

序

鳩飼未緒

日活ロマンポルノとはどのような事象だったのか。様々に答えるこの問いに映画史的な観点から一つ回答を示すとすれば、それは、一九七一年から一九八八年まで「ロマンポルノ」の名で世に送り出された夥しい数の映画群が成人映画のプログラム・ピクチャーだったというものである。そもそもプログラム・ピクチャーとは、板倉史明による簡潔な定義を借りるならば、「大手の撮影所が、自社系列の映画館へ毎週定期的に番組（プログラム）を供給するために、ベルトコンベアー式に製作する映画作品」を指す。

成人映画のプログラム・ピクチャーとしてのロマンポルノについて見ていく前に、その登場以前の日本映画において成人映画がどのように存在していたのかを確認しておく必要がある

るだろう。一九六〇年代は日本映画界において成人映画がかつてないほど発展していった一〇年間だった。今日ではピンク映画と呼ばれ、当時はエロダクシオンやお色気映画などと呼ばれていた性的な描写を売り物にする独立プロ製作の成人映画が登場したのは同年代前半のことである。弱体化する大手五社が一九六〇年代を通じて減産を進めていく中で、ピンク映画は市場を席卷していった。さらに、「洋ピン」（洋画ピンクの略）と呼ばれる欧米の成人映画のブームも看過できず、日活もその恩恵に与ろうとしたことは、本書のノルドストロム論文で指摘されているとおりである。

一九六八年にはついに大手の東映までが『徳川女系図』（石井輝男、東映京都）をもってピンク映画を手本とした成人映画の製作に踏み切り、同作はゴールデン・ウィーク興行で大手五社トップの成績を収め、一億円以上の興収をあげた。この大ヒットを受けて東映は刺激性路線や異常性愛路線などと称して同様の成人映画の製作を継続し、一九七一年以降は池玲子と杉本美樹を看板スターに据え、今日ではピンキーヴァイオレンスとも呼ばれる成人映画群を次々と発表していくこととなる。

そして日活もピンク映画の市場拡大と無縁ではなく、一九六〇年代のかなり早い時期から対抗する姿勢を見せていた。北浦寛之はプレスシートの分析を通じて、ピンク映画の隆盛を受けた大手各社が宣伝において「エロ」を前面に押し出す戦略を採ったことを論じているが、日活製作・配給作品では一九六三年の今村昌平監督作『にっぽん昆虫記』のプレスシートにおいて「強烈な言葉を用いながら、エロで扇情的な宣伝を展開することが具体的に指示されて」いたこと、さらにこの映画のヒットによって日活が「今村監督を起用してエロ映画を推

し進め」、次作『赤い殺意』（一九六四年）ではプレスシートに『昆虫記』以上のセックス描写が謳われている」たことを指摘する。

また一九六五年、刑法一七五条わいせつ凶画公然陳列罪の容疑で監督の武智鉄二と配給部長村上覚が起訴されることとなったピンク映画『黒い雪』（第三プロダクション）の配給を行ったのも日活である。両被告人は結果的に無罪となっているが、一連の流れは本書のケース論文でも指摘されているとおり、ロマンポルノ摘発事件での映倫審査員起訴の伏線になっていたと言えるだろう。

そして一九六八年以降の日活は、複数のピンク映画プロダクションから買い取った作品を毎月二本のペースで地方の下番線に配給し始めた。一説によればそのきっかけとなったのは超大作『黒部の太陽』（熊井啓、三船プロダクション／石原プロモーション、一九六八年）の一本立てロングランである。一本立て長期興行では維持できない地方の系列館の番組を買い取りピンク映画で穴埋めし、契約離脱を防ごうとしたのだ。さらに同年、東映の『徳川女系図』等の成功を受けて、日活はピンク映画が開拓した成人映画マーケットへのいっそう本格的な参入も試みている。ただし東映と異なり自社製作は行わず、日活で長らくプロデューサーとして活躍した後^⑧に独立した児井英生を企画者として、児井率いる青山プロへの外注で『女浮世風呂』（井田探）、『ある色魔の告白 色欲の果て』（江崎実生）、『秘帳 女浮世草紙』（井田探）の三本を製作し、立て続けに公開した。ただし『女浮世風呂』以外は成績が伸びず、日活の成人映画外注の試みは結果的に上記三本のみで打ち止めとなった。

