

論文

# にっかつロマンポルノとAVの間メディア性 ——ロマンXシリーズにおける真正性の解体

小田 視希

1. はじめに
2. 研究背景
  - 2.1. ロマンポルノに関する先行研究
  - 2.2. ポルノグラフィにおける真正性
3. ロマンXにおけるAV的手法と撮影現場の表象
4. ロマンXとしてのSMと作為の表出
5. おわりに

参考文献

引用記事

ロマンX作品一覧

## 1 はじめに

本論はにっかつ<sup>1</sup>によるポルノ映画、いわゆるロマンポルノの演出を検討する。なかでも本論は、アダルトビデオ（AV）<sup>2</sup>が台頭した1985年から1988年にかけて製作された、ロマンXシリーズに焦点をあてる。これまでロマンXは、興行的失敗や既存のロマンポルノの美的品質を損なったという観点から否定的に語られることが多かった（『キネマ旬報』1987.10 下旬号: 153）。近年は美術史学者の千葉慶によってロマンポルノとAVの関係が精査されており、その過程でロマンXの再評価も試みられているが、具体的な作品分析は

---

<sup>1</sup> 日活は1978年に社名をにっかつに変更し、1996年までこの名称を用いた。本論は記述が煩雑になるのを避けるため、社名表記をにっかつに統一する。

<sup>2</sup> 性器や性行為を露骨に描いた映像作品のうち、メーカーによる自主規制、あるいは業界団体による審査を経て、合法的に販売・レンタルされたオリジナルビデオを指す。

途上にある（千葉 2021）。本論は千葉の議論を発展させ、ロマンポルノと AV の間メディア的な性表現を行った、メディア史及び性表現史上の重要な実践としてロマン X を分析する。

にっかつは 1971 年、経営難打開を目指してポルノ映画製作・配給へ転換し、1988 年までその体制を維持した。このロマンポルノと名付けられた作品群は、直接費 700 万円から 1000 万円、35mm フィルムカメラによる撮影、オールアフレコ、オールカラー、10 分に 1 回程度の性描写を基本的な条件として製作された（志村ほか 2022: 19）。一方、レンタルビデオシステムの浸透によって AV が普及した 1985 年には（藤木 2009: 120）、にっかつはそれまでの 35mm フィルムカメラではなく、ビデオカメラを用いたロマン X シリーズを立ち上げた。AV の伸長を意識したロマン X は、性器部分の「前張りなし」かつ、実際に性器の挿入を行う「本番も辞さず」という点において、それまでのソフトコアとしてのロマンポルノとは一線を画した（『噂の真相』1985.11: 22）。

とはいえ本論は、ロマン X がモザイクの下で実際に本番を行っていたかという事実関係を問うものではない。またそうした過激路線が、ロマンポルノの魅力をかえって縮減させ、その終焉を早めたというような（『キネマ旬報』1987.10 下旬号: 153）、定型的な言説を反復するものでもない。むしろ本論は、ポルノグラフィの中心が映画からビデオソフトへ移行する過渡期において、ビデオ撮影の特質を取り入れながらもポルノ映画に独自の性表現を模索した間メディア的な実践としてロマン X を読み解く。

初期映画研究で知られるアンドレ・ゴドローは、幻燈や「見世物」と未分化であったキネマトグラフィが、そうした近接メディアとの相克のなかで映画として自律する過程を、メディア同士の接触や混交、それによって生起する事象を指す間メディア性概念を用いて論じた（Gaudreault 2011）。メディアのアイデンティティを問い直す間メディア性概念を援用する本論の試みは、当時の先鋭的な AV において、ビデオカメラの特質を生かした即興撮影によってポルノ映画との断絶を強調する潮流が見られたのに対して（小田 2024: 61）、メディア移行期における技術と表現実践の間により複雑な関係があったことを明らかにするものである。

この問題を検討するために、次章ではロマンポルノに関する先行研究や、性表現における真正性の価値といった研究背景を整理する。第 3 章では、AV 撮影現場を題材とする『菊池エリ 巨乳責め』（1988）に着目することで、ロマン X が単なる AV の模倣にとどまらず、AV における「主体の真正性」の証明技法を揺さぶるものであったと明らかにする。さらに第 4 章では、SM を主題とする『ザ・折檻 2 快楽篇』（1985）及び『ザ・折檻 3 陶酔篇』（1985）を取り上げ、AV が希求した「出来事の真正性」を損なう行為のうえに成立する主体の真正性の可能性を論じる。

ところで本論を進めるには、ロマン X の範囲を画定する必要がある。にっかつはロマン X を立ち上げて以降、スキャンダル X、エレクト X、キネコ X、ダブル XX といった多様

な X シリーズを乱発したことから、その本数は明確ではない。千葉慶によれば、日活ホームページでいずれかの X シリーズとされる作品は 45 本存在するが（千葉 2021: 279）、これはロマン X 第 2 弾として宣伝されたことが明らかな『団地妻 W・ONANIE』（1985）が含まれないなど網羅的なものではない（『FOCUS』1985.10.11: 62）。そこで本論は千葉の定義に倣い、多様な X シリーズを包括してロマン X として扱うが、その本数については当時の映画ポスターを確認し、公式サイトでは X シリーズに分類されていないものの、シリーズのロゴが確認できた 9 作品を加えた計 54 本とする。具体的な作品名は、本文末の一覧を参照されたい。

## 2. 研究背景

### 2.1. ロマンポルノに関する先行研究

本論が 1980 年代のロマン X に着目するのに対して、英語圏を中心とする日本映画研究の関心は、長らく 1960 年代の独立系プロダクションによるピンク映画や、1970 年代のロマンポルノに向けられてきた。その主たる理由は、これらのポルノ映画が当時の政治的なラディカリズムや前衛芸術運動と密接に結びついたものと見なされたからである。

映画研究者のデヴィッド・デッサーは、若松孝二のようなピンク映画監督が、低予算と引き換えの自由な制作環境を利用して体制批判や性的タブーへの挑戦を行ったと指摘し、その作品を日本映画におけるニューウェイブとして論じた（Desser 1988: 98-100）。また、映画研究者の古畑百合子は、ピンク映画監督が現実の政治闘争やニュース映像をポルノ映画に導入することで、スクリーンを通じて当時のメディア政治に介入しようとした実践を分析している（Furuhata 2013: 90-93）。

