

「ほんとうの快感」への導き —— 代々木忠のアダルトビデオにおける構築性の否定 ——

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監督の代々木忠について論じる。代々木は先行研究において、独自の世界観を描く監督として高く評価されてきた。しかし、代々木がそうした演出を行った意図は十分に検討されてこなかった。本論は映像作品とともに専門誌をはじめとした出版物を分析することで、監督の意図をメディアや市場との関係を踏まえつつ明らかにする。

そのために、第 1 章ではポルノグラフィ研究における性行為の真正性をめぐる議論を参照したうえで、代々木作品に見られる「ほんとうの快感」への志向を指摘する。第 2-3 章では、ピンク映画から出発した代々木が「ほんとうのわいせつ」という映画では描き得ない性行為の真正性を探求することで、1980 年代前半を代表するアダルトビデオ監督となったと論じる。第 4 章では、1980 年代後半の代々木が当時の性産業の活況に起因する「淫乱ブーム」に対して、「ほんとうの私」というニューエイジの価値観を導入することで、真正性の内実を女性の本性の暴露へ変換しながら淫乱な女性像を馴致したと論じる。第 5 章では、1990 年代前半の代々木が男性性の危機を語る一方で、「ほんとうのオーガズム」という男性の本性を描くようになったと指摘する。以上の分析から、代々木の世界観が真正性という概念を操作することで、監督の権威を誇示する手段であったと明らかにする。

キーワード：代々木忠、アダルトビデオ、ニューエイジ、オーガズム、真正性

は じ め に

本論は 1980 年代から 1990 年代に活躍したアダルトビデオ¹⁾監督である、代々木忠の作品を扱う。特定の監督に絞ってアダルトビデオを検討する態度は、些末な論点に拘っているように見えるかも知れない。そもそもアダルトビデオは女性像を中心に論じられてきたジャンルである。歴史社会学的な人気女優²⁾の記述や（赤川 1996）、「痴女」と呼ばれる能動的な女性像を重要なものととらえ、変遷を追った著作（安田 2016）が例として挙げられる。また、アメリカで興った反ポルノ運動の影響から、日本でも女性への性暴力が問題視され

てきた（中里見 2008）。こうした著作では、男性像は副次的に記述されるにとどまっている。しかしアダルトビデオを検討するさいは男性像を詳細に、それも男優だけではなく監督を含めてとらえる必要がある。アダルトビデオは監督の思想が反映された作品として、作家主義的に受容されてきたからだ。

2000 年代にインターネットが普及するまで、アダルトビデオの情報は専門誌や男性向け総合誌を中心に発信されていた。専門誌は女優も取り上げているが、それ以上に監督を頻繁に特集し、アダルトビデオを作家主義的に評価する土壌を育んでいた。映画研究者のリチャード・ダイアーは古典的な映画スター研究において、スターイメージ

の意義を理解するには、映像作品とともに雑誌や新聞記事、広告、批評などを検討する必要があると論じた。ダイアーはそうした周辺資料のなかでも、スターのイメージやその文脈を意識的に創出する資料をプロモーションと定義している（ダイアー 2006: 112-114）。アダルトビデオを検討するにあたっては、映像作品の中心を占めるスターである女優像とともに、プロモーションにおいて作品の価値を喧伝したある種のスターとしての監督像を参照し、それぞれの意義や相互関係を考慮する必要がある。

代々木忠はプロモーションで頻繁に特集された監督である。代々木はピンク映画の助監督として出発し、1970年代にはロマンポルノを監督していた。1972年には企画作品が警察に摘発され、猥褻裁判に関わったことでも知られる。その後、1981年にアダルトビデオ製作をはじめると、『淫欲のうずき』（1981）や『ドキュメント・ザ・オナニー』（1982）を次々とヒットさせた。とくに『淫欲のうずき』はビデオデッキとあわせて販売されたことで、その普及率を急速に引き上げたと言われるほどである（『朝日ジャーナル』1990. 6. 1: 31）。代々木は特異な経歴と作品の成功によって高い知名度と影響力を持っており、専門誌や総合誌から注目され続けた。

さらに代々木は、独自の手法や思想を持つ監督としてもその名を知られている。代々木は作品を監督しながら、監督として作品に出演する手法を最初期にアダルトビデオへ導入した。また、代々木作品は独自の世界観が高く評価されてきた。文化人類学者の田中雅一は代々木作品について、男性が女性に快感を与える暴力的な内容ではなく、それに抗する内容を描いたものだと言っている（田中 2010: 121-129）。しかしながら、こうした独自の手法や世界観が、どのような経緯で導入されたかは検討されてこなかった。

代々木の手法や世界観は、プロモーションに記された製作当時の状況と照らし合わせて検討することで、これまで女性像の変遷から記述されてきたアダルトビデオ史を監督がメディアや市場の変化に回答する過程として描きなおす手がかりとなる。こうした関心のもとに、本論は1980年代か

ら1990年代の代々木作品に加えて、もっとも作家主義的な価値観を打ち出してきた『ビデオ・ザ・ワールド』（白夜書房・コアマガジン）を中心とした専門誌と総合誌を検討する。とくに代々木がプロモーションを通じて性の本質として喧伝する、「ほんとうの快感」への志向から作品を分析したい。

代々木作品やプロモーションには、「ほんとうのわいせつ」、「ほんとうのオーガズム」など、真正性に関する演出や言説が頻出する。例えば代々木の代表作である『いんらんパフォーマンス』シリーズでは、男優の加藤鷹が「ほんとうのオーガズム」に至り、失神する様子が描かれている。また、男優の森林原人は自著で代々木への敬意を示しているが、その理由として「本物のセックス」を追いかけている点を挙げている（森林 2016: 198）。本論は代々木が「ほんとうの快感」という概念を追求することで、1980年代から1990年代のメディアや市場の変化に回答しながら、自身の権威を確立した過程を明らかにする。

そのために、第1章では先行研究における性行為の真正性をめぐる議論を参照したうえで、代々木作品に見られる「ほんとうの快感」への志向を確認する。以下の章では、代々木が「ほんとうの快感」の概念を発展させていく過程を跡付ける。第2-3章では、ピンク映画から出発した代々木が「ほんとうのわいせつ」という映画では描き得ない性行為の真正性を探求することで、1980年代前半を代表する監督となったと論じる。第4章では、1980年代後半の代々木が当時の性産業の活況に起因する「淫乱ブーム」に対して、「ほんとうの私」というニューエイジの価値観を導入することで、真正性の内実を女性の本性へと変換しながら淫乱な女性像を馴致したと論じる。第5章では、1990年代前半の代々木が男性性の危機を語る一方で、「ほんとうのオーガズム」という男性の本性を描くようになったと指摘する。