こうした動向が最終的にロマンポルノにつながったと考えるのはいささか目的論的だろう

か。だが、性というテーマに真っ向から向き合う姿勢は今村昌平の作風との、また、性的な要素をセールスポイントにした宣伝部の姿勢は今村作品のプロモーション戦略や一九六〇年代後半におけるピンク映画界との連携からの連続性を感じさせる。日活内部で成人映画路線への転向構想が持ち上がったのは一九七一年夏のことだが、その時点ですでに、ロマンポルノの素地があったのだ。

そして一九七一年一月二〇日、『団地妻 昼下りの情事』（西村昭五郎、日活）と『色暦大奥秘話』（林功、日活）、そして他社製作の買い取り作品『河内女とエロ事師』（小早川崇（＝向井寛）、プリマ企画）の三本立てが封切られ、経営難に陥った歴史ある映画会社日活の窮余の一策としてロマンポルノの歴史が始まった。この第一回番組以降、基本的に日活の番組を構成したのはロマンポルノの名を冠した成人映画のみで、自社製作二本と他社製作一本の合計三本立てで番組を組み、おおよそ一〇日から二週間で入れ替えるスケジュールがほとんどとして固定される。日活は一九七三年から劇場公開用の一般映画の製作を再開したが散発的で、ほぼロマンポルノに特化し続けた。^①一九八二年からは独立プロダクションと提携した共同製作の作品が番組ラインナップに登場したり、一九八五年以降は買い取りの他社作品が自社作品の本数を逆転したりしたものの、成人映画三本立ての番組を二週間前後で入れ替える体制は保たれた。結果的に最初と最後の年を除いてロマンポルノの年間配給本数が五〇本を下回ることはなく、日活はロマンポルノの名の下、一七年弱で自社作品と買い取りの他社作品を合わせて一一〇〇本を超える成人映画を世に送り出した。^②買い取り作品の存在や番組入れ替えの間隔は先に引用した板倉の定義とは少々ずれがあるものの、番組を埋めるために

短いスパンで定期的に供給されていた映画群であることを踏まえれば、ロマンポルノはプログラム・ピクチャーと呼ぶにふさわしい事象だったと言つてよいだろう。

撮影所において一定のフォーマットに沿つて作られた映画群に対しては「路線」の語が用いられるが、ロマンポルノも誕生当時からしばしば「ロマンポルノ路線」と称されていた。山根貞男による一九八三年の文章「官能のプログラム・ピクチャーの行方——ロマン・ポルノ論序説」はまずこの点に着目し、「もしロマン・ポルノを一つの路線と見なすなら、これほどの長さ⁽¹⁾と量を達成した路線は、日本映画ではほかに見られないのではなからうか」との見解を示す。そして以下のように続ける。

かつてプログラム・ピクチャーのある流れを指して路線と呼ぶとき、それは、映画の様式なり型なりに基づいていた。さきの「東映時代劇、日活アクション、東映やくざ映画の三つの路線の」例でいえば、時代劇というスタイル、アクション映画というスタイル、やくざ映画というスタイル、といったふうにある。では、ロマン・ポルノの基本的なあり方、セックス描写を中心とした映画であることは、同じように様式や型であるうか。セックス描写を中心とするとは、あくまで映画の内容を指しているだけであつて、スタイルではない。「ポルノ」という呼称は一見、映画のスタイルを指すかのごとくではあるが、厳密にはやはり映画の内実をいつているにすぎない。

こうしてロマン・ポルノは、古典的な意味での路線ではけつしてない。ロマン・ポルノ路線という言い方はほんの便宜的なものであつて、そこでは映画の形式と内容とが混

同されている。なによりセックスが、性が、映画の描くべき内容でありこそすれ、んな様式や型ではないからである。⁽¹⁴⁾

この山根の一節は、時代劇やアクション映画、やくざ映画にはその路線に属する作品それぞれの中に類同性を示す要素が複数見出されるのに対し、ロマンポルノの各作品が共通項として有するのは「セックス描写」のみである、という的確な指摘を含む。

