

1日目トーク②菅野優香氏（聞き手：古賀大祐）

古賀：これから本日最後のプログラム、トークの2本目に移らせていただきたいと思います。
ゲストの方にご登場いただきましょう。同志社大学院グローバルスタディーズ研究
科教授、菅野優香先生です。専門は映画視覚文化研究、クィア・スタディーズです。
ご著書に『クィア・シネマ 世界と時間に別の仕方存在するために』（フィルム
アート社、2023年）、『クィア・シネマ・スタディーズ』（編著、晃洋書房、2021
年）などがあります。映像におけるジェンダーやセクシャリティ、人種の問題を扱
うクィア・フィルム・スタディーズの、日本での第一人者でいらっしゃいます。聞
き手は、同志社大学の古賀が務めます。ということで、先生、よろしくお願いします。

菅野：よろしくお願いします。

古賀：早速、直前に上映された『四畳半襖の裏張り』の感想からお伺いします。本町館で
ご覧になっていかがでしたか。

菅野：とっても面白いですね。私は、クィア・シネマというLGBTを含むジェンダーとか
セクシャリティの規範から外れるような映画の研究を主にしているんですけども、
その中でセクシャリティやセックスをどう描くかというのはすごく重要なんですよ。
なのでクィア研究の人がここで話をするって意外だなとか変だなと思われるか
もしれないのですが、実はそこが共通している。昔日活ロマンポルノについて書い
たときに、「女の裸と性描写だ」みたいに安易に書いたんです。けれども今日の作
品を見ると、「裸、裸」と言っても、日活ロマンポルノの大女優の宮下順子は、別
にすっぽんぽんになってるわけでもないし、むしろお布団の中でもぞもぞっとした
り、それから顔だったり目の演技、あと声という要素がすごく大きい。裸になれば
成立するみたいなものではないなって改めて思いました。

古賀：菅野先生が初めてこの映画をご覧になったのはどのような時でしたか。

菅野：うろ覚えなんですけど、作品を見るより先に批評的な文章を読んでるんですよ。
たぶん1990年代から2000年代ですが、主に『映画芸術』という雑誌で、「日活ロマ
ンポルノが素晴らしいんだ」と言う特に男性の批評家がたくさんいて。その時は
「またこういうこと言ってる」とか「本当にそうなのか」と疑問を持ちながら。最
初は頭でっかちに、バイアスを通して見ていたと思います。

古賀：成人映画の文脈でご覧になったというよりは、映画史的な評価が始まった後にご覧になったということですか。

菅野：そうです。男性批評家がすごく持ち上げてるロマンポルノを見てやろうっていう感じで。自分が学生だったということもあり、批評家たちの論調はやはりしっくりこなかった。性を扱うことを過剰に政治化したり、反体制、反権力としてポルノを扱うという言説が多かったので、それはどうなのかなと。

古賀：このトークプログラムは、日活ロマンポルノという映画ジャンルについて理解を深める時間にしていければと考えております。まず日活という映画会社は大正元年1912年、この映画[『四畳半襖の裏張り』]の舞台の大体7年前に、横田商会を始めとしたいくつかの会社が統合して、日本活動写真株式会社を設立したのが起源です。現在も続く日本最古の映画会社です。

戦前の日活は、チャンバラ映画で一時代を築きました。戦後の日活の方向性を決定づけたのは石原裕次郎でした。若者向けのアクション映画が中心となり、裕次郎や小林旭などの日活ダイヤモンドライン、吉永小百合に代表される日活パールラインが絶大な人気を誇ります。その後、青春映画に舵を切り、高橋英樹などの日活グリーンラインや藤竜也などを輩出。しかし60年代にはすでに映画産業の斜陽化が進み、その末に70年代の日活ロマンポルノが到来します。先生は日活についてどのような印象を受けますか。

菅野：戦後の日活は、他の大手よりも遅くに制作を再開したわけですね。54年くらいですか。太陽族とか裕次郎とか、女優達でいうと日活三人娘の吉永小百合や、浅丘ルリ子という純情系の役者達がいたのが日活というイメージです。経営難とはいえ、71年から日活ロマンポルノに舵を切るといのは、それなりに衝撃的な出来事だったと思います。