1. 先行研究

アダルトビデオ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。当

初の運動はポルノ映画の方を向いていたが、1980年代にアダルトビデオが普及すると、影響力を増すこのメディアも批判の対象とした。運動の理論的指導者であるキャサリン・マッキノン³⁾は、ポルノグラフィの性描写を現実に行われた暴力の映像的記録ととらえた (Mackinnon 1987: 10-11)。こうした反ポルノ運動の視点では、撮影された性的映像の真正性は論をまたないことになる。

しかし映画研究者のリンダ・ウィリアムズによれば、ポルノグラフィを「セックスそのもの」と見なすことなく、「単なるリアリティのエスカレーションの一例と理解する無益さ」を認識する必要がある。ウィリアムズは女性の顔へ精液をかける「マネーショット」の表象を例として、異性愛男性向けポルノグラフィの特徴が「可視性への熱狂」にあると論じている。マネーショットにおける精液は男性の性的快感を可視化する。さらに、精液が女性の恍惚とした表情と前後して映されることで、女性の快感も精液に支配されるものとして可視化されるという。こうした映像は「性行為における不随意な快楽の痙攣の瞬間を表現し、『とどめよう』とする……強迫観念的な試み」の産物であり、アダルトビデオが単なる性行為の写実的記録ではないと示している (Williams 1989: 93-113)。

クシア理論家のティム・ディーンは、ウィリアムズのマネーショット論を真正性の問題としてとらえなおしている。ディーンによれば、マネーショットは男性の快感を可視化するだけでなく、男性身体の痙攣と精液によって真正性を表現している。男性は薬物の使用などで性的興奮とかかわりなく勃起を維持できるが、射精の痙攣と精液は偽装できないからだ。また、精液の表象はコンドームを用いないセックスが行われていたことも明らかにする。そのためマネーショットは快感だけではなく、撮影された性行為の真正性をも描いているという (Dean 2009: 107-108)。

こうした性行為の真正性は、アダルトビデオが持つ虚実曖昧な性質ゆえに重要な表現と見なされる。演劇哲学者のザチ・ザミールは、ポルノグラフィと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

ごすことになる指摘している。ポルノグラフィにおける演者とは、単に演技しているのでもまったく演技しないのでもなく、台本や舞台のうえで自身の性行為を公にする両義的な存在である (Tzachi 2013: 75)。それゆえに、撮影されたセックスが確かに行われていたという証明は、あいまいな映像における露骨さや過激さの表現として性的な価値を持つ³⁾。

ここまでの議論をふまえたうえで、代々木作品における「ほんとうの快感」という独自の真正性への志向を俎上に載せたい。代々木は独自の方法論を持つ監督として注目されたことから、作品分析や撮影現場のルポタージュが数多く書かれてきた。その代表的な論者が田中雅一である。田中は代々木を論じる上で、性的関係をエロスと反エロスに区分している。反エロスとは多くのポルノグラフィが描く快感の様態である。ほとんどのポルノグラフィでは、男性は女性に屈辱や快感を与える存在であり、女性はそれによって支配される存在である (田中 2010: 113)。しかし代々木作品は、反エロスの世界に抗するエロスの世界を体現しているという (同書: 124)。

田中は代々木の経歴や作品を時系列に追いながら、エロスを描く方法を論じている。とくに重要な表象とされるのが、男性のオーガズムと、1980年代に流行した精神世界の思想のニューエイジに基づく実践である。田中は加藤鷹の出演した作品に触れながら、男性が能動的に振る舞うのではなく、受け身になることで失神するほどの快感が得られる様子が描かれていると述べる (同書: 121-123)。また、別作品ではニューエイジの価値観が援用されている。そこでは、宇宙からの波動を受信する「チャネリング」の実践によって、性器的結合なしに快感を得る女性が描かれているという (同書: 132-139)。

男性のオーガズムやチャネリングを描く意義について、田中は代々木の言葉を引用して説明している。代々木の描く男性のオーガズムは、女性に対して受動的になることで実現される。またチャネリングとは、波動を受信するために意識を解放する作業である。こうした実践によって、男らしさや女らしさといった社会規範に基づく「制度の

世界」への執着を捨て、本能に基づく「本音の世界」に達することができるという。この「本音の世界」に参入し、社会規範から解放されることで得られるのがほんとうのオーガズムとされる（同書：148-151）。田中は女性支配にとらわれない男性の快感や、男性に依存しない女性の快感という「ほんとうの快感」を知る性の伝道師として代々木を論じている。

ジャーナリストの宮淑子も代々木を論じているが、撮影現場を見学した体験に基づいて問題点を指摘するものになっている。宮の観察した現場では、上場企業に務める素人男性が起用されていた。そこでは管理職にある男性が普段の振る舞いにとらわれ、受け身になれない様子が見て取れた。それに対して代々木は「赤ちゃんになってごらん」と男性に声をかけ、男らしさを脱ぎ捨てるよう促していたという（宮 1994：25-30）。

田中は「赤子」という要素にも言及している。赤子とはプライドを捨てた人間のことを指している。赤子になった男性に対して、代々木や男優、女優など「制度の世界」から抜け出した人物が「母」となることで、非ジェンダー的な無私の愛が生まれるという（田中 2010：155-160）。宮は男性が受け身になる表現の重要性は認めつつも（宮 1994：117）、現場で母たることを求められるのは女優だと指摘する。代々木の男らしさや女らしさからの解放を謳う実践は、けっきょくのところ女性を母性神話という別の性別規範に押し込めている（同書：136）。

田中と宮は「ほんとうの快感」という代々木の作品を見るうえで重要な価値観や、その問題点を指摘している。この「ほんとうの快感」が示す真正性は、性行為の真正性とは明らかに異質である。代々木作品では、チャネリングをはじめとした虚実曖昧な実践を通じて得られる快感の描写によって、映像の真正性が示されている。しかし、「ほんとうの快感」という独自の真正性は、どのような経緯で生み出されたのか。先行研究では作品とプロモーションの関係が考慮されていない。こうした問題を踏まえて、次章からは「ほんとうの快感」への志向がどのように生み出され、変容していったのかを明らかにする。

2. 映画からアダルトビデオへ： 「ほんとうのわいせつ」の探求

本章では、代々木のピンク映画や日活ロマンポルノに関する言説を参照する。アダルトビデオに移行し、事後的に語られる映画に関する言説からは、代々木が「ほんとうの快感」の端緒となる「ほんとうのわいせつ」の探求にいたる経緯が確認できる。本章では「ほんとうのわいせつ」が、性行為の真正性と女性の本音の欲望という真正性のないまぜになった概念として立ち上がる過程を跡付ける。

代々木忠は 1938 年に生まれた。高校卒業後は華道芸術学院に進み、その後は生花店の経営や芝居小屋のスタッフをしていた。役者との交流もあって、25 歳ごろにピンク映画を製作するワールド映画社に助監督として入社した。1970 年にワールド映画が倒産すると、ポルノ路線に移行した日活の下請けであるプリマ企画に入社した。しかし 1972 年にプロデュースした『女高生芸者』（1972）を含む複数の作品が、猥褻物頒布等の罪で摘発された。裁判は 1980 年まで続くが、その最中に映像製作会社ワタナベプロダクションを設立し、名義をそれまでの渡辺忠から代々木忠に改め、『ある少女の手記・快感』（1972）で監督デビューした（『週刊現代』1983. 11. 5：192-195）。その後、日活ロマンポルノの下請けとして 50 本前後の作品を監督したという（『FRIDAY』1994. 10. 7：50）⁴⁾。