西部劇を融合させた無国籍アクションややくざ映画を融合させた任侠アクションなどの実例を挙げて日活アクションについて板倉史明が説明するように、路線は基盤となるジャンルに他ジャンルの要素を付与することによって次々と作品が生み出され、存続していく。「映画の製作・配給・興行のプロセスにおいて単一のジャンル名が適応されることはあまりなく、製作会社は複数のジャンルを融合させることによって、より多くの潜在的観客層にアピールしようとするのだ。⁽¹⁵⁾

重要なのは、ロマンポルノの場合、山根の言うとおり「セックス描写を中心とする」ことのみがジャンルのな基盤の要件であったために他ジャンルとの融合においてほとんど制約がなかったという点だ。そのため、山根が続けて論じるように、ロマンポルノには「時代劇、アクション映画、やくざ映画はむろんのこと、メロドラマ、喜劇、青春映画、さらには推理ドラマ、歌謡曲映画、怪談映画と、並べたてていけばキリがないほど、多種多様のスタイルの映画」が見られるのである。⁽¹⁶⁾ この「多種多様」さには、よく知られたロマンポルノの製作条件も大きく影響していると考えてよいだろう。ロマンポルノ立ち上げ時から日活の企画製

作部長を務めた黒澤満が「とにかく七〇分の間に、ヌードなのかセックスなのか知らないけど、ある回数は必ず入れるから、それ以外のことにについては一切任せてくれてくれていることは「営業担当者」と約束した」と創始時を回想するように、ロマンポルノでは、一本あたり直接費七〇〇万円から一〇〇〇万円、上映時間は七〇分程度、オールアフレコかつオールカラーで撮影期間は七、八日間という実務的な条件を守ったうえで、一〇分に一回を目安として一定以上の数の性的なシーンを織り込みさえすれば、題材等その他の面では制限されない比較的自由な映画作りが可能だったという。結果としてロマンポルノは、それ自体成人映画というジャンル映画でありながら、ほとんどあらゆるジャンルとの親和性を持ち、以前に存在した路線とは比べものにならないほど雑多な映画の数々を生み出すこととなったのだ。この点を踏まえれば、ロマンポルノとは、日活アクション路線や東映時代劇路線など旧来の路線とは似て非なる、路線の概念を変容させた事象だったと言える。

個人的な感想になってしまうが、この「多種多様」かつ総数一一〇〇本を超えるロマンポルノという成人映画群のあまりの充実ぶりと膨大さに向き合おうとするといつも、どこから何をどう語っていいのかわからない、どうアプローチしても何か取りこぼしている気がするという焦燥に駆られ、眩暈めまいがする。そのうえ近年、ロマンポルノへの注目が高まり、関係者の証言を中心に関連する言説が充実してきたことでその多面性をあらためて目の当たりにして、全体像を把握することの困難さを再認識させられてしまった。さらに、#MeToo運動をはじめとする性被害や差別の告発という世界的なうねりの中で、映画産業も含め我々の社会がこれまで目を背けてきたきわめて重要な問題の数々に対して当事者が声を上げ始めたとい

う事態に接し、その映画史的存在意義を知りながらも、ロマンポルノを研究対象として取り上げることに、研究者としての未熟さゆえ、また、女性としての自意識ゆえに、葛藤を抱くこともあった。

今井瞳良は「映倫によるレイティングは、『……』下半身や性器が見えない「適切な」表現であれば、「大人」の観客に強姦や輪姦といった非倫理的な行為を見ることを容認し、製作者と観客との間に性暴力を等閑視する共犯関係を生み出した」と指摘するが、この「共犯関係」に基づきロマンポルノにおいてはレイプや痴漢といった性暴力が頻繁に描かれる。そうした描写が、ロマンポルノがターゲットとした観客層に受けるという興行的な観点から取り入れられたとはいえ、往々にしてきわめて男性本位の、性に関する誤った解釈に基づいていることも含め、決して不問に付すことはできない。