古賀：当時としては映画界の零落を象徴する事件でした。

菅野：太田さんがすでにピンクとの違いについて説明されていましたが、女優達はピンク映画からロマンポルノに移行したり、人材も意外と流動的なところがあるので、重なる部分もあるのかなと。ただ映画史的に考えると日活ロマンポルノの予算はピンク映画の倍はありましたよね。ピンク映画が大体300万ぐらいだとすると、ロマンポ

ルノの方は、原則として750万以上ですよ。あと撮影所の力も大きい。日活の設立
当時に東洋一と言われた調布の撮影所は、スタッフや、資材、セットもすごい。原則はオールロケーションやアフレコといっても、良いスタッフやセットを使えたのは、日活ロマンポルノの強みだったのかなと思います。

古賀：面白い対比として、ピンク映画の『色道四十八手たからぶね』は天井が映るのですが、ロマンポルノの『四畳半襖の裏張り』は逆に天井から撮る。そこに、ロケとセットの違いがよく表れています。一方で、70年代は女性運動が盛んになった時代でもありますよね。

菅野：70年代は、ウーマン・リブ（註1）と呼ばれる女性運動が出てきて、女性の解放や自立が主張され始めます。でも、70年代のリブには、性に関しては、田中美津（註2）の言葉にあるように、「女って便所だ。男の便所からの解放だ」という見方があるわけですよ。便所からの解放という言葉は、女性を母ならびに男性の性欲処理の対象とした上で、その現状を批判する概念でした。逆説的なことに、ロマンポルノは異性愛の男向けに作られていたとしても、「女にも欲望や快楽があるんだぞ」ということも打ち出していた稀有なジャンルという見方もできるのではないのでしょうか。

古賀：さらに議論を深めます。当時の制作者たちは「日活ロマンポルノはただのポルノではない」という意識のもと、ポルノの上にロマンという言葉にくっつけました。当時先行してたピンク映画に対抗する形で、編み込まれた「ロマン」についてどうお考えですか。

菅野：なぜロマンポルノっていう名前になったのかは諸説あって。ちょうど76年のロマンポルノの裁判記録を読んでいたら、当時の日活の社長の証言で、ロマンポルノを定義したときに、「出入りの独立プロの業者がポルノロマンっていうシリーズで映画を撮るんだって言ってたから、それをひっくり返しただけだ」と言って、みんな失笑したっていうエピソードがありました。「ロマン」ってもちろん浪漫主義とか小説のロマンをかなり日本風に訳したものを使っていると思うんですけど、単なるポルノ映画ではなく、物語やドラマの枠の中でエロが起こるんだっていうことだったと思います。

古賀：重厚な物語を作る上で、日活の豊富なセットなどが大きな影響を与えているとお考えになりますか。

菅野：そうですね。「芸術的なポルノ」とよく日活関係者が言っていましたね。芸術的かどうかはどちらでもいいですし、物語もどうってことないものも多いのだけれど、でもやっぱりドラマ性がある、ヘンテコだけど語りの構造があるとは言えると思います。

古賀：「10分に1回エロティックなシーンがあれば何をやってもいい」という有名な暗黙の了解がありました。ロマンポルノは、ポルノとは違うと考えなければいけないけれども、でもポルノでもある。ポルノ映画そのものについてどういうふうにお考えですか。

菅野：さっき言ったことと重なるのですが、日本のポルノ映画やピンク映画は、セックスを含めたセクシャリティの問題をがっつりテーマに据えたジャンルです。それを作品の核にする面白さがあつたし、実はそんなに異性愛のジャンルでもない。神代監督は、女と女、男と男の絡みを描いたり、トランスジェンダー的な要素を扱った作品を作ったり。セクシャリティは男女のものだけでもないし、セクシャリティのややこしさ、ねちっこさに真摯に取り組んだ数少ないジャンルのひとつだと思います。

古賀：とはいえ日活ロマンポルノは、男性の目線が常に想定されていて、その目線を受け止めることを強いられる女優達がいた。この点はどうお考えですか。

菅野：日活ロマンポルノには見るべきところもたくさんあるけれど、全部面白いわけじゃなくて、つまらない作品もたくさんある。ロマンポルノというジャンルを手放して賞賛するつもりもないし、女やセクシャリティを描いているからと言って、過剰に理想化するつもりもない。とてつもない性暴力の描写もあるし、むしろそういう方が多いように思う。とは言え、日活がロマンポルノに移行する頃は、スタジオシステム（註3）がダメになり、スターシステム（註4）が壊れている時期で、その中で女優をメインにして、その魅力を最大限に見せようとする映画でもあったわけですね。その中で、女優達が単に男の眼差しに晒されたり、男の言うことを聞くわけでもない作品もあって、そういうロマンポルノは面白いですね。「男に殴られ搾取されているけど、それがだんだん快感になる」みたいな本当にアホらしいナラティブではなくて、女性だって主体性があって、性欲があって、なおかつ上手いこと客を出し抜いたり。『四畳半襖の裏張り』もそうですけど。