こうした政治性や前衛性は、ロマンポルノにも継承された。映画史家のジャスパー・シャープによれば、にっかつはロマンポルノ開始にあたり、1960 年代のピンク映画が培った主題を取り入れ、その人材を起用しながらも大衆化を図った（Sharp 2008: 12-13, 123）。こうして引き継がれた実験精神や、10 分に 1 回程度の性描写をほぼ唯一の内容的制約とする自由な制作環境のなかで、田中登や神代辰巳といった監督たちは映像美や反権威的な物語を追求したのである（ibid.: 137-138, 142）。

このように先行研究においてポルノ映画は、戦後日本の政治状況や表現規制、芸術運動を理解するための重要なフィールドとして扱われてきた。他方、AV の浸透を受けてその手法を取り入れた 1980 年代のロマン X は、映画批評家の寺脇研が「男女の痴態をどれだけ露骨に見せるかを狙う見世物的興味ばかりが先行しているようで、苦々しい気がする」と述べたように（寺脇 2019: 293）、芸術性において高く評価されてこなかった。

しかし近年では、ロマンポルノと AV の関係の再検討も試みられている。ライターの高木 TDC が整理したように、そもそもにっかつとビデオ技術の関係は 1970 年、VTR 室の設立まで遡る。当時のにっかつはラブホテル等へ向けて、外部プロダクションが撮影した 16mm フィルムをビデオ化して販売した。このとき製作を請け負ったのが、のちに AV 監督となる代々木忠を擁するプリマ企画であった。とはいえこの時点では、VTR 室に勤めた鈴木平三郎が「当時ですとビデオ撮りはカメラも一台ではなく複数、それにスタジオも必要だという発想しかなくて、それで費用がかかりすぎるといふことで、生撮り案は陽の目を見なかったわけです」と回想するように、ビデオ技術の利用は限定的であった（藤木 2009: 30-31）。

このエピソードは、にっかつによるビデオ技術の導入が AV という外圧によってようやく行われたものではないと伝えている。それどころかにっかつは、初期ビデオ市場の形成を先導した側面がある。千葉慶によれば、にっかつは 1981 年 4 月からビデオカメラで直接撮影したオリジナルビデオソフト・生撮りシリーズの販売に着手し（千葉 2021: 262）、11 月にはスクリーンサイズを従来のシネマスコープからビデオ化の容易なビスタサイズへと切り替えた（ibid.: 259）。一般に AV の起点は、1981 年 5 月に日本ビデオ映像から販売された『ビニ本の女 秘奥覗き』と『OL ワレメ白書 熟した秘園』におくのが定説となっているが（赤川 1996: 176）、千葉が指摘するように、その前月に発売された生撮りシリーズ第 1 作『豪田路世留・青野梨魔の縛り・SEX 調教師』（1981）が先駆的にビデオ市場を切り開いていたことになる（千葉 2021: 263）。さらににっかつは、その翌年にロマンポルノのビデオ販売を開始し（ibid.: 266）、1984 年にはレンタルビデオ事業にも参入した。これらのビデオ事業による収益は、瞬く間に映画配給収入に匹敵するものとなった（ibid.: 262）。すなわち、にっかつはポルノ映画の「敵」となる AV の市場を自ら育て上げたのである（ibid.: 268）。

加えて初期の AV は、表現技法や人材においてロマンポルノと連続していたことが明らかとなっている。千葉が指摘するように、日本ビデオ倫理協会の規制下にあった初期 AV は、「本番行為」を描けない「濡れ場が多めのちゃちなピンク映画のようなもの」であり、映画との差別化要因は「ビデオ撮り」である点に尽きた。さらに、その製作現場を支えていたのは、日活出身の監督や助監督たちであり、初期 AV メーカーの多くも日活出身者によって設立されていた（ibid.: 265）。後述するように、代々木忠や村西とおるといった一部の AV 監督たちは、そのビデオ撮りという一点を本番、素人女性といった要素によってドキュメンタリー性と結びつけることで、ポルノ映画と異なる AV ジャンルのアイデンティティを確立していくのだが、初期の AV が人材や表現技法においてにっかつ映画と不可分であったことは間違いない。

このようなにっかつとビデオ技術の関係をふまえると、ロマン X はこれまでイメージされたような単なる外圧としての AV の模倣ではないことがわかる。ロマン X は、にっかつ

が技術導入の先鞭をつけ、そこから流出した人材を取り込んだ AV 市場の片隅で花開いた、本番といったビデオ技術に根差した表現技法を、あらためてスクリーンへと還流させるねじれた試みとして再評価し得るものである。ただし、こうしたロマン X の立案は、新風営法の影響で AV の主流がソフトな「美少女」路線へと転換した 1985 年当時の状況を看過し、「AV といえば本番」ととらえるにっかつの錯誤を含むものでもあった (ibid.: 271-272)。

同時に、そうして製作されたロマン X が一部の本番 AV に影響されながらも、その模倣にとどまらない目論見を持った企画であったことは強調しなくてはならない。ロマン X 始動直後の週刊誌を見ると、プロデューサーの樋口弘美は「異常性、猟奇性など、観客自体が眉をひそめるかもしれない題材を、慎重かつ大胆にとりあげ小市民的な公序良俗を震撼させるような、ある意味で反社会的ともいえるアナーキーな映画づくりを目ざしております」と、独自のサブジャンルを立ち上げる意気込みを語っている (『週刊宝石』1985.9.20: 184)。

それでは、本番 AV を意識しながらも、同時に AV とは異なる映画づくりを目指したロマン X の実践は、性表現史上でどのような意義を持つのか。ここまで依拠した千葉慶は、高い作家性や芸術性が見られるロマン X 作品を紹介しているが (千葉 2021: 277-282)、本番 AV との対比という観点での表現上の成果の検討は十分ではない。こうした観点から議論を進めるために、次節では 1990 年代の欧米圏で展開したポルノスタディーズの成果を援用し、映像の真正性概念を導入する。