ただ、同時に注目したいのは、ロマンポルノが今日では多くの女性観客の支持を集めているという点である。真魚八重子が正しく説明するように、ロマンポルノは「男性向け映画でありつつも当初から女を主人公とし、『……』女性の性と心理を巡る物語を中心に据えた」という特徴を持つ²⁰。そのフィルムモグラフィには男性を主人公と見なすべき作品も含まれるが、ほとんどが女性を主人公に据えている。プロデューサーを務めた伊地智啓が「一〇分に一回〔ヌードかセックスの描写を挿入する〕という前提は、女を主人公にしているかぎりは問題なかった」と述べるように²¹、女性主人公を軸に展開する物語が好まれたのはその方が濡れ場を組み込んだ作劇が容易だからというのが主な理由であろう。真魚が述べるとおり、東映の成人映画群が「女性の裸体を見せるお色気を中心にし、アクションや勧善懲悪などのわ

かりやすいドラマ仕立てによる娯楽性の高い作品群で、女性心理の襞を掘り下げて描くわけではな⁽²⁾かったのを踏まえると、大半の作品で「女性の性と心理を巡る物語」を日活が選択したことはロマンポルノの独自色を生み出し、結果として東映との差別化につながったと言える。

この点に関連して、北小路隆志が近年『キネマ旬報』に次のような寸評を寄せている。

一九七〇年代の日本映画と聞いて僕の脳裏に浮かんだのは、日活ロマンポルノの名の下で量産された映画群であり、僕はそれらを「女性映画」と見なしている。そこでの男性は基本的に陰の薄い端役に過ぎず、女性だけが輝きを放つことを期待されるが、主に男性によって見つけられることを宿命づけられる……⁽³⁾。

この北小路の見解は興味深いが、ロマンポルノが男性観客に向けて作られていたという事実は軽視してはならず、「女性映画」という概念を当てはめることには慎重になる必要がある。メアリ・アン・ドーンは一九八七年に発表した女性映画に関する記念碑的な著作『欲望への欲望』の中で「女性映画というジャンルを除く一般の映画は、自らの観客を言語の総称的な「彼」として構築している」と指摘し、次のように続ける。

したがって、女性映画は、^{フイーメイリスバクテイタリシツブ}女性の映画鑑賞や主観性の書き込みについての所与の関係項を分析するには、多くの点で特権的な場なのである。それは、女性観客に照準を合

わせた映画であるという事実が女性映画のうちに特に強烈に刻印されているというまさにその理由による。²⁴

そして、久山めぐみはロマンポルノに関して次のような見解を示す。

〔……〕性交中の喘ぐ女性のバストショットに代表される女性の欲情シーンは女性のエクスタシーを映画上に表現することそのものを一義的に目指したシーンであるというより、その多くは男性観客のニーズにこたえるためのものであったと考えるのが自然である。しかしながら、女性の欲情を映画的表现とするために、彼女たちの心理に踏み込むなど、なんらかのかたちで欲情を自然なもの、説得力があるものに見せる必要性がある。だから製作者たちは、女性性、女性心理、女性の性意識の内実を描く方向性にも同時に向かったのではないか。〔……〕

しかし、このような女性の性意識の扱い方は、何に対して女性が欲情するかを、ほとんどが男性である製作者たちが推論のうえ、男性観客にとって把握可能な（受容可能な）かたちに変換するというプロセスを伴う。そしてその表象は、ときとして歪曲や矮小化を回避しえない。²⁵

この久山の的確な洞察は、ロマンポルノが女性映画ではあり得ない理由を示している。ドーンの言い回しを借りるならば、「男性観客に照準を合わせた映画であるという事実がロマ

ンポルノのうちに特に強烈に刻印されている」のだ。

とはいえ、数多の作品で女性主人公を性的主体として提示したことは、昨今のロマンポルノの女性観客の需要／受容と深く関わっているように思われる。久山の慧眼が捉えるとおり、確かにロマンポルノにおける女性の性意識の表象は多分に「歪曲や矮小化」を含む。ただし重要なのは、その中で（主に）男性を相手とする性的な関係性から生じる問題の数々に女性キャラクターが向き合っていく多彩な物語が展開し、その個々の物語において、彼女たちが単なる受け身の存在にとどまらずに明確な主体性を持った存在として描かれている点ではないだろうか。