代々木はロマンポルノの時点で脚本を最小限にし、科白を減らし、即興演出を重視したりリズム、ドキュメンタリー調の作品を製作していた（藤木 2009：33）。こうした手法は、製作環境に由来していた。代々木は「設備の整った日活撮影所のものと二本立てにすると、その差が歴然としてしまう。それでボクは、生き残るためには、ライティングしないですむドキュメントを作るしかない、と考えた」と、当時の製作環境の限界を語っている（『週刊現代』1983. 11. 5：195）。

代々木はリアリズムを探求したが、快感描写のリアリティには不満が残ったと回想している。そ

の要因として、ピンク映画を代表的する女優の白川和子から「監督、女って本当はああじゃないのよねえ」と指摘された経験や、猥褻裁判の中で、「本当のワイセツとは、いったい何だろう？」という疑問が生まれたことを挙げている（『アサヒ芸能』2011. 11. 24: 188-189）。代々木はロマンポルノについて、女優に男性を興奮させるための女性像を演じさせる「押しつけ」に過ぎないと感じるようになり（『平凡パンチ』1987. 6. 4: 152）、「こう作ったらウケるだろうという考えを捨てて、自分が一番のぞいてみたいものを撮ろうと考え」たと述べている（代々木 1992: 24）。

「ほんとうのわいせつ」を探求するために、代々木は裁判の決着した 1981 年から活動の場をビデオに移した。そのデビュー作が、愛染恭子を主演とした『淫欲のうずき』（1981）である。すでに映画で活躍していた女優を起用し、疑似性交が主流のなかでじっさいの性交を撮影した本作は大きな話題となり、2 万本を販売したという（『FRIDAY』1994. 10. 7: 49）。その売れ行きは、ビデオデッキの普及率を上げたと言われるほどであった（足立 1992: 121）。

アダルトビデオにおいて映画では描き得ない「ほんとうのわいせつ」を描ける理由は、じっさいに性交を行い、結合する性器部分を露骨に映せるリアリティにあるだろう。加えて、代々木はアダルトビデオと映画の差異について、「（女性が欲望を曝け出すよう）お願いしてるだけです。命令とか押し付けじゃ、女性の本音は引き出せないでしょう……映画って、スケジュールが決まっているから……いまのボクは、デキが悪ければボツにしてもいいというつもりで撮っているんです」と語っている（『週刊現代』1983. 11. 5: 194）。代々木にとってアダルトビデオは、画一的な量産体制に組み込まれたロマンポルノと異なり、女性の欲望が立ちあられる瞬間を追求できるジャンルであった。

そのためには、ビデオというメディアが不可欠とされた。代々木にとって、フィルムカメラのような記録媒体の頻繁な交換が必要ないビデオカメラは「考えて撮る必要がな」いものであった（東良 2011: 24）。代々木はピンク映画で使用され

ていた 35 mm のフィルムカメラではなく、ビデオカメラを用いた長時間撮影によって、女優の「本音」の反応を逃さずとらえることで「ほんとうのわいせつ」を描こうとした。

こうした言説は女性像の構築性の否定という真正性を提示している。社会学者のサイモン・ハーディによれば、アダルトビデオ製作者はほんものらしさを証明するために、作中の女性像が男性によって構築されているという事実を否定してきた（Hardy 2009: 6）。アダルトビデオの女性像が、男性の性的ファンタジーを反映していることは疑いないだろう。しかしそうした構築性の露呈は、性行為の真正性の崩壊と同様に、アダルトビデオにおける演技と主体のあいまいという前提を作品の魅力を損なうかたちで崩してしまう。構築性の否定はマネーショットをはじめとした性表現で明示される性行為の真正性と比較してあくまで暗示的な要素とも思えるが、代々木は女性の本音を撮影した映像の価値を語ることで、この真正性に重要な意義を持たせている。

代々木は押しつけのロマンポルノと本音のアダルトビデオという対比や、細切れの撮影を要するフィルムカメラと長時間撮影が可能なビデオカメラという対比を示すことで、女性の欲望をじっさいの性交のなかで時間をかけてとらえたと証明した。それによって映画出身の監督がアダルトビデオという新しい領域に乗り込み、「ほんとうのわいせつ」を探求するという物語を提示した⁵⁾。この「ほんとうのわいせつ」が示す「ほんとうの快感」への志向は、代々木に関する先行研究から確認したものと異なり、性行為の真正性と構築性をめぐる真正性というふたつの真正性がないまぜになったものであった。

3. 1980 年代前半：

素人女性、画面外の声、生撮り

じっさいの性行為と女性の本音の反応という要素が混交した「ほんとうのわいせつ」は、映像作品にどのように描かれたのか。本章では初期の代表作を検討することで、「ほんとうのわいせつ」の演出が、同時代の女性像の変化に応答するもの

であったと明らかにする。

そもそもアダルトビデオは1981年に誕生したジャンルである(赤川1996:176)。1982年には『オレンジ通信』(東京三世社)、1983年には『ビデオ・ザ・ワールド』(白夜書房・コアマガジン)といったアダルトビデオ専門誌も創刊されている。こうした状況で発売された『ドキュメント ザ・オナニー Part 1 主婦・斎藤京子』(1982)は、映画版『THE ONANIE』(1982)とあわせて人気を博し、アダルトビデオの普及に貢献した代々木の代表作である(安田2023:61)。本作からは「ほんとうのわいせつ」の演出方法と、その同時代的な意義を確認できる。

本作は全体で30分のビデオである。タイトルの通り性器的な結合はなく、女性の自慰のみが描かれる。こうした内容は、性器の挿入を含めた撮影を予定していたところ、直前に女優が拒んだために、「オナニーだったらできるでしょ」と説得の様子を記録したことで生まれたとされる(『アサヒ芸能』2011.11.24:189)⁶⁾。こうした経緯から、シリーズは女性の自慰に焦点をあてたものとなっている。

映像は代々木の声掛けで展開していく。舞台は和室で、食機の奥に斎藤が座っている。代々木は食机の手前から声をかけるが、斎藤を映すカメラより後ろにいるため、姿は見えない。はじめに女優の名前、年齢、性的経験などが尋ねられる。そして、代々木は画面外からディルドを手渡すと、「旦那のだと思って」と舐めさせる。さらに「暑いなら上脱いだら」といって服を脱がせていく。その後、斎藤が畳に仰向けに寝た構図に切り替わると、代々木が自慰を指示する。途中でディルドを再度渡し、使用させる。最後にうつ伏せの構図に切り替わり、斎藤がオーガズムを得るまでが描かれる。

