは肩に担げるサイズに小型化し、スタジオにとらわれない、少人数での撮影が可能になっていた<sup>31)</sup>。村西を扱ったネットフリックスドラマ『全裸監督』のブルーレイボックスパッケージを見ると、村西に扮する山田孝之がビデオカメラを担いでこちらを見ており、カメラと一体になった姿が村西の象徴であったことがわかる。村西はビデオカメラの軽量化で可能となった、監督とカメラを兼任し、さらにカメラを抱えたまま男優として性交まで行うスタイルによって、覇権的男性のイメージを纏っている。一方、男優は「サンドバッグ」として、村西の支配下でのみ性行為が許されている。こうした対比によって、村西は男性的権威を体現している。それに対して、男優は村西に従属することで、性交の機会を得る共生関係を構築している。

村西がこうしたホモソーシャリティを描いた背景に、1980年代から1990年代にかけて流行した「淫乱ブーム」がある。このブームは、1986年の黒木香を端緒として、豊丸や咲田葵といった、性行為に積極的に振る舞う女優が人気を博したものである。この「淫乱」の表象は、覇権的男性の動揺を誘う表象となっていた。

精液の表現へのこだわりで高い知名度を誇っていたラッシャーみよし監督が、ブームを代表する女優の有希蘭を撮影した作品に『大飲液』（1989

年)がある。作中では14回のマネーショットが行われる。しかし、有希蘭は、精液をかけられても恍惚とはしない。「もったいない、もったいない」と射精後の萎えたペニスを口に含み、口のなかの精液をカメラに映させる。みよしは有希蘭を「スヘ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」「完全なバラノイア」と評し、支配しきれない能動性に困惑している<sup>32)</sup>。

こうした「淫乱ブーム」は、黒木香がテレビに出演し、性について語った対談本『性の構造』(1987年)を発売したこともあって、アダルトビデオに留まらない認知度を得ていた。藤木は黒木について、「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」と述べている<sup>33)</sup>。「淫乱」の表象は男性の支配を超えて能動的に振る舞うようになり、社会に進出しつつあった女性像を戯画的に反映したものと考えられる。こうした「淫乱」の表象に対して、村西はビデオ技術を身に纏い、「サンドバッグ」となるような従属的男性にはなし得ない能動性を体現しながら、「淫乱」な女優を「顔面シャワー」で抑圧することで、隔絶した覇権的男性性の能力を示したのである。

1990年代前半に活動した安達かおるもまた、男性の性的な権力関係を入れ込んだホモソーシャルリティを描くことで、社会やメディアの変化に対応して男性の権威を描いている。安達はバクシーシ山下の所属するビデオメーカー「V&Rプランニング」の経営者であり、山下とともに当時最も暴力的なビデオを撮影する監督として知られていた。

安達の作品に『ジーザス栗と栗鼠スーパーstar』シリーズ(1987年-2013年)がある。シリーズは1990年代までに大半が撮影されているが、2013年に新作が1本作られ、全20本を数えている。シリーズでは、女優一人に対して多数の男優が用意され、大量の精液が浴びせられる。撮影は24時間から48時間連続して行われる。そのなかで女優が疲弊し、撮影中に泣き、怒ることで、女優がそれまで見せていた性に能動的な振る舞いが仕事上の演技だと露呈するというコンセプトである。このシリーズは専門誌でも「スカッと立派

なアダルトビデオ」と高く評されており、安達の代表作となっている<sup>34)</sup>。

シリーズに描かれる複数の男性は、監督との間に上下関係を形成している。その一因として、シリーズが続くなかで反復されるマネーショットが陳腐化していき、安達が「淡々とこなされちゃっという感じ(ママ)」と述べるように、女優が取り乱さず撮影をこなすようになった状況がある<sup>35)</sup>。ハードな撮影を売りとしていた女優の樹まり子や林由美香が出演した第5~6作を見ると、彼女たちは泣くことも怒ることもなく撮影を終えている。

それに対して安達は、特異な性的欲望を抱えた「変態男優」と呼ばれる男性を起用するようになる。映像を見ると、「変態男優」としては、ほかの男優の尿を飲み始める男優、女優の口に含まれた精液を吸い出す男優、女性と対話できずに挙動不審になる男優などが登場している。「変態男優」は、精液が付着する役割を演じており、あるいは女性を支配する理屈や言葉を持たないために劣位におかれた男性である。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」と述べる<sup>36)</sup>。安達は男優を利用し、女性の演技性を露呈させることで、女優の反応を支配する力を持った存在として振る舞っている。

こうした監督と「変態男優」の上下関係を含むホモソーシャルリティは、1980年代後半から1990年代におけるレンタルビデオ市場の成熟に応じてあらわれている。安田が指摘するように、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、パッケージを典型的なアダルトビデオであるかのように制作し、映像はまったく関係のない内容にして詐欺的に注文数をかせぐことが横行していた<sup>37)</sup>。安達や先述のバクシーシ山下のメーカーV&Rプランニングは、半ばそうした騙し自体を売りとしながら、実験的な作風を提供することで人気を得ていた。安達は市場の状況を察知しながら、特殊な性的欲望を示す男優を描くことで女性支配を実現している。