河野真理江は一九五〇年代半ばからの約一〇年間にわたって最も主要な女性映画として市場を確立していた「文芸メロドラマ」と呼ばれる映画群について論じる中で、「文芸メロドラマが女性映画として性的な嗜好を前面に打ち出していたことが、女性観客向けのソフトなポルノグラフィとしての役割を果たしていたことを意味するだけでなく、もう一方では、一九六〇年代後半以降の日本映画における成人映画の多様化へとつながっていった」と記す⁽²⁶⁾。この河野の分析は、ロマンポルノ以前の日本における女性映画の中でセックスはほのめかされる程度で、露骨な性表象は不在のままに欲求不満や姦通といった女性の性に関わるテーマが描かれていたこと、そして性的な映画を求める女性観客の需要が不十分なかたちでしか満たされてこなかったことを浮かび上がらせるが、ロマンポルノ以後にも、同じような強度をもって、かつ女性を主人公に据えて性を描ききる日本映画はほとんど生まれていない。

こうした映画史的事実を踏まえれば、ロマンポルノを異性愛者の男性観客向けの女性を性

的に搾取する映画として十把一絡げに否定してしまうのは当然ながら反知性的な振る舞いであるだろう。そこで私たちが目指すのはロマンポルノを断罪することではなく、問題含みでありながらも、そこに存在した先進的かつ豊饒な性表現に今一度光を当てることである。

鳩飼末緒の「SMの女王」谷ナオミ論はその題名のとおり、「SMの女王」という称号とともに知られ、一九七〇年代後半のロマンポルノを代表する人気スターとして活躍した谷ナオミを論じている。谷と彼女の専売特許であった「SMもの」については豊富な批評・ファン言説の蓄積がありながら、これまで学術的な見地からは論じられてこなかった。同論文は谷ナオミのスター・イメージを検討し女優としての魅力を明らかにするにとどまらず、谷主演のSMもの各フィルムを点検することでその問題点と限界も指摘する。

志村三代子の「ロマンポルノと人形浄瑠璃の邂逅——『㊦女郎責め地獄』におけるふたりのヒロイン」は、一見すると監督の田中登が日本映画監督協会新人奨励賞を受賞した『㊦女郎責め地獄』（一九七三年）を「作家」の作品として取り上げる論考だが、実際には従来の作家論の観点からは一線を画している。ロマンポルノの「作家」の代表作かつ日本の伝統芸能との興味深いつながりを示す作品ながらこれまでにアカデミックに掘り下げられてこなかった本作は、映画と人形浄瑠璃が重層的に交わる構成の機微が光る、ロマンポルノのフィルムグラフィック全体を通じても特異な一本である。

長門洋平による「神代辰巳の音響空間——日活ロマンポルノにみる選曲とアフレコの美学」も、田中登と同じくロマンポルノの「作家」と評される神代辰巳を音響論の観点から論じる。オールアフレコや劇伴は既成楽曲を利用する等、制約とも捉えられかねないロマンポ

ルノの基本製作条件を最大限に活かし、神代は独自の表現を生み出してロマンポルノを代表する「作家」の地位を確立した人物である。長門は、神代の用いた楽曲とその歌詞、聞き取りが困難だったりスクリーン上の俳優の口の動きとは合わなかったりする台詞といった神代作品に顕著な聴覚的特徴に言及しつつ、監督作『女地獄 森は濡れた』（日活、一九七三年）に特に焦点を当てつつ神代の音響空間の豊かさとその謎を紐解いていく。

視覚文化と検閲の関連性について幅広く研究しているキルステン・ケーサの「日活ロマンポルノ裁判（一九七二—一九八〇年）——金儲けのための「汚い」芸術」は、一九七二年にロマンポルノ四作品が摘発され最高裁まで争った裁判と関連事案について、これまでの言説を踏まえた再検討を行う。ケーサは『黒い雪』や、『北回帰線』『チャタレイ夫人の恋人』『悪徳の栄え』といった文学作品も含めた日本と欧米の事例との比較を交えながら、「芸術」そして「ポルノグラフィ」といった概念と公権力による表現への介入との複雑な関連性について論じている。