古賀：ひとつだけ付け加えるとすると、この映画の美術を担当されているのは、菊川芳江（註5）さんという女性です。この方は、国立映画アーカイブ（註6）の「日本の女

性映画人」というプログラムにピックアップされていて、本当に見事な美術ですね。

菅野：すごいですよね。ずっと日活でやられていた。

古賀：50年代から日活に美術部助手で入って、特に日活ロマンポルノにたくさん関わっていらっしやった。

菅野：女優さんで言うと、今日皆さん映画を見てお気づきになったと思うんですけど、基本的にロマンポルノはアフレコ、つまり同時録音じゃなくて、撮影した後に音を全部作っています。だからよく見ると、口の動きと台詞がかみ合っていない所があって、特に神代辰巳（註7）のアフレコは大変だったと言われている。ロマンポルノの場合、声優さんみたいに役者が大体は2日間で、画面を見ながらマイクの前で声を出す。だから女優さんたちだって、もちろん実際のセックスワーカーだって同じだと思いますが、演技しているわけですね。劇中で宮下順子も、初めてのお客さんで恥ずかしいと言いつつ、ちょっと薄目開けて見てたりするのがすごく面白いなと思います。声もアフレコで後で付け加えているので、何か二重に作ったもの、映画として作ったエロだってことが分かります。

古賀：舞台設定についてですが、『四畳半襖の裏張り』では遊郭が舞台に設定されていました。男性を登場させるんだったらこの映画にもあるように、軍隊で合戦を描ければ良いのだろうけど、女性を映画にたくさん登場させる方法ってどんな方法があるかなと少し考えました。

菅野：置屋とか芸者の世界、女学校、女刑務所、女工などは、女が集まる一大ジャンルですね。

古賀：そうすると、性産業の周辺が多くなってくるんじゃないかなと考えます。

菅野：遊郭だったり芸者の世界だったり置屋など、女性を搾取するシステムは歴史的に間違いなくある。それを理想化するのは違います。貧しいところから売られて来たり、悲惨な経験をした人がほとんどで、自分の意志や主体性で、ということは言えないと思う。でもそのシステムの中でも搾取されっぱなしじゃないぞ、そっちがそうならこっちはこうやってみせるぞという部分があったのではないかとも思う。女が搾

取される、収奪される場所こそが、実は彼女達が自分の欲望とか主体性を取り戻す場所にもなりうるという逆説があります。

古賀：『四畳半襖の裏張り』では、冒頭に字幕で「男の顔は金」と出ます。置屋での絡みの場面になると、女性が金庫の後ろに回って、金庫の扉を開けて、顔が隠れると同時にお金が出てくるんですね。これを見ると、「女性」と「金」の表象上の親和性みたいなものを考えてしまいます。

菅野：親和性はあると思いますよ、もちろん。夕子姉さん[丘奈保美]が映画の中で言ったけど、[男性は]お客なんだから「私たち、いただくものをいただいたら何でもしますよ」と。お金をもらってプロとして仕事をする。お金に関係なく惚れたみたいな話が全然なくて、旦那を持つんだったら、経済的な安定を考えれば男はお金なんだよという、女性のしたたかさです。「したたかさ」って褒めて言ってます。

古賀：男性はどうですか。男性と金に関わると、映画はどういうふうに展開していくと思いますか。

菅野：金持ちの男はあんまり面白くない。金持ちな上に大きな権力まであるような男の話は、すでに当たり前すぎて、映画的に何か面白くなるのかな。まあ、やりようはあるかもしれませんが。この映画のお姉さんたちが一生懸命男を騙したり演技したりして、何とかのし上がろうっていう方が、私は面白い。兵隊さんは、この映画では本当にコケにされてておかしいですけど。ああいう感じですよ。売られているわけじゃないけど、お金のない田舎の人間がどうやって生きていくのかということの1つの型ですね。