ここまで、1990年代前半までのアダルトビデオにおける監督と男優の関係を整理した。監督は

女優を媒介物としつつ、男優とホモソーシャルな関係を構築することで、メディアや社会の変化に応答しながら、自らの性的な権力を誇示している。この構造は1990年代後半に入るとさらに露骨に描かれるようになる。次章からは男性間の上下関係が強調された「汁男優」と、そこから派生した「キモ男」の表象が登場する経緯を確認する。

### 3. 「キモ男」の前身としての「汁男優」

本章では、1990年代後半に登場した「汁男優」の表象を確認する。「汁男優」は松本和彦監督によって生み出された。この時期には、レンタルビデオからセルビデオへ市場が移行した。レンタルビデオの流通には、当時の日本ビデオ倫理協会による性表現の審査が必要であったが、セルビデオは協会を通さず、独自の基準で自主規制を行って販売ルートにのせられた。そのため、セルビデオはインディーズビデオとも呼ばれ、過激さの象徴となっていた<sup>38)</sup>。松本は1994年にビデオ小売店「ミルキーショップエムズ」を立ち上げ、オリジナルビデオの制作、販売をはじめた、セルビデオメーカーの先駆者である。

松本は「変態男優」を登場させるといった実験的な作風ではなく、性的な過激さを演出する装置として男優を利用している。過激な作品を制作するために、松本は便利屋に依頼して素人男性を集め、大量の精液を撮影しようとした<sup>39)</sup>。それによって、女優につぎつぎと精液をかける性行為を撮影した、「ぶっかけ」と呼ばれるジャンルが生まれた。さらに松本は、1996年にアメリカのビデオメーカーによるイベントに「ぶっかけ」作品を出展している。アダルトビデオの本場であるアメリカに挑み、認められたというストーリーを宣伝することで、松本は新世代を担う監督として注目された<sup>40)</sup>。松本の影響で2000年代にかけてぶっかけがブームとなり、TOHJIRO、シンプルSANO、日比野正明などの監督が類似作を制作している。また、松本の主催で、ぶっかけに焦点をあてたビデオの大会も開かれている<sup>41)</sup>。ぶっかけでは、精液をかける男優は「汁男優」と呼ばれる。それでは、監督と「汁男優」の関係はどのように

描かれているのか。

松本の初期のビデオに『これが噂の松本医院』（1998年）がある。舞台となる架空の医院で、男優は「検査」のために精液を採取されるという筋書きである。「検体」となる精液を採取するために、男優は看護師に扮した女優にペニスを刺激され、射精させられる。そして、女優はカメラに向かって精液を手から手へと往復させ、口のなかで泡立てるなど執拗に変形させて見せる。このとき男優はペニスと腰回りだけが映されている。男たちは非人称的存在であり、個性を剥奪された精液の発射装置にされている。松本は医師の役で画面内に登場し、男優と女優に検査の指示を出す形で支配者となっている。ぶっかけでは、「汁男優」は大量の精液に戯れる女優という過激な映像を撮影する手段となっている。

ぶっかけというジャンルが定着するなかで、誰もが「汁男優」として撮影に参加できるイメージが普及したために、「汁男優」の表象は、素人性と結びつく形で従属的男性性が強調されていく。『松本和彦のネバネバ90分 SPECIAL』（2003年）では、精液は実験材料として扱われている。教室を模した舞台上、白衣を着た教師役の男優の指示によって生徒役の男優が試験管に射精する。教師役の男性と生徒役の女優は、試験管をアルコールランプで加熱し、匂いを嗅ぐなど精液を観察する。別のシーンでは、スーツを着た司会者役の男優に呼び出された複数の男優が、指示を受けて自慰を行う。男優が次々と射精すると、司会者の男優と、アシスタント役の女優が精液の飛距離を測定する。「汁男優」は、プロの男優ではなく素人男性であるためにその性的能力を疑われ、測定という形で見世物にされることで従属的男性性を強調されている。

さらに男性向け総合誌を見ても、「汁男優」の素人性が強調されている。彼らは素人であって、性的能力が保証されないことから、現場数ではなく現場での射精回数でしか金銭を支払われない<sup>42)</sup>。また、勃起が持続できないためにカメラの背後でペニスを刺激し続けねばならない一方で<sup>43)</sup>、快感にも弱く、必要なタイミングまで射精を我慢できない存在とされる<sup>44)</sup>。加えて、性的能力に限らず

「汁男優」の技術は未熟とされており、女優を撮影するさいにカメラを遮らないよう気を使うことさえできないとされている<sup>45)</sup>。「汁男優」は、女優との性行為を媒介にして、監督にとって役に立たない存在として描かれている。