菅野優香は「レズビアン・ストリップ」と劇場文化——桐かおるの映画」において、『実録桐かおるにつぼん一のレズビアン』（藤井克彦、日活、一九七四年）を取り上げている。菅野は、「きわめて男性中心の異性愛主義的」なストリップ文化と、同じ特徴を持つロマンポルノ、そしてレズビアンとして舞台やスクリーン上でレズビアン・ショーを演じた実在のストリップ桐かおるという三者が邂逅した稀有な同作品を軸として、他のロマンポルノも含めた戦後日本におけるレズビアンのイメージの変遷について文化史的な解説を加える。本論文はその上で、数は多くないものの映画史上に存在してきた、『実録桐かおる』以外のレ

ズビアン・ストリップパーが登場するタイトルについて言及して各々の問題点や可能性に触れつつ、異性愛主義からも同性愛嫌悪からも離れた地平での表象が当たり前になる未来を期待させるものである。

久保豊の「日活ロマンポルノのハッテン史——「普通ではない」とされる男たちの勃起」は、ロマンポルノにおいてしばしば描かれながら、往々にして「普通ではない」存在として扱われてきたゲイ男性を中心とする男たちの、スクリーン内外におけるあり方を問い直す。ハッテン場としての成人映画館の様相やゲイ男性間における島村謙次のファンダム、ロマンポルノにおける「普通ではない」男性やキャンブ的男優としての草薙良一の表象分析を経て、本論文は、現在では全国で存続が危ぶまれる成人映画館について新たな視点からその意義を提起する。

ヨハン・ノルドストロムは「金髪アニマルたち——日活ロマンポルノの「スウェーデン・ポルノ」シリーズに見る『Swedish Sin』において、学術的言説はおろか、批評言説においてもこれまではほぼ取り上げられることがなかったロマンポルノ初期の「スウェーデン・ポルノ」に焦点を当てる。ノルドストロムはスウェーデン・ポルノの製作状況や映像表現を分析し、同時代の日本の観客が期待したスウェーデンの「フリーセックス」のイメージと、どのようにして日活がその期待に応えたか、あるいは応えきれなかったのか、といった観点から考察を行っている。また同稿末尾には、関係者であるクリステル・ホルムグレン氏とジャン・ヴァルデ克蘭ツ氏へのインタビューも抄録した。

今井瞳良による「帰ってきた団地妻とその夫——ロマンポルノリターンズ再考」は、ロマ

ンポルノ第一弾として『団地妻 昼下りの情事』が公開されて以降二九作にわたって続いた、路線の代名詞とも言うべき「団地妻もの」を論じる。本論文は一九八八年の路線終焉までにとどまらず、二〇一〇年にロマンポルノリターンズとして製作され、団地妻もの三〇作目と見做すべき『団地妻 昼下がりの情事』（中原俊、日活）まで射程に入れる。そのうえで、ヒロインたる団地妻のみならず、今井が「団地夫」と名付ける、これまでの批評言説では焦点を当てられてこなかったその夫たちの表象にも着目して社会学的・映画史的な考察を展開する。

本書には、ロマンポルノ関係者のインタビュも収録されている。白川和子氏はロマンポルノ第一弾の『団地妻 昼下りの情事』に主演し、日活での活躍期間は数年間であるものの、「ロマンポルノの女王」として名を馳せた。岡田裕氏は路線の立ち上げ当初から十数年にわたってプロデューサーとしてロマンポルノに携わり、その屋台骨を支えた。そして根岸吉太郎監督は一九七八年に二八歳の若さでデビューし、本数は少ないながらもいづれも忘れがたく瑞々しいロマンポルノ作品の数々を世に送り出した。あえて言い添えるまでもないことだが、お三方ともロマンポルノのみならず、日活を退社された後も日本映画界に偉大な貢献をし続けていらつしやる映画人である。また、一九八〇年代半ば以降のロマンポルノを知る現役社員である谷口公浩氏、金山功一郎氏、高木希世江氏の三名にもインタビュにご協力いただいた。詳しく語られることが少ないロマンポルノ末期からロップニカ期、そしてその後のにつかつ／日活についての証言が収められている。お忙しいなか数々の貴重なお話をお聞かせくださった皆様にこの場を借りて深くお礼申し上げます。