代々木は本作で「ほんとうのわいせつ」を描くために、素人女性の起用、インタビュー、ビデオカメラの使用という3つの方法を採用している。まず、主演の斎藤は演技の素人とされている。前章で触れた愛染恭子は、武智鉄二監督の『白昼夢』(1981)ですでに知られた女優であった。代々木は本作以降、一回限りで出演する女性を起

用し、その素人性を強調することで女性像の構築性を否定するようになる。また画面外の声によるインタビューも、物語性の強いロマンポルノでは見られない女優の語りを引き出し、彼女の持つ欲望がどのようなものか伝えることで、女性像をリアルにしている。

さらに本作は、ビデオという新しいメediumの特性を反映している。代々木はビデオカメラでの撮影について「女性の本物のオナニーシーンにしても、映画のカメラでは音がうるさくて撮れませんよ」と述べている(『週刊現代』1983.11.5:195)。また、ビデオは長回しが可能であり、その場で映像を確認できることから「オナニーを撮るための道具は、ビデオでなければならなかった」のである(代々木1992:25)。フィルム撮影の焼き直しでなく、最初からビデオカメラによって撮影された映像は、当時「生撮り」と呼ばれていた(安田2023:44-46)。代々木は生撮りでしかとらえられない映像だと強調することで、作品を中断することなくたしかに行われた自慰と女優の反応をとらえたものとして提示した。こうした手法によって、代々木は二重の真正性に支えられた「ほんとうのわいせつ」を描いた。

本作における「ほんとうのわいせつ」の演出は、当時の女性像の変化に呼応している。1980年代前半には、男性向け総合誌で女性の意識の変容が盛んに論じられた。1980年の『週刊平凡』では、セックスの一大転換期がくるという記事が早くも掲載されている。それによると、1980年代の女性はそれまでの男性優位の性交に抵抗し、自身のオーガズムを探求するようになるかとされている(『週刊平凡』1980.1.3-10:174-177)。また1981年に誕生した『週刊宝石』では、毎号の「処女探し」の記事が人気を博した。これは複数名の女性の写真が掲載され、それぞれ性交経験があるかをあてる企画であった。作家の酒井順子はこの企画について、女性が性体験を公表できるようになった状況の反映だと指摘している(『小説新潮』2020.5:449)。さらに同年には、少女向け雑誌にはじめてセックス特集が掲載された。当時の男性誌には、女子中高生に当該雑誌を見せて反応を伺う記事が見られる(『週刊平凡』1981.3.19:110)。

この時期の男性は、いわゆる婚前交渉が一般化するなかで、女性の性行動の変化や欲望の様相に関心を抱いていた。

そして、変化する女性が性の解放を享受するのではなく、性産業へ組み込まれていったというのが総合誌上の物語だった。1970年代の性産業はソープランド⁷⁾が主流であったが、1980年代には多様な業種が誕生した。1980年には大阪でノーパン喫茶がオープンし、翌年には東京に同種の店舗が200軒以上あらわれた。また、マントル、ホテル⁸⁾といった新業態の風俗も誕生した。1983年には愛人バンクが流行し、ノーパン喫茶は個室化して性サービスを提供するようになった(『FOCUS』1990.1.12:68-69)。総合誌を見ると、多様化する性産業に性器の挿入のない業種が多いことから、『「本番はできないけど」』という若い女性が、気楽に大量に風俗に流れ込「んだと、同時代の素人女性に取り込まれた状況が回顧されている(『アサヒ芸能』2011.11.24:184-185)。

代々木は素人女性をインタビューすることで、女性像の変化に回答している。1983年の記事では、代々木作品に出演した女性のインタビューが掲載されている。女性の撮影に抵抗感がない様子は「この屈託のなさ、明らかに新時代のものだ」、あるいは「現代ギャルは、ポルノになぜ平気で出てしまうのか」と評されている(『週刊現代』1983.11.5:196)。代々木による素人女性へのインタビューは、こうした男性が持つ女性の性行動や欲望の様相への関心に応えるものであった。また、『ザ・オナニー』シリーズにおける素人女性の自慰は、「本番」がない性産業やその内実をリアルに想起させるものである。「ほんとうのわいせつ」の探求は性行為の真正性とともな女性の欲望の真正性を描くことで、性産業の活況に結びつけられた女性の性意識の変化に対する男性の関心に応えている。こうした演出によって、代々木は時代の変化をとらえる性の権威となった。

4. 1980年代後半:「ほんとうのわいせつ」から「ほんとうの私」へ

画面外から声をかけて女性の本音を探る手法は、

1980年代後半に入ると監督の権威を示す手段として不十分になっていく。この時期の代々木は、「ほんとうのわいせつ」の探求から、ニューエイジの価値観に則った女性の「ほんとうの私」の解放へ手法を移行することで状況の変化に回答した。そこでは先行研究から「ほんとうの快感」の特徴として確認したように性行為の真正性はもはや問題にならず、女性の本音の反応が示す真正性が女性の本性をあらわすかのように誇張され、重要視されている。本章では「ほんとうの私」の演出によって独自の真正性の表現として完成した「ほんとうの快感」が描かれた作品として、『いんらんパフォーマンス 私はインランです』(1987)を検討する。

まず性産業やアダルトビデオ市場の状況を整理したい。1985年に入ると、新風営法が施行されたことで店舗型の性産業は下火となり、「個室マッサージ店などは半数近くまで激減」した(『アサヒ芸能』2011.11.24:189)。風俗店が減少する一方でキャバクラが多数開店し、直接性サービスを提供しないテレクラもブームになった(『FOCUS』1990.1.12:69)。同時期のアダルトビデオはレンタルビデオシステムとともに成長し、製作本数は1988年に月200本に達した(『ビデオ・ザ・ワールド』1989.3:75)。この時期は内容も過激化し、ハードな性行為を売りにする女優があらわれた(赤川1996:180-181)。

こうした状況下で、性に能動的な態度を前面に押し出した、「淫乱」と呼ばれる女性像が流行した。この「淫乱ブーム」の端緒となったのが女優の黒木香である。黒木は村西とおる監督の『SM ぼいの好き』(1986)に出演すると、性交中の激しい振る舞いが注目を集めた。その翌年には『性の構造』(1987)といった著作を刊行するなど、瞬く間に同時代の性の代弁者となっている。こうした淫乱の表象は、豊丸、咲田葵、有希蘭といった女優に引き継がれ、1990年ごろまで流行した。

村西とおるは『SM ぼいの好き』によって、代々木と対照的な方法で新時代を担う監督となった。村西もまた、ビデオカメラという技術を利用している。村西の半生を追った著作『全裸監督』(2016)のネットフリックス・ドラマ化作品は、