## 2.2 ポルノグラフィにおける真正性

1970 年代にはアメリカを中心として、ポルノグラフィを性差別の根本的原因として批判する反ポルノ運動が影響力を持った。これに対して 1990 年代には、ポルノグラフィへの批判を前提とせず、映像表現や人種、障害、同性愛といった表象を分析するポルノスタディーズが台頭した。その端緒となる映画研究者のリンダ・ウィリアムズは、異性愛男性向けハードコア・ポルノ映画の本質を「可視性への熱狂」に見出した。ハードコア・ポルノ映画においては、精液を放出するペニスと、精液をかけられ恍惚とする女性を映す「マネーショット」の演出によって、男性の性的快感と、それに同期し支配されるものとしての女性の快感が可視化される (Williams 1989: 93-100)。この演出が快感を可視化し得るのは、男性身体の不随意の痙攣と精液によって、それが偽りようのない「真実」であると示されるためである (Dean 2009: 107-108)。こうした議論は、第一に、ポルノグラフィが実際の性行為を撮影しているにもかかわらず、その写実的記録ではあり得ない虚実曖昧な映像ジャンルであることを示す。第二に、この虚実皮膜の映像において、「快感の真正性」

の追求が映像の過激さやポルノ世界における男女間の性的な権力関係を構築する手段として自己目的化していることを明らかにする<sup>3</sup>。

ウィリアムズの分析はフィルム撮影のポルノ映画を対象としたが、1980年代には安価で取り扱いの容易なビデオカメラが普及し、アマチュアによるポルノ製作が増加したことで真正性のあり方は拡張された。このポルノ・ホームムービーや商業的模造品は、自宅での撮影といった日常的シチュエーション、素人俳優の出演、手持ちカメラによる映像のブレや傾きといった特徴を持つ (Zecca 2014: 323-332)。こうしたアマチュアポルノによって増加した映像表現は、二つのレベルで真正性を保証する機能を持つ。

第一に、「出来事の真正性」があげられる。これは自宅での撮影や日常生活の痕跡が示す「日常性」、手持ちカメラによる映像の粗さやブレ、撮影者による被写体への介入が伝える撮影行為の「直接性」によって、画面に映る出来事が作りこまれたフィクションではなく、現実世界で起きていると証明するものである。第二に、「主体の真正性」があげられる。これは出演者が演技ではないほんとうの欲望や感情を露わにしていると示す演出によって打ち立てられる。例えばカメラへの照れといった「素人性」は、彼らがプロの俳優のようにコントロールされた演技をしていないことの証明となる。すなわちビデオカメラの普及は、ポルノグラフィにおける真正性の問題を実際の出来事や実在の人物を描くドキュメンタリー的手法と結合させたのである (小田 2025: 117-118)。

無論、ここまでに見た議論は、日本のポルノグラフィの歴史的文脈にそのまま適用できるものではない。刑法 175 条によるわいせつ規制が自主規制による性器部分の修正処理として機能した日本においては、射精の瞬間を直接的に映し出す「可視性」の追求が制限された。事実、村西とおるが生み出した女性の顔へ精液をかける「顔面シャワー」以前は (ibid.: 123)、映像表現としての射精は必ずしも重視されていなかった (『ビデオボーイ』1984.11: 90)<sup>4</sup>。そもそも射精する男性器がスペクタクルとなるマネーションに対して、精液をか

<sup>3</sup> ロマン X のプロデューサーを務めた半沢浩は、「女性のためいき、喘ぐ声、すべてが作りもののようにしか聞こえない」アフレコ音声の限界を認識し、「音を同時に撮ればもっと生々しさが出るのではないかと、同時録音による聴覚的な臨場感を重視した (千葉 2021: 273)。しかしウィリアムズによれば、女性の喘ぎ声は射精と異なり意識的に操作可能である以上、十全に快感の真正性を証明し得ない (Williams 1989: 124-126)。よって半沢の発言は、同時録音の導入がただちに真正性の証明にはなり得ない点で、ポルノグラフィのポリティクスをとらえたものとはいえないが、後述するドキュメンタリー的手法を用いた AV の技術的基盤となる、しかし自明視されてきた録音方法の変容を鋭く指摘している。

<sup>4</sup> 余談となるが、性器の表現に制約のあるなかで、ロマン X ではマネーションと異なる射精表現が探求された。例えば『ザ・本番 夫婦生活篇』(1985) では、男性が体内射精するたびに「1 発目」「2 発目」と字幕で回数がカウントされる。字幕によって射精の「可視化」と性器の挿入による快感を両立するマネーションの変奏は、ビデオ撮影の導入初期における独創的な実践といえよう。

けられる女性の顔に焦点をあてる顔面シャワーという呼称自体が、国内外の精液をめぐるポリティクスの差異を端的にあらわしている。

しかし、射精表現を起点としないとはいえ、1980年代の日本のAVにおいても代々木忠や村西とおるといった監督が、ドキュメンタリー的技法を用いて多様な真正性を証明することで自身の過激さを際立たせてきた。彼らは必ずしもAV産業における商業的主流ではなかったが、作家主義を打ち出したAV専門誌に継続的に取り上げられたことで、売り上げ以上の影響力を持った（小田 2025: 120）。

例えば初期AVの重要作家である代々木忠は、ポルノ映画の描く演技としての性行為を批判し、本番の導入、素人女性の起用、女性へのインタビュー、ビデオカメラが可能とする長時間にわたる即興撮影といったドキュメンタリー的技法によって、女性の内面に隠されたほんとうの欲望を引き出し、それを性意識の変化する同時代の女性像と結びつけることで、出来事や主体の真正性を証明した（小田 2024: 60-63）。他方、テレビ出演や度重なる逮捕劇によってAVの存在を世間に知らしめた村西とおるは、自らが「応酬話法」と呼ぶ卓越した話術によって女性の「新鮮な反応」を引き出すことで、主体の真正性を立証した（小田 2025: 121-122）。さらに村西は、軽量のビデオカメラを自ら抱えて性交する「ハメ撮り」やそれが可能とする少人数撮影によって作品を私的な性行為に近似させるとともに、男性向け総合誌を通じて私的關係が作品内にとどまらず現実に通ずるものであるかのように演出することで、出来事や主体の真正性を打ち立てた（ibid.: 126-127）。すなわち、日本の著名なAV監督たちは、必ずしも射精表現を重視しなかったものの、ビデオ技術を用いてドキュメンタリー的な演出を行い、出来事や主体の真正性を証明しようとした点で同時代の欧米圏のアマチュアポルノと共鳴していたといえる。