この誇張はさらに続けられていき、2007年頃からは「キモ男」という極点に達する。松本は先駆的に「キモ男」も描いている。『60人のまるでしオマンコ』（2007年）では、「きもめん」と呼ばれる男優が登場している。「きもめん」は「汁男優」と同様に複数人で画面にあらわれる。全員が白いブリーフを制服のように身につけ、群体として描かれている。「きもめん」はペニスだけでなく、顔も映される。その顔をそろって女優に近づけ、息を吹きかけ、顔や体を舐め、顔を擦り寄せる。女優は「気持ち悪い」と繰り返しながら「きもめん」と性交し、精液をかけられる。「きもめん」は「キモ男」という呼称で定着し、その役割を専門とする男優もあらわれ、いくつものシリーズが制作されるようになる。この「キモ男」は、どこにでもいる男性が、滑稽な振る舞いに自らの役割を見出して監督のもとに集まった存在とされている<sup>46)</sup>。

松本の描いた「汁男優」やそこから派生した「キモ男」は、女優を媒介とした監督との上下関係が強調された形で描かれている。しかし、先行研究はぶっかけについて、マネーショットの意義が誇張されたものとしてとらえてきた。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唯一の対象とされることで、ホモソーシャルな空間が演出され、男性は性的能力に関する競争に参加させられていると指摘する<sup>47)</sup>。日本でも馬場淳の研究があるが、ムーアと同様にぶっかけを女性に媒介されたホモソーシャルな関係の表現としている<sup>48)</sup>。この議論は、アダルトビデオにおけるホモソーシャルリティと競争をとらえている点で重要だが、汁男優の關係に着目しており、監督と男優の間の優劣が考慮されていない点で問題がある。

ここまで、「汁男優」の誕生と、そこから「キモ男」があらわれる経緯を確認してきた。次章では、監督と男優のホモソーシャルリティの到達点で

ある「キモ男」を描いた作品と、アダルトビデオ専門誌によるイメージ形成を追うことで、これまで見た変遷を踏まえつつ、その意義を確認する。

#### 4. 「キモ男」の課される ホモソーシャルリティ

本章では、「キモ男」が監督とのホモソーシャルリティにおいて課されるものを確認する。作品を見るまえに、前章までは特定の監督について論じていたのに対し、本章では男優の視点から記述する点に触れたい。その理由として、アダルトビデオ専門誌の廃刊がある。専門誌は1980年代前半から刊行されていたが、インターネットサイトでの購買が定着したことで、2000年代末には大半が廃刊している。2013年には『ビデオ・ザ・ワールド』が廃刊し、販売サイトのDMMなどの企業が、作品を宣伝するために制作した専門誌のみが残っている状況である。インターネットサイトでは、作品が内容や女優名、発売年などでタグ付けされており、監督はそうした情報の一つになっている。「キモ男」の流行した2007年は、専門誌によって監督が自己イメージを提示する時代が終わりつつあった。「キモ男」は男性間の上下関係の極致であり、同時に時代の区切りとなる表象である。この時期に「キモ男」が形成したホモソーシャルリティとはどのようなものか。

ジャンルとしての「キモ男」ものは、汁男優から男優業を本業とするようになった男性の中でも、容貌や振る舞いを嫌悪される役割を担うものが出演する作品である。「キモ男」はダイナマイト幸男、マンボー堀内、三浦屋助六といった芸名で活動している。「キモ男」ものの魅力は、「迫られた女優が本気になって悲鳴を上げ、暴れる」ことにあるという<sup>49)</sup>。ここでは「キモ男」を代表するダイナマイト幸男、マンボー堀内、三浦屋助六が出演した二つのシリーズから、彼らの課されるものを確認し、次章では、そうした抑圧のなかで、彼らが求めるものを検討することで、「キモ男」の表象とそのホモソーシャルリティの意義を検討する。取り上げるシリーズは、ラスコー川崎監督の『キモメンにイカされる○○』（2007年 ○○には女

優名が入る), もう一つが新里猛監督による『キモ男に犯される〇〇』(2007年-2011年 〇〇に職業と女優名が入る)である。このシリーズは2007年から2008年のキモ男の流行を牽引しており、あわせて34本が制作されている。

両シリーズの筋立ては、ほかのアダルトビデオと違いはない。まず女優のインタビューや男優を交えた短い芝居が行われ、そこから性行為に移行するという2つのパートが反復される。性行為では、「キモ男」による「ぶっかけ」と性器の挿入のどちらも行われる。特徴として、キモ男は女優との関係において「気持ち悪さ」を付与され、「従属的男性性」を課されていることが挙げられる。

まず、「キモ男」の役柄は女性より低い地位で描かれる。『キモ男に犯される』では、女性社長に営業する男性社員が描かれる(『女社長 風間ゆみ』以下、タイトルの〇〇のみを記載)。男は取引の打ち切りを示唆されると、土下座でそれを阻止しようとする。「どうかどうか」と顔を歪めて土下座する様子が、女優の視点から見下ろす形で映される。シリーズのほかのビデオに目を向けても、「キモ男」は時に女性医師に管理される患者であり(『インテリ女医 妃之ひかり』)、ときに教師に指導される成績不振の男子学生である(『女教師 堀口奈津美』)。女優は社会で活躍する職業で描かれる一方、「キモ男」は管理される労働者や患者、学生として描かれている。そして、こうした女性との関係が性的なシーンに回収されることで、「キモ男」は「気持ち悪さ」を付与される。「キモ男」は、営業がうまく行かなかったことで女性社長の家に忍び込み、襲いかかる。患者や学生も、女性が優位に立っていることに反発し、性暴力へと及ぶため、女性にとって耐え難い存在になっている。