ビデオカメラと村西の関係をわかりやすく描いている。ドラマ『全裸監督』（2019）のイメージビジュアルは、村西を演じる山田孝之が、白いブリーフ姿でビデオカメラを担いだものである。藤木 TDC が指摘したように、1980 年代に入るとビデオカメラは肩に抱えられるサイズまで小型化した（藤木 2009: 43, 184）。村西は軽量なカメラを担ぎ、「男優がいない場合、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ん」だとあるように、一人でカメラ、男優を兼任する監督であった（『ビデオ・ザ・ワールド』1986. 4）。

村西はカメラを抱え、男性の想定に収まらない振る舞いをする淫乱な女性と対峙し、打ち勝つ描写で男性的権威を示した。一方、監督が画面外からインタビューする代々木の形式は、しばしば村西に劣ると見なされた。週刊誌は、村西は監督が出演する代々木の手法を発展させたと評価している（『週刊大衆』1987. 10. 12: 43）。アダルトビデオ専門誌でも、「代々木忠の弱点は絶対にパンツを脱がないこと」という指摘が見られる（『ビデオ・ザ・ワールド』1990. 9: 59）。代々木は映画からアダルトビデオへ移行する過渡期の監督であり、作中に自ら登場するという物語性の強いロマンポルノには見られない手法をとりながら、あくまで監督の役割に徹する点で限界を抱えていると認識されていた。新たな女性像があらわれ、監督が男優もこなすようになるなかで、代々木は異なる方法でこの変化に応答した。それが、1980 年代に流行したニューエイジの価値観を援用した、女性の「ほんとうの私」を解放する演出である。

ニューエイジは 1970 年代のアメリカで流行し、1980 年代に日本に導入された精神世界の用語である。宗教学者の島蘭進はニューエイジの特徴として、関心の深くなる順に A: 死後の世界の信仰や女性原理の重視、B: 思考が現実を変えるなどの意識の覚醒、C: チャネリングや音の神秘力への関心を挙げている（島蘭ほか 1996: 178）。こうしたニューエイジの超常的実践は、新自由主義的な競争など、なんらかの原因で喪失された「ほんとうの私」を回復することを重視しているという（海野 1998: 18, 松浦 2009: 84-85）。

代々木とニューエイジの出会いは、「つきあった人がヨーガの道場をやってまして」（『アサヒ芸能』1991. 11. 28: 52）、「手かざしはスタッフの妻から習い覚えた」（『月刊 Asahi』1994. 1）、実子が死亡した猥褻裁判の時代に、瞑想実践者ラジニーシを知った（『マルコポーロ』1992. 9: 61）とさまざまに語られている。こうした記事では、代々木は 1970 年代からニューエイジに関心があったとされるが（『朝日ジャーナル』1990. 6. 1: 31）、作品にそれが反映されるのは、専門誌が「代々木の思想が前面に出だした」と評しているように 1980 年代後半である（『ビデオ・ザ・ワールド』1987. 2: 40）。

代々木は「ほんとうの私」の描写によって真正性の内実を変容させることで、淫乱な女性像の登場に込めている。ニューエイジを扱った代表作が『いんらんパフォーマンス 私はインランです』（1987）である。『いんらん』シリーズは複数の男女を出演させ、その関係性を描くのがテーマになっている。本作は、最初に男優二人と女優一人が登場する。オーガズムを得たことのないという女優に対して、代々木がエゴにとらわれているからだと説く。代々木は素直になるよう求め、性的な発言をさせようとするが、女優は拒む。そこに二人目の女優が登場し、男優と性交する。その後、その男優に一人目の女優がフェラチオしはじめる。すると、二番目の女優が男優を奪い返そうとする。こうした嫉妬が描かれたあと、代々木が二人目の女優に「私インランです」と言わせるシーンが描かれる。自身が淫乱だと連呼させられた女優は恍惚としている。そして、代々木が「もういい？ 譲る？」と聞くと女優は頷き、嫉妬からの解放が示される。

本作は、意識の解放というニューエイジの価値観を援用している。最初に男性をめぐる奪い合いが描かれる。しかし、二人目の女優は一人目の女優と異なり、代々木に従い性的な発言をする。素直になることでエゴから解放された二人目の女優は、嫉妬から解放され、執着を失い、同時に快感も得ているように描かれる。こうしたニューエイジの描写によって、代々木は新世代の監督との差異化と、淫乱ブームへの応答を行っている。

まず、代々木は村西と異なる方法で、自身の権威を保っている。現在の男性性研究では、男性性に階層があるという認識が定着している。社会における男らしさを体現することで優位に立つ覇権的男性性や、それ以外のあり方によって劣位におかれた従属的男性性など、男性性には多様性がある (Connell 1995: 77-79)。男性性の優劣において、ニューエイジの男性は男らしさを体現できない存在とされる (Buchbinder 2013: 90)。日本においては、ニューエイジ思想のあらわれとしてオウム真理教をはじめとした宗教ブームがあった。こうした新興宗教にあつまる男性もまた、覇権的男性性を実現できない「オタク」ととらえられてきた (バラール 2000)。事実、代々木は自身の性的能力によって男性的権威を示すことはない。しかし、代々木は意識の解放を描くことで指導的地位に立っている。代々木にとってニューエイジの価値観は、ほかの監督と自身を差異化し、女優を淫乱な「ほんとうの私」に導く指導者としての権威を確立する手段である。

また、ニューエイジは淫乱ブームに応答する手立てとなっている。そもそも淫乱とは、変化する同時代の女性を戯画的に描いた表象である。当時は男女雇用機会均等法の施行によって女性が社会に進出し、男性を圧迫する可能性が意識されていた。また男性向け総合誌は女性が自由に婚前交渉を行い、多様化する風俗産業へ進出していく状況を伝えていた。淫乱な女性像はこうした背景を性的な能動性として誇張して描いているゆえに、「当時の男性にとって衝撃であり畏怖すら感じさせる」存在として恐れられた (藤木 2009: 137-139)。これに対して、代々木は淫乱な女性像を「心の奥では『そうされたい』と思っていること」を実現された結果あらわれる存在に変換している (『TOUCH』1989. 2. 21: 29)。代々木は女性が意識を解放できない原因について、「不感症の女のことで、家庭環境を聞いてみたら、例外なく、厳しい家で育っている」と家庭のしつけを挙げる。こうした女性は社会規範に囚われており、「いつもアタマというフィルターを通して行動」している。しかし、代々木の実践にふれ、「本当の自分とつながる」ことで、「ようやくからだが感

じるようになる」とされる (『宝石』1994. 10: 164-165)。加えて、意識の解放を経験した女性は、なんと「彼氏のために食事を作り始める」という (『マルコポーロ』1992. 9: 61)。代々木は女性を社会規範にとらわれた存在と考える。そうした女性は、代々木によって内面に眠る被支配的に男性に奉仕する「ほんとうの私」を暴かれることで淫乱になる。代々木は淫乱な女性像を自身の創造物として馴致することで、村西とおると異なる方法で時代の変化に応答したのだ。