このように日本のAVにおける真正性の表現を踏まえると、ロマンXは本番をはじめとしたAVと同様のドキュメンタリー的手法を導入しながらも、先鋭的なAV監督たちが打ち立てた真正性表現の欺瞞を暴くことで、メディア移行期における独自の性表現を打ち立てた企画ととらえられる。こうした前提のもとに、第3章では主体の真正性の証明手段を解体する作品として『菊池エリ 巨乳責め』（1988）を検討し、第4章では出来事の真正性と主体の真正性の関係を問い直す作品として『ザ・折檻』シリーズ（1985）を取り上げる。

### 3. ロマンXにおけるAV的手法と撮影現場の表象

AVへの対抗策としてのロマンXは、「本番」「前張りなし」といった過激なイメージとともにその表現技法を取り入れた。本章では、ロマンXに見られるドキュメンタリー的手法を精査し、その多くが抱えたドラマ作品であるがゆえの限界を指摘したうえで、AVの提示した真正性の欺瞞を暴く作品として『菊池エリ 巨乳責め』（1988）を検討する。

そもそも、ロマンポルノにおけるドキュメンタリー的手法の導入はロマン X にはじまるものではない。ロマンポルノの製作を下請けしたプリマ企画の代々木忠は、『ドキュメントポルノ 痴漢』(1972)や『ドキュメントポルノ 恐るべきローティーン』(1973)といった、「ドキュメント」と題した作品群を早くから製作した。代々木はこれらの作品について、下請けゆえの撮影環境の制約を逆手にとった結果としてドキュメンタリー的手法を選択したのであり、性表現における真正性を十全に立証し得るものではなかったと回顧している(小田 2024: 60)。しかし代々木がのちに AV 創成期を牽引し、ドキュメンタリー性をジャンルの核心へと高めた人物である点を鑑みれば、ロマン X におけるドキュメンタリーの演出は、かつてロマンポルノの一角で醸成されながらも AV においてしか開花し得なかった手法が、ビデオ技術とともにロマンポルノへと還元された間メディア的实践の核心をなすものであり、それゆえにポルノ映画が抱えた表現上の限界や可能性を問うものだと考えられる。

AV が発展させたドキュメンタリー的手法の影響が明らかなロマン X 作品は、シリーズ第 2 弾『団地妻 W・ONANIE』(1985)以降、その終焉まで継続的に製作された。具体的には、『ザ・本番 夫婦生活篇』(1985)、『ザ・本番 女子大生振り袖パーティー』(1987)といった一連の『ザ・本番』シリーズや、『田口ゆかり ザ・ケイレン』(1986)、『制服処女 ザ・えじき』(1986)、『ザ・出産』(1986)、『ザ・ピストン 令嬢篇』(1987)、『裏・本番 陶酔ビデオクイーン』(1987)、『ナマ本番・同棲』(1987)、『菊池エリ 巨乳責め』(1988)が例としてあげられる。その多くは AV と共通の手法でビデオカメラの特性を探求しながらも、あくまで台本に基づくドラマ作品であるという点で、容易に映像の虚実の境目を明かさない代々木作品や村西作品と比較して、真正性の演出において後れを取っている。

ロマン X におけるビデオの技術的特性の探求は、長回しとカメラの可搬性を示す映像として表現された。長回しの最たる例は、『田口ゆかり ザ・ケイレン』(1986)における自慰シーンである。裏ビデオの著名な演者であった田口ゆかり個人に焦点をあてた同作は、田口がポータブルカセットプレイヤーを用いて「催眠テープ」を聞きながら、ベッドの上で一人自慰する様子を 10 分以上の長回しでとらえる。このような映像は、フィルムカメラと比較して長時間撮影が容易なビデオの特性を生かし、女性のほんとうの欲望や身体反応を間断なく伝えることで、快感と主体の真正性を担保する試みといえる。

さらにビデオ技術の特性は、カメラの可搬性の高さとして示された。ビデオカメラはフィルムカメラと比較して強力な光源を要さず、軽量であることから、ロケーション撮影を容易にした。ロマン X においても、ナンパをモチーフにした『ザ・ピストン 令嬢篇』(1987)や、ビデオカメラを抱えた男子高校生が駅構内を闊歩する映像からはじまる『制服処女 ザ・えじき』(1986)など、さまざまなロケーションで撮影が行われた。こうした屋外撮影は、出演者の素人性や映像と現実世界の連続性を示す効果的な手法であった。

このような長回しや可搬性を伝える映像表現の追求は、AV と共通する運動であった。そもそも『田口ゆかり ザ・ケイレン』（1986）は、代々木忠が代表を務めるアクトレスによって製作された。同作は監督こそ渡辺護であるものの、代々木が AV 作品『セクシー vol.4 いっしょに感じて』（1985）において取り入れた催眠テープの演出を反復している点で、AV において発展したドキュメンタリー的方法論の再導入となっている。さらに『ザ・ピストン 令嬢篇』（1987）に見られる屋外ナンパも、1980 年代後半に AV で盛んに製作され、サブジャンルとして定着した手法であった（藤木 2009：184）。

しかし AV の手法を取り入れた作品の多くは、単なる AV の模倣に留まるか、ドラマ形式を取ったことでビデオ技術の可能性の探求との間に齟齬を生じさせた。例えば『ザ・ピストン 令嬢篇』（1987）は、カメラの可搬性を生かした屋外でのナンパを描きながらも、それをある事情から、社長令息のために部下二人が行ったというドラマに回収する。こうしたドラマ性ゆえに同作は、どこまでが設定や台本であるかを曖昧にしたナンパもの AV と比較して、出来事や主体の真正性を描くという点で不徹底であった。