同様に、「キモ男」は集団で行動する存在として描かれているが、それもまた、女性との関係に回収されている。ビデオパッケージを見ると、中央に女優の全身が映され、それをキモ男たちの顔が取り囲む構図が頻繁に採用されている。女優は周囲にある「キモ男」の顔に嫌悪の表情を示している。また、作中でも「キモ男」はそろって同じ

行動をとる。『生保外交員 加藤ツバキ』は「キモ男」の同質性を特に可視化している。寝ている女優に「キモ男」二人が迫るシーンでは、二人の顔がそれぞれ画面の左右半分を占めた状態でクロースアップされる。彼らは目を見開き、舌を出して舐める仕草をカメラに見せつける。「キモ男」の「気持ち悪さ」を表現したこのシーンで、二人の容姿は特に似ていないが、行動によって交換可能な存在になっている。また、『キモ男に犯される』の「キモ男」はスーツや作業服で描かれ、『キモメンにイカされる』では白いブリーフのみを身につけることで集団化されている。集団で行動し、女優に執着する異様な集団として描かれることで、「キモ男」は「気持ち悪い」存在になっている。

「キモ男」は女優との関係のなかで「気持ち悪さ」を与えられている。そもそも「キモ男」が、性的魅力に劣るとされる要素を持っているのは間違いない。手入れされていない体毛、太った身体、禿げた頭髪である。しかし、「キモ男」が不快とされる最大の要因は、女性への執着にある。「キモ男」は性的関係に執着している。それによって「キモ男」は女優を貶めようとするが、女性に執着することで笑いものにもなっている。

重要なのは、「キモ男」の「気持ち悪さ」は、監督の画面外の声によって、女性に執着するよう仕向けられた結果であることだ。「気持ち悪さ」をめぐって描かれるのは、女優を媒介とした監督と男優のホモソーシャリティである。シリーズでは、画面外からの監督の声によって、「キモ男」の女優に対する振る舞いが規定される。すでに述べたように、アダルトビデオ専門誌の廃刊もあって、「キモ男」を描いた監督は名前や手法を知られた存在ではない。しかし、画面外の声に後退してなお作中に登場し続けており、男優や女優に対して影響力を持つ点は、「汁男優」から引き継がれている。

この監督の声によって、「キモ男」は「人格をテスト」されている。人格のテストとは、社会学者の須長史生が『ハゲを生きる』で示した概念である。この著作は、ハゲによって男らしさの規範からはみ出た男性を扱っている。須長は江原由美

子の『からかいの政治学』を援用しながら、ハゲの男性はしばしばからかいの対象になるが、からかいに対する批判はさらなるラベリングを生んでしまい、冗談のわからない、あるいは狭隘であるといった評価を招くと論じている<sup>50</sup>。それに対してハゲを抱えた男性が許されるのは「堂々とする」ことだけであり、当事者もまたこうした論理を内面化している。ハゲを抱えた男性たちは、「堂々と」できるかという基準で人格のテストをされている<sup>51</sup>。「キモ男」もまた、女優に対して「気持ち悪い」存在として開き直れるか、監督に反応をテストされている。

人格のテストは、監督の声によって行われる。「キモ男」は、身体の制御能力を監督に試されている。『キモメンにイカされる』は、ヘッドホンで音楽に没入する「キモ男」を描いている（『立花里子』）。「キモ男」は画面外から届く監督の声で、音楽に合わせて踊るよう指示される。男は踊ってみせるが、わずかに体を揺らすことしかはできず、踊りと言えりようなものにはならない。ほかの作品でも、女優が特技のダンスを披露したあと、監督に十人近い男が呼び出され、真似させられている。ストリッパーの経歴を持つ女優は画面の中心で服を着て踊って見せる。「キモ男」は白いブリーフのみを身につけて、ワントempo遅れて、緩慢に女優の動きを真似する。彼らは息を切らし、汗をかいて女優に笑われている。その後、シーンは「ぶっかけ」に移るが、「キモ男」たちはブリーフを膝まで下ろし、歩くのにも不自由している（『我那覇レイ』）。こうしたダンスで、「キモ男」たちは自らの不器用さに気づいていないかのように、笑顔を浮かべている。理不尽な要求に怒るでも拒否するでもなく、彼らに許されているのは「堂々と」自らの劣った身体能力を晒すことだけである。

監督による開き直りの強制は、ほかにも見られる。「キモ男」たちは、しばしば「女々しい」存在としても描かれている。『キモ男に犯される』では、女優に迫る男がスーツを脱ぐと女性用の下着を身につけている（『変態美人秘書 北島玲』）。『キモメンにイカされる』では、女装が趣味であるという設定の男が学校制服、女性用水着、下着