古賀：ここで菅野先生のご専門に寄せて質問をします。先ほどから何度か言及していますが、本作には女性同士の絡みがあります。あの場合2人は、互いにヘテロセクシャル[異性愛]と考えるのが素直な解釈だと思うんですけども、先生はどういうふうに考えられましたか。

菅野：どういうアイデンティティーを持っているのか、異性愛者かそうじゃないかはわからないですよ。同時にここが神代監督のすごく面白いなと思うところなのだけけれど、『四畳半襖の裏張り』の次の『四畳半襖の裏張り し の び 肌』という作品では、関東大震災が舞台で、女将さんの宮下順子が子供を盗んで育てるんです。正ちゃんって男の子なんですけど、男にも女にもすごくモテる。そして普通に、ヘテロセク

シャルかもしれないおじさんが、彼にムラムラする展開がある。だからセクシュアリティって、そんなにカチッと定まらない場合もあるんですよね。男性同士、女性同士の関係を描いて、それが全てゲイやレズビアンであるわけではない。同性同士の性行為や性的な快楽は、普通にあって、それはこの時代じゃなくても、今でもあることだと思っています。

古賀：ポルノの表現の話を伺いたいんですけども、ポルノには「隠すこと」が欠かせません。撮影レベルにも物語レベルにもこの「隠すこと」が溢れかえっています。菅野先生はこの「隠すこと」が映画にもたらす効果についてどのようにお考えですか？

菅野：モザイクって、丸だったり四角だったりいろんな形で隠すものだけど、あれって実は何かが起っているということを可視化するスクリーンになっちゃうわけですよね。神代の映画には四角の形も多いですが、それは単に想像力を投影するだけではなくて、文字通りスクリーンとして機能すると思います。[モザイクは]自主規制のような形で性器を見せないという取り組み自体を「見せる」ものですよね。ある事情で見せられないとか、なぜこれを隠すのかを考えさせるという意味では、モザイクはそのようなことを可視化するという点があるように思います。

古賀：モザイクが画面の中心に出てくると、逆にそれを見てもらいたいのではないかと考えることもあります。

菅野：本当にそうですね。今日の神代作品を見ていて思ったんですけど、空間を覗き見るようなとき、両端を詰めて黒い画面を作るというようなことをやっています。監督によってはモザイクが入ることを前提に画面を作ることがあると思います。そうすると、もう表現の一要素ですよね。

古賀：そうですね。そろそろ質疑応答に移りたいと思います。どなたか質問をなさりたい方いらっしゃいますか。

来場者A：菅野先生に2点お伺いしたいことがあります。まず成人映画館への評価についてです。海外ではあまり見ないと聞きますが、それができた背景や評価について伺いたいです。2点目は、今なぜ日活ロマンポルノやピンク映画が淘汰されてしまったのかについて伺いたいです。

菅野：まず1点目に関して、太田さんにすでにお話いただいたので、私の説明は補足です。

成人映画館は歴史の詰まった面白い場所ですが、ポルノを対象にした映画館は海外にもあるので日本固有のものではありません。去年、実はすごく面白い映画が日本で公開されました。ベット・ゴードンというアメリカの実験映画作家の『ヴァラエティ』という1983年の作品です。「ヴァラエティ」とはニューヨークにあったポルノ映画を上映している映画館の名前で、そのこのアルバイトの女性が男性客を追いかけるという非常に面白い映画です。そして、まさに実際にその映画館で撮影した作品です。『ヴァラエティ』でも描かれていますが、日本でもアメリカでもポルノ劇場は男同士がセックスをするハッテン場としての機能も持っています。一概には言えませんが基本的に異性愛のセックスを描く映画をかける映画館がハッテン場になるという共通点があります。

2点目の、なぜそれが存続しなかったのかということに関してです。先ほどロマンポルノやピンク映画についてジャンルと軽々しく言いましたが、性的なことを描き、セックスを核に据えているとはいえ、それをジャンルと呼んでいいのかどうかは、もう少し慎重に考えてもいいかもしれません。ジャンルはある種のスタイルやテーマに即していますが、たとえば日活ロマンポルノはセックスを10分に1回描いたら、あとはスタイルや物語はなんでもよくて、何をやってもいいものでした。もちろん実際にはさまざまな制約がありましたが、こうしたジャンルとも言い切れない、何と言ったらいいいのかわからないものが71年から88年まで続いたことは驚くべきことです。なので、ロマンポルノ的なもの、ピンクのようなものは、そういう名前に封じ込めなくてもいっぱいあるわけですし、それがなくなったとは思わないですね。