そうしたなかで、AV が希求する真正性への鋭い批評眼が見られるのが『菊池エリ 巨乳責め』（1988）である。同作はタイトルに女優・菊池エリの名を冠しながら、劇中では彼女に山口エリ役を演じさせるなど、虚実の境目を操作する演出が随所に見られる。物語は、AV 製作企業で助監督を務める主人公純一が、強権的な男性監督の命令によって山口と疑似的な恋愛関係となり、同棲しながら撮影を行うというものである。

この指令を下す監督の造形は、「応酬話法」を彷彿とさせる英語交じりでまくしたてる発話、俳優としての作品への出演、本番を重視する態度、同棲を命じるにあたっての「ビデオってのは嘘をつけないんだよ。…気を許しあった、本当のエロってのを見てみたいんだよなあ」という私的エロスを想起させる発言など、明らかに当時一世を風靡した村西とおるを参照している。他方、同僚から「芸術をやりてきた」と評される純一は、AV が影響力を増すなかで露骨なロマン X を製作するに至ったにっかつの似姿である。

すでに述べたように、村西はハメ撮りを用いた少人数撮影によって、性行為を私的なものに近似させようとした。しかし、その実践を求められた純一と山口の関係は、撮影行為とプライベートの一致という価値観の欺瞞を暴き出す。もっとも物語の当初は、私的エロスの方法論はある程度機能している。作中では、同棲して最初の撮影で「これって、撮影？それとも私生活？」と尋ねる山口に対し、純一が「私生活の気分で」と返し、性交をはじめ。性交後には、山口が「いいの撮れたかな？」「こうしてると、ほんとうに恋人になったみたい」と述べ、仕事と疑似的な私生活が重なる撮影行為が成立していることを示す。この私的エロスの構図の成功は、のちに撮影に鉢合わせた純一の本来の恋人が「これが撮影なの？」とそれにとどまらない親密さを感じ取り、別れを告げることから明らかである。

こうした疑似恋愛はその後、関係を「ほんとうの恋人」にしたいと願う純一と、継続的な人間関係を「神秘的じゃない」と考えるために求めない山口の齟齬が明らかとなり、破綻する。山口が同棲を終わりにすると告げると、純一はカメラを抱え、支配欲を剥き出して山口に迫る。迫られた山口がフェラチオするシーンでは、それまで禁欲的に避けられていた純一の主観ショットが用いられる。ハメ撮りを体現するこの映像において、山口は「でも、これって撮影でも私生活でもないよ」と呟く。このとき純一の撮影行為は、単なる仕事ではなく、しかし関係や意思の断絶は明らかであって、村西的な監督が求めた「気を許しあった、ほんとうのエロ」でもない。山口の科白は、ハメ撮りが描き出す私的エロスという図式を否定し、性行為を「撮影でも私生活でもない」宙吊りの状態に留めおく。すなわちこのシーンは、当時の AV を象徴するハメ撮りを模倣しながらも、それが主体の真正性に通じるという神話を解体することで、ロマン X に独自の批評的態度を打ち立てるものである。

#### 4. ロマン X としての SM と作為の表出

前章では『菊池エリ 巨乳責め』（1988）における撮影とプライベートの境界を問い直す試みを検討したのに対し、本章ではロマン X が生んだもう一つのドキュメンタリー実践として、SM 作品における「調教」過程を取り上げ、作為のうえにあらわれる主体の真正性の可能性を論じる。

千葉慶が指摘するように、SM は多くのロマン X 作品に過激さの演出として取り入れられた（千葉 2021: 271）。本章はそのなかでも、ロマン X の端緒を開いた『ザ・折檻 2 快楽篇』（1985）及び、同シリーズの『ザ・折檻 3 陶酔篇』（1985）に着目する。SM 要素を取り入れたロマン X 作品は、『マゾヒスト』（1985）や『ザ・拷問 新妻篇』（1987）のように純粋なドラマが多くを占めるが、『ザ・折檻』シリーズはひたすらに調教過程を描き出すドキュメンタリー的手法を採用しており、AV の台頭を意識した作品群といえる。要するに SM ビデオをスクリーンへ移植した内容でありながら、同シリーズはロマン X の文脈におかれることで、AV 的な主体の真正性の証明手法に疑問を呈するものとなっている。

同シリーズの真正性の観点における意義を理解する手掛かりが、映画評論家・野村正昭による『ザ・折檻 3 陶酔篇』（1985）に対する評価である。野村は調教の過程で女王・初代葵マリーが「私たちは命かけてんだよ！ しっかりやれ」「(カメラで)撮られてるんだからね！」と演者を叱咤するシーンに着目する。野村の見るところでは、この葵の剣幕は「すべての映像はやらせであると言わんばかり」でありながらも、逆説的に「やらせか事実かの議論を軽く飛び越える」迫力を持つものである。そして野村は、その過酷な調教を「より即物的に人間をモノとして扱うことで、水面下に隠された人間の本性を暴こうとしてい

る」として、主体の真正性の証明につながる行為と位置づける（『キネマ旬報』1985.12 上旬号: 154）。

この「やらせ」という言葉は、野村が同記事の『団地妻 W・ONANIE』（1985）評でドキュメンタリー性と結びつけて用いていることや（ibid.: 154）、同誌でシリーズ第1作『ザ・折檻』（1985）が「性描写の真実性」を備えた「パフォーマンス・ポルノ」と評された経緯から明らかのように（『キネマ旬報』1985.5 上旬号: 167）、性器部分の修正処理を行うロマンXが必然的に晒される疑似本番（simulation）への疑念というよりは、舞台設定の作為（artifice）や実際の行為を伴う演技（performance/act）に言及したものである。しかし作中の調教が現実の行為（act）であると同時にステージングされた演技（act）でもあることは、SMポルノに通底する特徴であり（Williams 1989: 195）、その意味で同作は特筆すべきものではない。

さらにいえば、緊縛師や著述家として知られる濡木痴夢男が「写真も撮り、8ミリ、ビデオ撮りなど、マニアがやることは、すべて一応はやってきている」と述べるように（『SMセレクト』1973.2: 299）、SMにおける撮影はプレイの一環をなしている。加えて、濡木による緊縛写真の撮影ルポタージュでは、しばしばアンダーヘアを隠すために布をセロハンテープで貼り付けるといった舞台裏があられもなく開示されたが（『SMセレクト』1973.8: 228）、縛りさえ本物であれば、そうした作為が写真の価値を左右するといった問題意識は見られない。したがって、上述した葵の発言は単なる調教の一部であり、それによってカメラの存在を開示し、さらには映像の価値を問うた実践とは考えがたい。