を次々に着替えては女優に披露する（『椎名りく』）。また、女優のバッグから口紅を取り出し、自らの口に塗る男も描かれる（『我那覇レイ』）。「キモ男」たちは、画面外からの声によって服を脱ぐよう指示されて「女々しい」格好をしていることが暴かれたり、そうした格好をした状態で「童貞？」とからかいの言葉を投げかけられたりして笑われる。監督の莫迦にした声のもとで、女優から「気持ち悪い」存在として扱われながら、「キモ男」は自ら女性用下着や化粧を見せつけ、それが楽しみであるかのように振る舞っている。

さらに、『キモメンにイカされる』では、「舞台裏」が描かれることで監督が撮影現場をコントロールする様子が描かれている。シリーズでは、女優が撮影を中断するシーンがある。舞台裏に移動した女優は、「キモ男」の存在が耐え難いと画面外の監督に伝える。そして、画面外から監督が声をかけ、女優からさらに嫌悪の声を引き出す（『椎名りく』『姫野愛』）。このとき、「キモ男」は舞台に取り残されている。舞台装置になったかのようにそこにとどまり、監督が女優の嫌悪を引き出した後、撮影に戻るよう説得する間は存在をなかったことにされている。また、女優が監督の説得を受けて撮影に戻ってきた際には、女優の嫌悪に気づいていないかのように振る舞い、性行為への執着に開き直って、身勝手に顔を擦り寄せるといった行為を続けてみせる。

ここまで見たように、「キモ男」たちは彼ら自身が「気持ち悪い」というよりも、女優に執着するために「気持ち悪さ」を付与されている。そうした振る舞いの背後では、監督によって人格テストが行われている。その親密な攻撃の拒絶は、狭隘であるとして「キモ男」をさらなる劣位に追い込むのであり、「キモ男」は「気持ち悪さ」に開き直った振る舞いを選ばざるを得なくなっている。それでは、「キモ男」はこうした抑圧関係になにを求めているのか。

## 5. 「キモ男」の求めるホモソーシャルリティ

本章では、抑圧の中で「キモ男」が求めているものを検討する。それによって、「キモ男」が、

女優との性行為以上のものを求める存在として描かれていると指摘する。

ここで、「求める」という表現について確認しておきたい。すでに見たように、「キモ男」の「気持ち悪さ」は監督によって付されている。監督は画面外からの声で「キモ男」を抑圧することで自らの権威を示し、男性社会で莫迦にされる振る舞いとはなにかを描いている。そのため、「キモ男」の行動を彼ら自身の欲望として読み解くのは、監督と俳優の抑圧関係を看過するために問題がある。しかし、同時に、アダルトビデオは俳優の振る舞いを彼ら欲望として理解できるかのように描くメディアである。まず、アダルトビデオの出演者は芸名と作中での役名が一致していることから、俳優自身と作中での役割が区別しにくくなっている。また、挿入や射精などあらゆる性的行為が実際に行われていることも、役を演じているだけでなく、そうした行為を求める欲望が存在しているという感覚を形成する。演劇哲学を専門とするザチ・ザミールは、ポルノグラフィのパフォーマンスが不可思議なロールプレイングであり、主体性と演技を区別しようとする考え方は、問題を完全に見逃していると指摘する<sup>52)</sup>。非ポルノグラフィの演者でも、容姿や声など属人的な要素を利用して役を演じているが、ポルノグラフィの演者は、演技する(acting)というよりは演技を利用している(using acting)のであり、メイクや台本、シナリオといった演技の建て付けのもとで「自らの性行為を公に」していると自覚した存在であるという<sup>53)</sup>。「キモ男」は明らかに監督に抑圧されているが、同時に、欲望を解放するように描かれてもいる。この欺瞞の内にあらわれる「キモ男」の欲望とはどのようなものか。

アダルトビデオ専門誌や男性向け総合誌を確認すると、「汁男優」や「キモ男」は監督から認められることで地位が上昇する存在とされている。そのために、「キモ男」は監督から、独自の男性性の役割を承認されようとしている。

すでに見たように、「汁男優」や「キモ男」は劣悪な待遇におかれている。著名な俳優と比べると出演料は低く、現場あたりの収入は数千円とされる<sup>54)</sup>。しかし、彼らはプロの俳優になる可能性

を提示されている。監督から能力を認められ、プロの俳優へ上昇できるというイメージが、総合誌では盛んに描かれている<sup>55)</sup>。一方、『週刊プレイボーイ』誌上の連載「初めはみんな汁だった」<sup>56)</sup>では、著名な俳優の黒田悠斗が、はじめて「ぶっかけ」撮影に参加した記念に記事を書いたと記載されている。「汁男優」などから著名なプロの俳優へ上昇するルートは困難であり、実際には分断があることも示されている。