こうした「ほんとうの私」を引き出す手法は、代々木の視点では女性の本音を見たいという態度において「ほんとうのわいせつ」から一貫しているだろう。しかし、画面外から声をかける手法こそ同一であるものの、その内実は女性の欲望に基づいたじっさいの性行為の描写から、スピリチュアリティを利用して本音の価値を独立させ、女性の本性として誇張したものとなっている。代々木は構築性の否定を性行為の真正性から切り離し、それが女性の本性をあらわすかのように喧伝することで独自の真正性を確立し、淫乱ブームに対処した。この「ほんとうの私」の演出によって「ほんとうの快感」はひとつの到達点を迎えた。それによって、代々木は監督の立場にこだわるという限界を抱えながらも指導者としての権威を保ち、新たな時代に応答した。

5. 1990年代前半：男性のオーガズムと ホモソーシャリティ

隠された女性の本性を暴くという独自の真正性は、1990年代に入ると男性の本性へ範囲を拡張される。本章では男性の快感を描いた代々木の代表作『いんらんパフォーマンス 密教・昇天の極意』(1990)を扱う。本作では、男性の「ほんとうのオーガズム」とホモソーシャリティによって「ほんとうの快感」が演出されている。ホモソーシャリティとは、イブ・セジウィックが指摘した、女性嫌悪と同性愛嫌悪を基盤とした「男同士の絆」である。父権制社会では、男性は女性を媒介として交流することで絆を深める。女性を介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（セジウィック 2001）。本章は「ほんとうのオーガズム」とホモソーシャルティの描写が示す真正性と、その同時代的な意義を検討する。

まずこの時期におきた、アダルトビデオ史上の重要な論争を確認する。1990年代には、ビデオメーカーのV&Rプランニングが注目された。専門誌のベスト記事を見ても、1990年代の大賞作品20本のうち、14本を所属のバクシーシ山下やカンパニー松尾監督らが受賞している（『ビデオ・ザ・ワールド』2001.3.1:70）。このバクシーシ山下の作品に、殴打をはじめとした暴力を描いた『女犯』シリーズ（1990-1991）がある。本作は反ポルノ論者の若槻世都子らが暴力描写を問題視し、「『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。これを受けて、社会学者の宮台真司は愛好者の立場から山下を擁護した。宮台は『女犯』シリーズが暴力でしか興奮できない男性を描くことで、暴力的な性愛を許容しない社会から疎外された彼らのルサンチマンをとらえたものだとして論じている。社会学者の浅野千恵が反論したように、このような理解は性的弱者論を装って女性への性暴力を看過しており、問題があることはいうまでもない（浅野 1999:220）。

本論の観点で重要なのは、暴力的な男性性への批判やそれに対する反駁が注目された時期に、代々木もまた男性について語っていたことである。代々木は女性のしつけに関して持論を述べていたが、男性の生育環境についても「母乳で育てられなかったり、スキンシップを受けないで育てられると、成人してからインポテンツになったり不感症になってしまう」（本橋 1994:89）と論じている。ほかにも「若者たちの精子の数が減少している」⁹⁾、「男たちが女性を隷属させようとした歴史が日本にはある、その反作用」が起きている（『朝日ジャーナル』1990.6.1:32）といった世界規模での男性性の不安も語っている。

覇権的男性性の不安を強調しながら、代々木は解決策として男性の快感の可能性を説く（『スコラ』1995.1.12:116）。代々木は「（男は）攻撃中枢を刺激してばかりいる。受け身の快楽中枢もあるのに……男も受け身を味わえば女と同じくらい

の快感を体験できる」（本橋 1994:20）、あるいは「男も失神するほどのオーガズムを感じることができる」（代々木 2012:114-115）などと、男性の快感の可能性を提示している。こうした言説は女性の本性という真正性の範囲を男性にまで拡張し、覇権的男性性への固執から解放された先にある「ほんとうのオーガズム」を示唆することで、アダルトビデオの新たな展開に応答している。

代々木は男性の「ほんとうのオーガズム」を描くために、ニューエイジの方法論であるチャネリングを援用している。その代表的作品が、本論のはじめに触れた男優の失神が描かれる『密教・昇天の極意』（1990）である。本作は冒頭で男優3名（日比野達郎、加藤鷹、高橋匠）と女優2名（栗原早記、紺野麻美）が、男性のオーガズムの可能性について語りあう。男はオーガズムに抵抗すると加藤が語ると、「征服する事に重点を置き、征服される事の歓びを否定し続けてきた結果……射精のみで心満たされぬまま」とテロップが示される。対話のあと日比野達郎が登場し、「ほんとうのオーガズム」の探求を加藤と栗原に実践してもらうことにしたと語る。場面が移り、加藤と栗原が性交をはじめ、その後ろで高橋匠と紺野麻美が見学している。日比野は少し離れたVTR装置のそばから見ている。性交する二人に対して、代々木が画面外から「早記、エッチだね」と声をかけていく。加藤はその声にあわせて女優に触れる。次第に盛り上がるなかで、見学していた二人もキスをはじめ、性交する二人の息が荒くなるとBGMが重ねられ、最後は抱き合ったまま硬直する。それによって、彼らがトランス状態にあると示される。日比野は「すごいことになってしまいましたね」とつぶやく。日比野は加藤に快感の深さを尋ね、語らせる。その後、日比野が一人で登場し、つぎは見学していた二人に実践してもらうと説明する。以降、高橋と紺野の性交が描かれる。

男女の快感の共鳴や性交する二人の興奮に同調する描写は、波動や周波数の受信というチャネリングの価値観に基づいている。代々木はチャネリングを援用することで、「女と同じくらい」激しい男性のオーガズムを描いている。上述の『女

犯』は、社会になじめずルサンチマンを抱えた男性性が、暴力という男性性に固執する姿をとらえたものとして高く評価された。一方で、代々木は自ら男性性の不安を煽りながら、征服する側に立ち、制御できない快感を拒否する男性規範を捨てるようにうながす。それによって男性は暴力的な欲望から解放され、女性と共鳴しながら本性を晒し、ほんとうのオーガズムにいたるとされる。代々木は内なる本性という真正性を男性に適応することで、スピリチュアルな指導者として同時代の男性性をめぐる状況に応答している。

本作のもうひとつの特徴として、監督を頂点としたホモソーシャリティの描写が挙げられる。代々木はチャネリングの描写について、「全員がひとつの生命のようになっていた」（代々木 2011: 188）と語っている。このニューエイジ的な「ひとつの生命」に見える状態とは、代々木と代々木のために行動する男性の関係を指している。本作は男優が重要な役割を担っている。まず、日比野達郎は本作の語り手である。日比野は性行為の間に独白することで、男性のオーガズムを知りたがる生徒の役割を演じ、物語を展開し、性交後には快感の意義を整理している。また、じっさいの性交では代々木の声掛けによって女優がトランス状態に移行していく。このとき、男優は代々木の言葉を実行する代理身体となっている。代々木は「ひとつの生命」としての性行為を描いていると語ったが、それはなにも言わずとも役割を分担する男優とのホモソーシャリティの一体感を指している。