しかしロマンXという文脈におかれたとき、ドキュメンタリーの作為性を開示しながらも性的シーンの迫力や主体の真正性を見出せると評された同作は、同じくドキュメンタリーを志向した本番AVの手法を相対化する可能性を示唆する。本論は同シリーズがSMの文脈から切り離され、大衆市場へ開かれたロマンXに配置されたことで生じた効果に着目し、日常性を損なう作為のうえに成り立つ主体の真正性の可能性を論じる。

性的シーンにおける作為の表出は、葵の初監督作『ザ・折檻2 快楽篇』（1985）にも見られる。同作では鞭打ちやろうそく責めにはじまり、ビル屋上からの逆さ吊りへと至る大掛かりな調教が行われる。その過程では、女王役の女性が「いい色になってきたね」と語りかけながらマゾヒスト役の女性を鞭打ち、それを見るもう一人のマゾヒスト役女性が反射的に身震いするといった反応が描かれる。この過程は長回しの、手振れする稚拙なカメラワークで映される。同作をSMポルノの文脈でとらえるならば、ドキュメンタリー的手法を用いて震えや肌の腫れといったオーガズムに代わる不随意的な身体反応をとらえた（Williams 1989: 194）、典型的な作品として理解できる。

しかし同作は、SMポルノが主流のポルノと異なる論理で駆動していると示すばかりではなく、本番AVが重視する主体の真正性の演出を作為の側へ拡張する可能性を持つ。同作はドキュメンタリー的演出を行いながらも、随所で作為を顕在化する。例えば女性のア

ナルへ瓶を挿入するシーンでは、そこに撮影者の顔が反射することでカメラの存在が露呈する。さらに葵がモノログにおいて「いじめられて、いじめられて、もうこれ以上どうしようもないっていじめられたときの、快感。それを、見てもらいたいわけ。だから、最初のとくと最後の場面ではぜんぜんもう顔が変わってる」と語るシーンは、調教が映画として「見てもら」うために構築されていることを開示する。実際、作中人物の名前や SM の実践者以外には把握しにくいプレイの内容は、視聴者のために逐一字幕で説明されるのである。

こうした作為の表面化は、SM としては意味を持たないために排除されなかったに過ぎないとしても、ロマン X が意識する本番 AV との対比においては作品の日常性を損ない、出来事の真正性の立証を妨げるものとして映る。にもかかわらず葵は、苦痛を伴う過酷な行為／演技の果てに変貌した表情という価値ある映像があらわれると述べる。すなわち、AV が素人女性の出演、話術を用いた欲望の刺激、撮影行為と私的な性行為の同一視といった技法によって出来事と主体の真正性を担保したのに対して、同作はあくまで作為の表出に無頓着なままに、偽りない快感の表情によって主体の真正性が証明し得ると主張する。このような実践は、著名な AV 監督達が自明視してきた、現実中存在する女性の偽りない欲望や快感によって出来事／主体の真正性が渾然一体となって証明される構図を打ち崩し、作為のうえに主体の真正性が立証し得ると示している<sup>5</sup>。したがって同作は、ロマン X が AV を意識したドキュメンタリー的手法を取り入れつつも、結果的にそれに対する批評的効果を持った例として評価できる。

## 5 おわりに

本論は 1980 年代にビデオ撮影を導入したポルノ映画・ロマン X シリーズを、ロマンポルノと AV の間メディア的实践ととらえ、その性表現の技法における貢献を検討した。そのために、まず先行研究からにつかつビデオ技術・市場との関係を整理し、ロマン X が外圧としての AV の模倣にとどまらず、ロマンポルノが先鞭をつけ、AV において花開いたビデオ技術への意識を、あらためて映画へ還流させた試みととらえられることを確認した。

こうした観点から分析を行うために、本論は理論的支柱としてポルノスタディーズにおける真正性の概念を援用した。その端緒となるリング・ウィリアムズは、フィルム撮影のハードコア・ポルノ映画を対象として、マネーションに代表される演出が快感の真正性

---

<sup>5</sup> 正確には、村西とおる作品をはじめとした AV においても作為が開示される場合があるのだが、それは結局のところより強固に出来事や主体の真正性を証明する手段であり（小田 2025: 126-127）、作為の有無自体に無頓着な葵作品とは大きく異なる。

を証明すると示した。その後、ビデオ技術の発展によってアマチュアポルノが台頭すると、真正性は映像の日常性や撮影行為の直接性に根差した出来事の真正性や、演者の素人性に基づく主体の真正性といった、ドキュメンタリー的手法と結合したものとなった。日本の AV においては、必ずしも射精表現を起点とはしなかったものの、先鋭的な監督によって出来事や主体の真正性の証明に価値が見出された点は欧米圏のアマチュアポルノと共通していた。そのうえで、ロマン X の実践が AV で重視されたドキュメンタリー形式を意識しつつも単なる模倣にとどまらず、映画の側からその技法の意義を問い直す可能性を指摘した。

このような前提のもとに、本論は AV を経由してロマン X へ導入されたドキュメンタリー的手法がいかに関独自の性表現を生み出したかを、AV の撮影現場を舞台とした『菊池エリ 巨乳責め』（1988）における撮影と私生活の境界を問う演出から検討した。同作は AV 製作の助監督を務める男性主人公が女優と同棲し、疑似恋愛のなかで性行為を撮影する過程を描いた。しかし同作は、当時の AV を体現するハメ撮りシーンにおいて、その性行為が仕事でもプライベートでもないという意味を宙吊りにした。それによって、AV 監督・村西とおるに代表される私的な性行為と近似したハメ撮りという価値観や、それによってあらわされる女性主体の真正性という構図が否定された。この演出は、当時の先端的な AV がアイデンティティとしたドキュメンタリー的手法を取り入れながらも、それを批評的に再解釈したものであった。