そうしたなかで、総合誌では「汁男優」かつ「キモ男」のなかでも「汁元」と呼ばれ、撮影現場に男性を集める手配師として活動する男性が紹介されている<sup>57)</sup>。「汁男優」や「キモ男」は性的能力を認められて著名なプロの俳優になるルートと、究極の「汁男優」である「キモ男」としての有用性を認められて「汁元」となり、撮影の手配などをこなすルートが存在している。アダルトビデオは覇権的男性性を理想としながら、そうなるのが困難であることも示している。「キモ男」には、「気持ち悪さ」の役割をうまく果たしていると認められることで「汁元」となり、男性社会で生存しようとする戦略が見出だせる。

こうした従属的男性としての役割を承認されるため、「キモ男」は「気持ち悪い」振る舞いによって監督の関心を惹こうとしている。そもそもこれまで、有名監督たちは継続的に従属的男性像を描いてきた。にもかかわらず、監督は奇妙なほどに俳優に関心がない。ホモソーシャリティが女性を媒介とすることで同性愛の可能性を否定し、男性中心の社会を維持してきた構造そのままに、監督はホモソーシャリティによって男性性の権威を描きながら、表面的な関心は当時の女性像にどのように対応するかに向けられていた。代々木忠はニューエイジの価値観を背景としながら、女優に本当の快感とはなにかを教える性の伝道師として自らを規定していた。村西とおるは最新のビデオ技術を身にまといながら、「淫乱」な女性像を性的支配しようとしていた。安達かおるは女優の演技性をどのように露呈させるかにこだわっていた。「サンドバッグ軍団」や「変態俳優」といった男性像は、あくまで監督の目的に寄与する道具として扱われている。しかし、「キモ男」は、滑

稽な存在として開き直り、作品のタイトルになるほどに目立つことで、同業者との競争において自身の有用性を承認され、独自の立ち位置を確保しようとしている。

さらにいえば、こうした「キモ男」の承認欲求は、女優から気持ち悪がられようとする動機にもなっている。「キモ男」の女優への攻撃は、女性を媒介とするホモソーシャルな関係の構造を維持しながらも、監督の関心を従来の女優から自身へ変えようとするものにとらえられる。「キモ男」はしばしば女性の格好をしている。「キモ男」はセーラー服や女性用下着を着た姿を女優に見せつけ、あるいは女優のカバンから化粧道具を奪い、自らに施した上で女優に性的に迫っている。こうした振る舞いは、女優を戯画的に真似ている。「キモ男」は「女々しい」服装によって、監督から男らしさの規範について抑圧を課されている。しかし、「キモ男」の側から見れば、女優を模倣することで通常の監督の関心が女性にあることを示しつつ、模倣により生まれた「気持ち悪さ」によって女優を攻撃することで、自らが画面の中心になろうとするものとも考えられる。

こうした「キモ男」の振る舞いに対して、監督もまた「キモ男」を執拗に抑圧する動機がある。雑誌群によって監督の権威を示す手法が限界を迎えつつあったこの時期に、監督は自らと男優の男性性の連続性を否定する必要があったためだ。上述のように、「キモ男」を描いた監督は、画面外からの声によって男性的権威を示し続けている。しかし、それは代々木忠や村西とおる、安達かおる、松本和彦のような容貌、価値観を広く知られた監督とは異なる。さらに、「汁男優」や「キモ男」は、単に人数を集めるため素人男性を利用したというはじまりから、一人の監督の意図を超え、著名なプロ男優への上昇という物語が付与された。そのため、監督の覇権的男性性は隔絶したのではなく、男優と連続的なものになっている。「汁男優」や「キモ男」の劣位は脱却しうるものである。

こうした状況に対して、監督は「キモ男」を徹底的に抑圧し、上昇を困難にすることで覇権的男性性の権威を維持している。監督は女優を媒介と

しながら、「キモ男」を「童貞」とからかい、「舞台裏」で女優から嫌悪の言葉を引き出し、それに対する反応を「テスト」して、自らの特権性を示している。「キモ男」は、アダルトビデオがそのはじめから描き続けてきた上下関係を含んだホモソーシャルの系譜に属している。監督はその支えとなっていた雑誌による自己イメージの提示が困難になる中で、画面外の声に後退しながらも、「キモ男」との上下関係を徹底し、自らの覇権的男性性を維持している。「キモ男」は抑圧を課されることで上下関係を含んだホモソーシャルに組み込まれ、地位の上昇を阻まれている。一方で、「気持ち悪い」振る舞いに関き直ることで、監督に従属的男性としての役割を承認され、男性社会の中で独自の立場を得ようとする存在にもなっている。

このように、女優を媒介とした監督による抑圧を描きながらも、それが男優自身の持つ、覇権的男性になることが困難な男性社会の中で立場を承認されようとする欲望でもあるかのように提示する、欲望と演技の間の描写が「キモ男」には見られる。「キモ男」という従属的男性像とそのホモソーシャルは、多様な男性性を、覇権的男性性を頂点とした秩序へ巻き込むという、アダルトビデオが描き続けてきた構造の一つの終着点と見ることができよう。