こうした撮影現場におけるホモソーシャリティは、男優が受動的な存在として機能するために必要な他者の能動性を監督が担ったものである。作中には女優も登場するが、代々木作品における女優は監督に導かれて淫乱となる存在であるため、独立して能動性を発揮し得ない。それどころか本作の女優は、監督の導きのもとで自身の快感を男優へ伝える媒介物にされている。女性を介して男同士がコミュニケーションをとるホモソーシャリティの構図そのままに、監督が女優を媒介として利用し、男優に「ほんとうのオーガズム」を教える演出によって、指導者たる代々木の権威が示さ

れている。同時に代々木は男優を代理身体として性行為に参加することで、村西とおるの存在によって露呈した映画とビデオの過渡期にいる監督が抱えた限界を補っている。

1990年代の代々木は男性的権威の揺らぎを語りながら、独自の真正性を「ほんとうのオーガズム」として男性に適用することでその不安に応答した。またそうした演出を支える監督を頂点としたホモソーシャリティは、男優を代理身体とし、女優を媒介物に押し込めることで代々木の性の伝道師としての権威を示すとともに、画面外の声にとどまるその限界を補っていた。

おわりに

本論は映像作品とプロモーションから代々木忠の世界観を検討した。先行研究は代々木について、一部に問題は見られるとしながらも、非暴力的な「ほんとうの快感」を描く発想を肯定的に評価していた。本論は「ほんとうの快感」への志向について、「ほんとうのわいせつ」、「ほんとうの私」、「ほんとうのオーガズム」と変遷する過程と、その同時代的な意義を論じた。それによって、肯定的にとらえられてきた世界観そのものが、作品が製作された時期の女性像を対象化し、抑圧しながら代々木の権威を確立する手段であったと明らかにした。

代々木はピンク映画の助監督としてキャリアをはじめ、1980年代前半にアダルトビデオに移行した。その経歴は映画が表現し得ない「ほんとうのわいせつ」の探求として、作品やプロモーションに反映されていた。この「ほんとうのわいせつ」は、監督がビデオカメラを用いて素人女性のインタビューを撮影する形式によって、性行為の真正性と構築性をめぐる真正性を描くものであった。こうした描写によって、同時代の女性の性意識に対する男性の好奇心を満たすことで、代々木は性の権威となった。

1980年代後半には淫乱ブームが起こった。その端緒となった黒木香は、監督かつ男優の村西とおるとの激しい性行為で人気を博した。一方、代々木は映画との過渡期の監督であり、画面外に

とどまって自ら性交することはしなかった。代々木はこの時期にニューエイジの価値観によって構築性をめぐる真正性を性行為の真正性から切り離し、女性の本性の暴露へと発展させることで「ほんとうの快感」の演出を完成させた。それによって淫乱な女性像は、ニューエイジの指導者たる代々木の導きによって「ほんとうの私」を解放した結果あらわれる存在とされた。村西が監督かつ男優として直接女優と対峙し、性行為によって支配したのに対し、代々木はニューエイジの価値観を利用して間接的に女優の主体性を否定し、支配をもくろむことで、映画的な監督の役割にとどまる限界に対処するとともに、男性の脅威となる女性像を馴致し、自らの権威を維持した。

1990年代に入ると、代々木は男性性の不安を語るようになった。そして、その対処法として本性を暴くという独自の真正性の範囲を拡張し、男性の「ほんとうのオーガズム」の可能性を描いた。また、作中に見られるホモソーシャリティは、女性を媒介として利用し、男優を代理身体とすることで、性交を行わない代々木の限界を補うとともにその権威を支えていた。

アダルトビデオはこれまで女性像を中心に論じられてきたが、監督の自己顕示の歴史という一面も持っており、双方が密接にかかわっていることがわかる。また、代々木作品の世界観は、先行研究が論じたように非暴力的な表現として肯定できるものではなかった。「ほんとうのわいせつ」や「ほんとうの私」の演出は、変化する女性像を男性の観察対象や男性に導かれる存在として提示していた。また「ほんとうのオーガズム」の演出は、監督と頂点としたホモソーシャルな関係を形成することで、女性を男性が快感に至るための媒介物としていた。以上の分析から、こうした問題のある世界観によって代々木が自らの権威を誇示していたと明らかになった。

注

- 1) 性器及び性行為を露骨に描いた映像作品のうち、ビデオソフトとして流通したものを扱う。
- 2) 女優や男優という呼称は演者を性別によって有徴化しており問題があるが、本論はアダルトビデオ産業の慣例に倣ってこの表現を用いる。

- 3) 筆者もこうした議論に基づき、村西とおる監督と安達かおる監督の作品を、性行為の真正性とその変奏を描いたものとして論じたことがある(小田 2024)。
- 4) 猥褻裁判中の代々木はプロデューサーとして渡辺忠名義、監督として代々木名義を用いていた。日本映画データベース (<http://www.jmdb.ne.jp/person/p0249060.htm>) によれば、代々木は1981年にアダルトビデオへ移行するまでにロマンポルノを35作品監督している(1982年以降に日活以外から配給された映画を含めると54作品ある)。また、渡辺名義でプロデュースを行ったロマンポルノが23作品ある(<http://www.jmdb.ne.jp/person/p0298530.htm> とともに 2024. 2. 22 閲覧)。
- 5) 代々木がアダルトビデオへ移行した1981年当時のロマンポルノは、著名な女優を出演させることに重きをおいた作品が増加しており、企画の貧困化が明らかであったという(松島 2000: 295)。代々木による映画批判は、1970年代に顕在化した内容の陳腐化を別のかたちで語り、自己提示に効果的に利用したものであったと思われる。
- 6) 撮影内容を変更したのは最初に撮影された『ザ・オナニー Part 3』であり(安田 2023: 58)、撮影と販売タイトルの順は一致していない。
- 7) 当時はトルコ風呂と呼ばれていたが、特定の国名と性産業を結びつけることから問題視され、1980年代半ばからソープランドと呼ばれるようになった。
- 8) マンションの一室で営業する業態、ホテルへ女性を派遣する業態を指している。
- 9) ムラット・アイデミルによれば、1996年頃から環境ホルモンによって精子が減少するという言説が世界的に注目を集めた(Murat 2007: xiii)。代々木はニューエイジが持つ環境への関心から、早期にこうした言説に注目していたと思われる。

参考文献

- Buchbinder, David, 2013, *Studying Men and Masculinities*, New York, NY: Routledge.
- Connell, R. W, 1995, *Masculinities*, Berkeley, CA: University of California Press.
- Dean, Tim, 2009, *Unlimited Intimacy*, Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Hardy, Simon, 2009, "The new pornographies: Representation or Reality?", Attwood, Feona ed, *Mainstreaming Sex*, London: I. B. Tauris.
- Mackinnon, Catharine A, 1987, *Feminism Unmodified*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Murat, Aydemir, 2007, *Image of Bliss*, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Tzachi, Zamir, 2013, "Pornography and Acting", Hans Maes ed, *Pornographic Art and the Aesthetics of Pornography*, London: Palgrave Macmillan.
- Williams, Linda, 1989, *Hard Core*, Berkeley, CA: University of California Press.