さらに本論は、ロマン X におけるもう一つのドキュメンタリーの実践として、SM 作品である『ザ・折檻 2 快楽篇』（1985）と『ザ・折檻 3 陶酔篇』（1985）を取り上げた。これらの作品では、女王・初代葵マリーの発言によって、事実上、舞台設定の作為が表面化した。本論はとくに『ザ・折檻 2』の演出をロマン X の文脈で解釈することで、同作が作為を表出することで日常性を大きく損ないながらも女性主体の真正性を立証し得ると示し、出来事の真正性と一体になって証明される主体の真正性という AV 監督が提示した枠組みに疑義を呈するものであると論じた。

以上の検討から、ロマン X という映画シリーズが同時代の AV を意識しながらも模倣に留まることなく、AV 的な真正性の演出技法を解体した間メディア的实践であったことが明らかとなった。無論、こうした実践は、あくまでドキュメンタリー的手法をアイデンティティとした特異な AV との対比において意義を持つのであり、AV 市場で主流をなした美少女路線を覆す効果は持たなかったが、ビデオ技術と性表現のより多様な関係を示すという確かな成果をあげたといえる。

## 《参考文献》

- Dean, Tim. *Unlimited Intimacy: Reflections on the Subculture of Barebacking*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 2009.
- Desser, David. *Eros Plus Massacre: An Introduction to the Japanese New Wave Cinema*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1988.
- Furuhata, Yuriko. *Cinema of Actuality: Japanese Avant-Garde Filmmaking in the Season of Image Politics*. Durham, NC: Duke University Press, 2013.
- Gaudreault, Andre. *Film and Attraction: From Kinematography to Cinema*. Champaign, IL: University of Illinois Press, 2011.
- Sharp, Jasper. *Behind the Pink Curtain: The Complete History of Japanese Sex Cinema*. Godalming, UK, FAB Press, 2008.
- Williams, Linda. *Hard Core: Power, Pleasure, and the Frenzy of the Visible*. Oakland, CA: University of California Press, 1989.
- Zecca, Federico. "Porn Sweet Home: A Survey of Amateur Pornography". In *Porn After Porn: Contemporary Alternative Pornographies*, edited by Enrico Biasin, Giovanna Maina, Federico Zecca, 321-338. Sesto San Giovanni: Mimesis International, 2014.
- 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.
- 内田達夫『愛の寓話: interview with a Romance Film Creators vol.2 日活ロマン、映画と時代を拓いた恋人たち』東京学参, 2006.
- 小田視希「『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」『人間・環境学』第33巻, 京都大学大学院人間・環境学研究科, 2024, 57-70.
- 「『私的エロス』のショーイズム: 村西とおるのアダルトビデオにおける作為の開示」『年報カルチュラル・スタディーズ』第13号, カルチュラル・スタディーズ学会, 2025, 113-133.
- 志村三代子, ヨハン・ノルドストロム, 鳩飼未緒編著『日活ロマンポルノ: 性の美学と政治学』, 水声社, 2022.
- 千葉慶『日活ロマン・ポルノ入門』, ワイズ出版, 2021.
- 寺脇研『新編・ロマンポルノの時代』, 光文社, 2019.
- 藤木 TDC『アダルトビデオ革命史』, 幻冬舎, 2009.

## 《引用記事》

- 「カラー撮影同行記 撞球場のいけにえ」『SM セレクト』, 東京三世社, 1973.2, 298-307.
- 「カラー撮影同行記 淫魔の畏」『SM セレクト』, 東京三世社, 1973.8, 222-231.
- 「射精こそ、男にとって一番気持ちいい 地下ビデオ・考 これが『射精』だ」『ビデオボーイ』, 英知出版, 1984.11, 90-91.

「日本映画批評 人妻暴行マンション/ 制服百合族 悪い遊び」『キネマ旬報』, キネマ旬報社, 1985.5  
上旬号, 167.

「“本物演技”に踏み切ったにっかつ “ロマンX”への期待度」『週刊宝石』, 光文社, 1985.9.20,  
182-185.

「ポルノもつらいの、ホントだよ 当世団地妻の生態を描くポルノ映画裏事情」『FOCUS』, 新潮社,  
1985.10.11, 62-63.

「うわさの真相 にっかつの『ロマンX』路線 前張りなしで本番も辞さず 不振からの苦肉 の脱出作  
戦」『噂の真相』, 噂の真相, 1985.11, 22-23.

「日本映画批評 ザ・折檻 3 陶醉篇/ 団地妻 W・ONANIE」『キネマ旬報』キネマ旬報社, 1985.12 上  
旬号, 154.

「日本映画批評 美味しい女たち/ お嬢さん探偵 ときめき連発！」『キネマ旬報』キネマ旬報社, 1987.10  
下旬号, 153-154.