## おわりに

本論は、アダルトビデオの黎明期から2000年代までの従属的男性像をふまえながら、「キモ男」の表象の意義を検討した。

アダルトビデオは1980年代の代々木忠の時点で、「従属的男性」を描いていた。従属的男性像は、覇権的男性性を体現する監督との間に上下関係を含んだホモソーシャルを形成していた。このホモソーシャルは、社会やメディアの変化に応答しながら内実を変化させていた。その変化をアダルトビデオ専門誌などで宣伝することによって、監督は多様な男性性を巻き込みながら、覇権的男性性の権威を維持してきた。

こうした従属的男性像と彼らの演じるホモソ

シャルティに着目すると、専門誌が影響力を持っていた1980年代から2000年代半ばにおいて、アダルトビデオが多様な男性性を巻き込みながらも男性規範を強化していたことがわかる。そして、この監督の手法が2000年代末には限界を迎えるなかで、「キモ男」という最も露骨な表象があらわれた。

「キモ男」においては、インターネットサイトの普及による専門誌の廃刊も手伝って、監督は画面外の声へ退いていた。こうした状況下で、「キモ男」の出演作品では、監督による抑圧と男優の欲望がないまぜに描かれていた。専門誌を通じた男性性の権威の防衛が困難になりつつあるなかで、監督は男優への抑圧を徹底することで、これまでに描かれたホモソーシャルリティと同様に、男性性の権威を維持していた。一方で「キモ男」は、作中の演出や雑誌でのイメージ形成によって、監督から抑圧されながらも、それに開き直って独自の地位を得ようとする「欲望」があるかのように見えていた。「キモ男」の表象は、作品と雑誌群が一体となって作り出していた監督の男性的権威を維持する枠組みが限界を迎えた状況に対して、「キモ男」が女優との性行為以上のものを、男性社会における生存戦略として求めているかのように描いて埋め合わせるといふ、一つの時代の極点であったことが明らかになった。

#### 注

- 1) ここでは性器及び性行為を露骨に描き、ビデオソフト及びDVDで異性愛男性に向けて日本国内で流通、販売された映像作品を指す。ただし、性器部分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、180-181頁。
- 3) Catharine A. Mackinnon, *Only Words* (Cambridge, M. A.: Harvard University Press, 1993), 24.
- 4) Catharine A. Mackinnon, *Feminism Unmodified: Discourses on Life and Law* (Cambridge, M. A.: Harvard University Press, 1987), 10-11.
- 5) Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism* (Bloomington, I. N.: Indiana University Press, 1994), 198-201.
- 6) Linda Williams, *Hard Core Power, Pleasure, and the "frenzy of the Visible"* (Berkeley, C. A.: University of California Press, 1989), 93-100.
- 7) 杉田聡『男権主義的セクシュアリティ ポルノ・買春春権論批判』青木書店、1999年、12頁。
- 8) 同上、84頁。
- 9) 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春』不磨書房、2003年などが挙げられる。
- 10) 中里見博『ポルノグラフィと性暴力 新たな法規制を求めて』明石書店、2007年、95頁。
- 11) 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。
- 12) 速水由紀子「AV監督 バクシーシ山下（現代の肖像）」『AERA』1997年10月13日号、朝日新聞出版、1997年、55頁。
- 13) 「障害者」は、山下が著書『セックス障害者たち』太田出版、1995年で用いており、宮台がそれを引き継いで使用している語だが、心身障害者と暴力的な男性を重ねている点で大きな問題があり、使用には留意が必要である。
- 14) 宮台真司、藤井誠二『学校の日常を生き抜け——死なず殺さず殺されず——』教育史料出版会、1998年、158頁。
- 15) 阿部嘉昭『精解サブカルチャー講義』河出書房新社、2001年、155-157頁。
- 16) 同上、156頁。
- 17) 中村桃子「ホモソーシャル・ファンタジー——スポーツ新聞の世界——」『自然人間社会』第45巻、関東学院大学経済学部教養学会、2008年、9頁。
- 18) R. W. Connell, *Masculinities* (Berkeley, C. A.: University of California Press, 2005), 77-79.
- 19) 従属性はあくまで男性間の関係において言えることであり、女性への暴力的な性行為を考慮すると、従属性の向かう対象が限られている点には注意が必要である。
- 20) イヴ・K・セジウィック『クローゼットの認識論 セクシュアリティの20世紀』青土社、1999年、186頁。
- 21) 安田理央『日本AV全史』ケンエレブックス、2023年、61頁。
- 22) 田中雅一『癒しとイヤラシ エロスの文化人類学』筑摩書房、2010年、29頁。
- 23) 同上、135-136頁。
- 24) 同上、149-151頁。
- 25) 「チャネリングFUCK」、「ザ・面談」（ともにシリーズ第1作は1990年）が代表的な作品として挙げられる。
- 26) 宮淑子『メディア・セックス幻想 AVにつくられる女と男の性文化』太郎次郎社、1994年、27頁。
- 27) 「1985年度アダルトビデオ BEST10 発表」『オレンジ通信』1986年2月号、東京三社社、71-75頁によれば、制作本数は1985年に月100本を超えるようになる。
- 28) 足立倫行『アダルトな人びと』講談社、1995年、