繰り返しとなるが、一七年弱という長きにわたってプログラム・ピクチャーとして存続したロマンポルノは、夥しい数の、玉石混淆の映画を世に送り出しており、この論集を読み終えてもその全体像は見えてこないだろう。ロマンポルノとは手強い相手なのだ。ただ本書は、従来ロマンポルノが論じられる際に大前提とされてきた異性愛の枠組み、一九七一年から一九八八年という枠組み、そして「作家」という枠組み等、ロマンポルノ言説において当たり前とされてきた「枠」から外れた、あるいは少なくともその「枠」に亀裂を入れるような、これまでは試みてこられなかったアプローチでロマンポルノを捉えている。

ロマンポルノ言説においては神代辰巳や田中登をはじめとするごく限られた監督と彼らの監督作が中心的に論じられる作家主義的偏重が著しく、変化の兆しは見えてきているものの、その傾向はいまだ顕在である。もちろん神代や田中などの「作家」による「傑作」や「名作」の数々を今日の観点から再評価することにも大いなる意義がある。本書の志村・長門論文はまさしくそうしたアプローチを試みた成果である。だがそれと同時に、作家主義の範疇から外れるために過小評価されてきた凡百のロマンポルノを批評的・学術的言説の俎上に載せるべきではないだろうか。本書はそうした作品のいくつかを取り上げてはいるが、私たちにはまだ一一〇〇本以上が残されている。長らく閑却されてきたロマンポルノの作品群を映画史の闇から掘り上げ、その読解可能性を探っていく作業は、今始まったばかりだ。

【註】

- (1) 周知のとおり、本来の意味での成人映画は映倫（ロマンポルノの時代は映画倫理管理委員会（新映倫）、現在は映画倫理機構）が指定する一八歳未満の鑑賞が制限される映画を指し、必ずしも性的な映画を意味しない。ただし、成人映画という表現は一般的に性的描写を売り物にした映画を総称するジャンル名として流通していることから、本稿においてはこうしたジャンル名としての意味合いを込めて用いる。
- なお、日本で成人映画という区分が生まれたのは、当時の映画倫理規定委員会（旧映倫）が「成人向け映画」の選定を開始した一九五五年のことである。「太陽の季節」（古川卓巳、日活、一九五六年）をはじめとする太陽族映画を巡る騒動から旧映倫が改組されて映画倫理管理委員会となり、一九五七年には区分名も「成人映画」と改められた。桑原稲敏「切られた猥褻——映倫カット史」読売新聞社、一九九三年、一〇—五六頁。
- (2) 板倉史明「日活アクション」というジャンルの生成をとらえる」、「未来」二〇〇六年九月号、七頁。
- (3) ピンク映画という呼称は一九六三年、『内外タイムズ』の記者だった村井實が初めて用いたとされているが、ピンクないし桃色という色の名前が成人映画と結びつけられている例はこれ以前の時期にも散見される。Domenig, Roland, "Market of Flesh and the Rise of Pink Film." *The Pink Book: The Japanese Production and Its Contexts*, edited by Abe Mark Nornes, Kinema Club, 2014, pp. 27-30.
- (4) 洋ピンの歴史については以下を参照。二階堂卓也『洋ピン映画史——過剰なる「欲望」のむきだし』彩流社、二〇一六年。
- (5) 桑原「切られた猥褻」、一四〇—一四二頁。村井実「はだかの夢年代記——ぼくのピンク映画史」大和書房、一九八九年、一八九頁。
- (6) 真魚八重子は「ピンクキーヴァイオレンス」を「六〇年代末から七〇年代にかけて東映で制作された、女性を主体にし、エロティシズムとアクションを織り交ぜた作品群を指す」とし、「九〇年代に起こった、七〇年代懐古趣味ブームのサブカルチャーとして、東映ポルノ・東映アクションの再評価が高まった折に新たに分類されつけられた名称だ」と説明する。真魚八重子「気高き裸身の娘たち——東映ピンクキーヴァ