ロマンX作品一覧				
封切年月日	作品名	監督	キャスト	製作
1985年				
2月23日	ザ・折檻	伊集院剛	末次富士子、クララ、島津アンナ	雄プロダクション
6月29日	ザ・折檻2 快楽篇	葵マリー	水野由美、西白蘭、香川かおり	雄プロダクション
9月7日	箱の中の女 処女いけにえ	小沼勝	蔡令子、木築沙絵子、草薙幸二郎	につかつ
	タブーX 倒錯	那須博之	美波千秋、エヴァ・シュルツ、趙方豪	につかつ
10月26日	ザ・折檻3 陶酔篇	葵マリー	立川ひとみ、西白蘭、春川かおり	雄プロダクション
	団地妻 W・ONANIE ※	奥出哲雄	神崎真弓、神崎恭介、きらさき詩子	雄プロダクション
11月29日	マゾヒスト	菅野隆	小川美那子、杉下なおみ、野上祐二	ビッグバン
	ザ・本番 夫婦生活篇	ドクターR	斎藤ゆかり夫婦、山中幸子夫婦、井上華菜	ビデオマガジン
1986年				
2月1日	ザ・生贄	伊集院剛	末次富士子、上條美沙、北村愛	雄プロダクション
	ザ・本番 女子大生篇	小路谷秀樹	中川絵里、中沢慶子、加賀恵子	ビデオマガジン
3月26日	マダム・サド 牝地獄	川崎善広	和地真智子、江崎和代、一色ひかる	につかつ
	ザ・マニア 快感生体実験	滝田洋二郎	木築沙絵子、橋本杏子、夏樹かずみ	獅子プロダクション
5月10日	ザ・拷問 令嬢篇 ※	小路谷秀樹	松本裕子、小泉ゆき、小沢浩二	バトルロイヤル
	ザ・本番 モデルオーディション篇	二村仁	皆川垂佐子、島田一枝、森下優子	グラフィス
6月25日	ザ・破廉恥	瀬川栄一	松本玲、小宮奈津子、山際亜紀	セガワプロ
	田口ゆかり ザ・ケイレン	渡辺護	田口ゆかり、花美香里、嵯野華恵美	アクトレス
7月26日	いんこう	小沼勝	麻生かおり、渡辺久美子、戸上正彦	につかつ
	瓶詰め地獄	川崎善広	小倉千夜子、小川美那子、小林ひとみ	につかつ
	生テレクラ 握りたがる人妻たち	石川均	香田なつみ、小沢めぐみ、松岡あい子	雄プロダクション
8月9日	ザ・本番 湘南のお嬢様	高槻彰	有栖川景子、三田村礼子、汐路真理子	ビデオマガジン
	ザ・絶頂感	鬼鬨光	松本あさみ、山本飛鳥、小林直子	アクトレス
	制服処女 ザ・えじき	佐藤寿保	倉田ひろみ、星野小夜子、早瀬めぐみ	獅子プロダクション
9月6日	ザ・出産	二村仁	高橋樹里、上杉久美、早川理沙	グラフィス
	半熟処女 ※	二村仁	沢木しおり、井上可奈、真田まゆみ	グラフィス
10月10日	ザ・ONANIE 快楽調教篇	中崎新平	有栖川景子、山之内かな、藤井玲奈	ビデオマガジン
	ザ・衝撃	田胡直道	沢口久美、夕崎みどり、染井真理	ビジュアルワーク
	秘悶絶ラブホテル ※	黒岩栄三郎	中村冴子、森崎智晴、田中良子	現代映像企画
	レイプ特訓 ※	浦賀好二	足立みどり、谷口マキ、嵯野華恵美	砂工房
11月15日	ザ・生贄2	伊集院剛	島崎梨乃、松岡愛子、佐野恵	雄プロダクション

	ザ・本番 女体フルコース篇	高槻彰	篠宮とも子、堀川み ゆ紀、松田智美	日本トップアート
1987年				
1月6日	ザ・本番 女子大生 振り袖パーティー	高槻彰	有栖川景子、小林さ ゆり、龍崎久美	ビデオマガジン
	奥戯快感 艶 ※	池田賢一	小林ひとみ、大友由 香、稲葉年治	ビジュアルワーク
	ハードレイブ ※	北沢幸雄	瀬川智美、小林あい、 藤井玲奈	ローリング 21
2月7日	ザ・拷問 新妻篇	伊集院剛	松岡愛子、小林瞳、志 摩紫光	雄プロダクション
	ザ・極限 名器づくり	姫野龍神	高橋めぐみ、佐伯り か、原田楊子	砂工房 コーポレーション
3月28日	ザ・本番 女優 オーディション篇	二村仁	叶麗華、星野麻由、志 方いつみ	グラフィス
	ハード・ ペッチング	水谷俊之	小林ひとみ、岡田き よみ、山路和弘	日本トップアート
5月13日	ザ・本番 アイドル 歌手篇 ※	高槻彰	永井陽子、田中みか、 青山樹里	カノンシネマ ワークス
	ザ・ピストン 令嬢篇	二村仁	沢木夕子、加納未来、 叶麗華	グラフィス
7月18日	裏・本番 陶酔 ビデオクイーン	高槻彰	川福ひとみ、村上れ い、仲山みゆき	カノンシネマ ワークス
	ザ・虐待 女体いけどり篇	葵左京	中川あずさ、春川か おり、藤城裕子	オリエン特 21
	小林ひとみ vs 高 杉レイ ダブルペ ッチング ※	山科明人	小林ひとみ、高杉レ イ、藤村晃一	オフィスコウワ
9月26日	ザ・極致	明日香	渡辺由美、木内玲子、 水木智佳子	ビデオマガジン
	ザ・本番 OL採用試験	二村仁	原田優子、青木ゆか り、大野まり	グラフィス
10月31日	マドンナ 聖女ペッチング	石川欣	藤谷奈々子、牧野ゆ み、宝条輝美	ユープロビジョン
	スペシャル ONANIE	瀬川正仁	叶みづき、風間零、村 上れい	につかつ
	ナマ本番・同棲	高槻彰	咲田葵、篠原あゆみ、 中村京子	フィルムシティ/ カノンシネマワ ークス
11月21日	い・ん・び	三河周	小川真実、星ひとみ、 麻未ゆうか	につかつ
	制服くずし	堀内靖博	岬まどか、後藤沙貴、 北野なおみ	につかつ
1988年				
1月9日	井上あんりのザ・ 裏モデル	ガイラ	井上あんり、浅井夏 巳、小川寿梨	ビデオマガジン
1月23日	河合奈保 か・い・か・ん	二村仁	河合奈保、松友伊代、 三田寛美	グラフィス
	菊池エリ 巨乳責め	広木隆一	菊池エリ、瞳さやか、 高橋めぐみ	ローリング 21/ シネマジック
2月10日	メイク・ラブ 女体クルージング	王屋隆彦	伊藤ありさ、山崎み ゆき、秋山香織里	ホビーライフ
2月27日	箱の中の女 2	小沼勝	長坂しほり、河村み ゆき、浅井夏巳	につかつ

・内田 2006 をもとに作成

・※はにつかつ公式サイトではロマン X に含まれないものの、映画ポスターに X シリーズのロゴが確認できた作品

・『ザ・折檻』（1985）及び『ザ・折檻 2 快楽篇』（1985）はロマン X 立ち上げ以前の作品だが、先駆的にビデオ撮影を導入したこと、公式サイト上でロマン X とされていることから、シリーズの端緒ととらえてリストに含めた

---

小田 視希（おだ・みつき）

京都大学大学院人間・環境学研究科博士後期課程修了。博士（人間・環境学）。専門は主に日本のアダルトビデオを対象としたポルノスタディーズ。 odamitsuki@gmail.com