- 120 頁.
- 29) 「VW VIDEO REPORTAGE 北の大地でも顔面発射 村西監督 復帰第一作撮影現場ルポ」『ビデオ・ザ・ワールド』1987年9月号, コアマガジン, 18 頁.
- 30) 「VW が選ぶ 88 年度 アダルトビデオベスト 10 発表」『ビデオ・ザ・ワールド』1989年3月号, コアマガジン, 28 頁.
- 31) 藤木 TDC 『アダルトビデオ革命史』幻冬舎, 2009年, 43, 184 頁.
- 32) 「VW DIRECTOR REPORT 『大飲液 有希蘭』」『ビデオ・ザ・ワールド』1989年5月号, コアマガジン, 64-65 頁.
- 33) 藤木, 2009年, 137, 139 頁.
- 34) 「CHANNEL・88」『ビデオ・ザ・ワールド』1988年10月号, コアマガジン, 64 頁.
- 35) 「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.
- 36) 同上, 52-53 頁.
- 37) 安田, 2023年, 148 頁.
- 38) 「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.
- 39) 「悲しき汁男優 夢は「女優顔射」 白い液体を発射することだけが使命の AV 界の奇妙な仕事人の世界を体験レポート!」『週刊実話臨増』2001年10月15日号, 日本ジャーナル出版, 180-183 頁.
- 40) 「実録 松本和彦 新連載! 実録小説シリーズ第 1 回」『ビデオメイト Deluxe』2006年7月号, コアマガジン, 90-92 頁.
- 41) 「今年のザーメン王は誰だ!? 第 2 回ザーメンチャンピオンカーニバルがスタート!!!」『ビデオ・ザ・ワールド』2002年10月号, コアマガジン, 頁数不明.
- 42) 「たかが貧乏, されど貧乏 セックス・ワーキングプア」『新潮 45』2008年10月号, 新潮社, 124-131 頁.
- 43) 「突撃! 徹底ガチンコ取材 AV '02 年の現場は『ぶっかけ』『汁男優』『キン蹴り』である」『FLYDAY 増刊』2002年12月23日号, 講談社, 84-88 頁.
- 44) 「AV 業界裏事情」『週間大衆臨増』2013年5月19日号, 双葉社, 163-165 頁.
- 45) 「新ダカーボ探検隊 14 回」『ダカーボ』2003年8月20日号, マガジンハウス, 132-133 頁.
- 46) 『新潮 45』2008年10月号, 124-131 頁.
- 47) Lisa Jean Moore, "BUKKAKE", in *Cultural Encyclopedia of the Penis*, eds. Mishael Kimmel others (Lanham, Boulder, New York, London: Rowman & Littlefield, 2014), 29.
- 48) 馬場淳「喚起されるホモソーシャルティ」『和光大学現代人間学部紀要』第 10 巻, 和光大学現代人間学部, 2017年, 190 頁.
- 49) 『新潮 45』2008年10月号, 124-131 頁.
- 50) 須永史生『ハゲを生きる』勁草書房, 1999年, 162 頁.
- 51) 同上, 172-176 頁.
- 52) Zamir Tzachi, "Pornography and Acting", in *Pornographic Art and the Aesthetics of Pornography*, ed. Hans Maes (London: PALGRAVE MACMILLAN, 2013), 75.
- 53) *ibid.* 78-81.
- 54) 「誰も見たことがない最底辺『貧困』無間地獄の現場」『月間宝島』2015年10月号, 宝島社, 46-47 頁.
- 55) 『ダカーボ』2003年8月20日号, 132-133 頁, 『週刊大衆臨増』2013年5月19日号, 163-165 頁.
- 56) 「現役トップ AV 男優週替わりコラム 初めはみんな汁だった! 62 回」『週間プレイボーイ』, 2016年5月30日, 集英社, 123 頁.
- 57) 「コレを破るとエライ目に! 業界ローカルルール! AV 業界」『月間カチャー!』2005年1月号, 日本ジャーナル出版, 64 頁.

**Homosociality imposed on and sought by adult video actors specializing  
in bukkake:  
Off-screen voice, Test of patience, Acknowledge the value of  
subordinate masculinity**

Mitsuki ODA

Graduate School of Human and Environmental Studies,  
Kyoto University, Kyoto 606-8501 Japan

*Summary* This paper focuses on the adult video actors specializing in bukkake (also called as “creepy men”). They are portrayed as subordinate men, forming a homosocial relationship with the director who embodies hegemonic masculinity. By depicting this homosociality, the director defends the authority of hegemonic masculinity while responding to social and media changes. On the other hand, they are tested to see if they can assume the role of the subordinate men without being angry. In addition, they are portrayed as eager for recognition of their own worth by assuming the role of the subordinate men. Through these depictions of homosociality, these adult videos defend the authority of hegemonic masculinity by involving a variety of masculinities.