イオレンス」、四方田犬彦・鷺谷花編『戦う女たち——日本映画の女性アクション』作品社、二〇〇九年、一八二頁。

(7) 北浦寛之『テレビ成長期の日本映画——メディア間交渉のなかのドラマ』名古屋大学出版会、二〇一八年、一三九—一四〇頁。

(8) 『黒い雪』の摘発と裁判について詳しくは以下を参照。「映倫50年の歩み」編纂委員会編『映倫50年の歩み』映倫管理委員会、二〇〇六年、一一〇—一一二頁。

(9) 二階堂卓也『ピンク映画史——欲望のむきだし』彩流社、二〇一四年、一六二—一六三頁。

(10) これら三作品には「助っ人」としてピンク映画の監督・小川欽也が参加し、セックスシーンの大半の演出を担当した。『女浮世風呂』のクレジットに小川の名はなく、他二本では「構成」としてクレジットされている。同前、一六一頁。

(11) 一般映画では一九七六年の『嗚呼!!花の応援団』（曾根中生）と『四畳半青春硝子張り』（加藤彰）の大ヒット以降、若年層を狙った作品を年に数本自社で製作し、二本立てで公開するようになったが、一九八〇年の『元祖大四畳半大物語』（曾根中生・松本零士）と『鉄騎兵、跳んだ』（小澤啓一）を最後にこの流れは途絶えた。また、『赤ちようちん』（藤田敏八、一九七四年）や『桃尻娘 プロポーズ大作戦』（小原宏裕、一九八〇年）等、ロマンポルノと一般映画の中間に位置付けられるような「一般映画制限付」（現在の「R15+」に相当）の作品も散発的に作られていた。

(12) ロマンポルノ時代の日活のフィルムモグラフィーは、ワイズ出版編集部編『日活1971-1988——撮影所が育んだ才能たち』ワイズ出版、二〇一七年、三〇八—四七〇頁のリストと、日活の公式サイト内「日活作品データベース」(<https://www.nikkatsu.com/search/>)を参照した。

(13) 山根貞男「官能のプログラム・ピクチュアの行方——ロマン・ポルノ論序説」、山根貞男編『官能のプログラム・ピクチュア——ロマン・ポルノ1971-1982全映画』フィルムアート社、一九八三年、三二〇頁。

(14) 同前、三一〇—三一二頁。

- (15) 板倉「日活アクション」というジャンルの生成をとらえる」、八頁。
- (16) 山根「官能のプログラム・ピクチャアの行方」、三一―一頁。
- (17) 伊地智啓・伊藤亮爾・岡田裕・黒澤満・結城良熙・荒井晴彦・寺脇研(司会)「日活ロマンポルノ三〇年の興亡総括」プロデューサー座談会 第一回 1970-1971、『映画芸術』二〇〇一年秋号、一〇二頁。
- (18) ロマンポルノの製作にあたって課された条件は以下にまとめられている。千葉慶「日活ロマンポルノ入門」ワイズ出版、二〇二一年、八―一二頁。出版文化社編『日活100年史』日活、二〇一四年、一四〇頁も併せて参照。なお、こうした条件は必ずしも厳密に守られていたわけではなく、ある程度の柔軟性を持って映画製作が行われていた。
- (19) 今井瞳良『団地映画論——居住空間イメージの戦後史』水声社、二〇二一年、一一八頁。
- (20) 真魚「気高き裸身の娘たち」、一八四頁。
- (21) 伊地智他「日活ロマンポルノ三〇年の興亡総括」プロデューサー座談会 第一回、一一〇頁。
- (22) 真魚「気高き裸身の娘たち」、二二二頁。
- (23) 「一九七〇年代日本映画ベスト・テン——私の好きな一〇本」と選評、『キネマ旬報』二〇一八年八月上旬特別号、三二頁。
- (24) メアリ・アン・ドーン『欲望への欲望——一九四〇年代の女性映画』松田英男監訳、勁草書房、一九九四年、四頁。
- (25) 久山めぐみ「犯し犯される関係の破棄——曽根中生・蓮實重彦・日活ロマンポルノ」、工藤庸子編『論集 蓮實重彦』羽鳥書店、二〇一六年、四〇四―四〇五頁。
- (26) 河野真理江『日本の(メロドラマ)映画——撮影所時代のジャンルと作品』森話社、二〇二一年、二〇〇頁。