赤川学 1996『性への自由／性からの自由』青弓社。
 浅野千恵 1999「ネオ・リベラリズムと性暴力」『現代思想』27(1), 青土社, 216-230。
 足立倫行 1992『アダルトな人びと』講談社。
 伊藤比呂美, 黒木香 1987『性の構造』作品社。
 イヴ・K・セジウィック, 上原早苗ほか訳 2001『男同士の絆』名古屋大学出版会。
 エチエンヌ・バラール 2000『オタク・ジャポニカ』河出書房新社。
 小田視希 2024「アダルトビデオ監督の描く『真正性』」『芸術文化講座論集』1, 京都大学大学院人間・環境学研究科芸術文化講座, 113-133。
 海野弘 1998『世紀末シンドローム』新曜社。
 島蘭進ほか 1996『新宗教時代5』大蔵出版。
 田中雅一 2010『癒しとイヤラシ』筑摩書房。
 東良美季 2011『代々木忠 虚実皮膜』キネマ旬報社。
 中里見博 2008『ポルノグラフィと性暴力』明石書店。
 藤木 TDC 2009『アダルトビデオ革命史』幻冬舎。
 松浦由美子 2009「スピリチュアリティと『ほんとうの自己』」『メディアと社会』1, 名古屋大学大学院国際言語文化研究科, 83-95。
 松島利行 2000『日活ロマンポルノ全史』講談社。
 宮淑子 1994『メディア・セックス幻想』太郎次郎社。
 本橋信宏編 1994『代々木忠の愛の呪文』飛鳥新社。
 ——— 2016『全裸監督』太田出版。
 森林原人 2016『偏差値 78 の AV 男優が考える セックス幸福論』講談社。
 リチャード・ダイアー, 浅見克彦訳 2006『映画スターの〈リアリティ〉』青弓社。
 安田理央 2016『痴女の誕生』太田出版。
 ——— 2023『日本 AV 全史』ケンエレブックス。
 代々木忠 1992『プラトニック・アニマル』情報センター出版局。
 ——— 1995『色即是空』情報センター出版局。
 ——— 2012『アルティメット・エクスタシー 快楽の奥義』角川書店。
 ——— 2018『生きる哲学としてのセックス』幻冬舎。

引用記事

「愛と性の相談室特別版」『週刊平凡』1980. 1. 3-10, マガジンハウス, 174-178。
 「少女雑誌初めての《図解体位入り HOW TO SEX》にティーンズ・ギャルの示した反応!!」『週刊平凡』1981. 3. 19, マガジンハウス, 111-115。
 「につぼん最先端 SEX の実験者たち 1」『週刊現代』1983. 11. 5, 講談社, 192-196。

「『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. 4, 白夜書房・コアマガジン, 頁数なし。
 「1986 年度ビデオ・ザ・ワールドが選ぶアダルトビデオベストテン」『ビデオ・ザ・ワールド』1987. 2, 白夜書房・コアマガジン, 36-43。
 「連載第 7 回 黒木香の FUCK'N'TALK」『平凡パンチ』1987. 6. 4, マガジンハウス, 152-155。
 「淫技 代々木忠 VS 村西とおる」『週刊大衆』1987. 10. 12, 双葉社, 42-43。
 「AV SPECIAL ポスト村西とおるの AV 界は“淫乱表現”をどう昇華させるのか」『TOUCH』1989. 2. 21, 小学館, 29。
 「1988 年 AV メーカー別年間入り上げベスト 10」『ビデオ・ザ・ワールド』1989. 3, 白夜書房・コアマガジン, 75-77。
 「男根主義的なセックスの黄昏」『朝日ジャーナル』1989. 12. 15, 朝日新聞社, 30-32。
 「ノーパン喫茶からテレクラまで」『FOCUS』1990. 1. 12, 新潮社, 66-69。
 「熱業の時代の風景 イミテーション・ゴールド 80's 19」『朝日ジャーナル』1990. 6. 1, 朝日新聞社, 30-32。
 「90 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』1990. 9, 白夜書房・コアマガジン, 54-61。
 「迫真連載 大下英治の『切り込み対談』」『アサヒ芸能』1991. 11. 28, 徳間書店, 48-52。
 「オーガズムのあなたに神を見た」『マルコポーロ』1992. 9, 文藝春秋, 60-63。
 「さまよえる女たち」『週刊宝石』1994. 10, 光文社, 160-167。
 「エロスの宗教」『月刊 Asahi』1994. 1, 朝日新聞社, 256-263。
 「時代の開拓者たち 第 11 回」『FRIDAY』1994. 10. 7, 講談社, 48-51。
 「'95 年もヌける作品でキメる! 監督賞」『スコラ』1995. 1. 12, スコラ, 116。
 「2000 年下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. 3. 1, 白夜書房・コアマガジン, 70-75。
 「あの 80 年代 SEX よ, もう一度」『アサヒ芸能』2011. 11. 24, 徳間書店, 184-186。
 「名匠・代々木忠インタビュー」『アサヒ芸能』2011. 11. 24, 徳間書店, 188-189。
 「第 19 回 女の道程」『小説新潮』2020. 5, 新潮社, 446-451。

Guidance to “Authentic Pleasure”: Denial of Artificiality in the Works of Tadashi Yoyogi

Mitsuki ODA

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

Summary This paper focuses on the AV director Tadashi Yoyogi. Previous research has positively discussed his works as expressing a unique worldview. However, the intentions of the director have not been considered. This paper analyzes his intentions considering changes in media and markets by referring to his works and promotions.

In chapter 1, we examine the debate surrounding authenticity of sexual acts in porn studies and point out the orientation toward “Authentic Pleasure” in his works. In chapters 2–3, we argue that Yoyogi, who began his career in the pink film industry, became a representative AV director in the early 1980s. This was achieved through a quest for the authenticity of sexual acts, which he termed “Authentic Obscenity” that could not be depicted in pink films. In chapter 4, we show that Yoyogi introduced the New Age value of “self-liberation” in the late 1980s in response to the Inran (nymphomania) Boom caused by the booming sex industry, thereby transforming the significance of authenticity into an exposure of women’s true nature while acclimating the image of the nymphomania. In chapter 5, we show that while Yoyogi talked about the crisis of masculinity in the 1990s, he also depicted the true nature of men’s “True Orgasms”. From the above, it becomes clear that Yoyogi’s worldview serves as a vehicle to present his authority by manipulating authenticity.

Keywords: Tadashi Yoyogi, adult videos, new age, orgasms, authenticity