私の好きなタナダユキ（註8）という監督は『ロマンスドール』（2020）や『百万円と苦虫女』（2008）を作っていますが、ロマンポルノの時代だったらどんな作品を作っていたらと思うことがあります。日活ロマンポルノとして存在しているわけではないけれども、その表現の流れを汲んだ作品は今の映画にもたくさんあると思います。

古賀：新しい映画監督が日活ロマンポルノに触発されて映画を撮り始めるということはきっとこれからも起こると思います。次の質問に移ります。

来場者B：菅野先生は『色道四十八手 たからぶね』はどのようにご覧になりましたか？

菅野：大変面白く見たんですけども…。『四畳半襖の裏張り』を意識された……？

[菅野氏、ここで観客席前方に座っている太田耕耘キ氏を見る。]

太田：脚本を書いた監督[井川耕一郎]ももう死んでますので何とも言えないんですけども『四畳半襖の裏張り』は、監督との話に一切出てこなかったですね、制作途中にも。

菅野：すごく面白いなと思ったのは、おじさまと不倫をしていた嫁のシーンに関して、実はやっぱり演技していたんだとわかる、ということです。

太田：脚本を書いた監督もそうなんですけど、どこかコンセプトにあったのが、チャップリンの言った「人生の悲劇は遠くから見れば喜劇なんだ」という言葉です。つまり、菅野先生が言われたような二重構造なんですよ。見方によってはコメディなんだけれども、実は裏返せば完全な悲劇になっているというところは多分監督が意識したんだと思いますね。

菅野：しかも最後ね、骨壺からワーってなんかがね、まだ成仏しないでそこにいるんだという気持ちがありましたね。

来場者C：ロマンポルノとピンク映画の違いのひとつに、予算規模に関連して時代劇や時代物の扱いがあると思いますが、そのことについて伺いたいです。

菅野：今日は出てこなかったんですけど、東映ポルノ（註9）は日活よりも早く60年代から時代劇的なポルノを作っています。東映にせよ日活にせよ、伝統ある撮影所なので舞台も面白いものができるでしょうし、時代劇を冠した作品を作ることは理にかなっているように思います。

しかし、それが本質的に[ピンク映画と]と違うという訳ではないと思います。日活は最初、団地妻（註10）でしたね。

古賀：それでは明日の『㊟色情めす市場』についてもひとこといただけますか。

菅野：はい。これもすごく面白い作品です。今回は芹明香が主人公で、大阪、しかも釜ヶ崎が舞台ですね。田中登監督の、ある意味モダニスト的で芸術的だと言われるような作品ですが、とても面白いと思います。

古賀：ありがとうございます。『秘色情めす市場』はモノクロですが、ここのスクリーンは普通の映画館とは違い、銀幕のスクリーンなんですね。これはほとんどなくなってしまったので、ほかにはないモノクロームが見られるのではないかなと思います。なので明日お時間ある方は引き続き参加いただければと思います。

最後に、2023年に上梓された論集『日活ロマンポルノ 性の美学と政治学』の菅野先生の執筆範囲などについて、少しお話いただければと思います。

菅野：はい。私は実際にレズビアン stripper だった桐かおるが主演した『実録 桐かおる にっぽん一のレスビアン』（註11）という映画についての章を書きました。日活ロマンポルノで描かれるもののほとんどは異性愛だけれども、そういう変わった面白いものもあるし、その関連でピンク映画や日活ロマンポルノのレズビアン表象について見てみました。でもあんまり面白くない。金子修介（註12）のような監督が撮っているのを観ていても、やっぱり妄想のレズビアンという感じがします。ユーモアもなく残念。

日活ロマンポルノで、「レズビアン」「百合」と明示した作品もありますが、今日の神代のようにタイトルになくともレズビアン的な行為を含む映画はわんさかあります。レズビアンの歴史を考えると、ポルノを批判してきたアクティヴィストや研究者は少なくありません。レズビアンは男の消費のためにポルノ的なものとして扱われてきたと。

ただ、私は女性観客がいたという事実だけではなく、タイトルにレズ（ビアン）と入っていなくてもヘンテコで面白い作品はあると思うんですね。論文のなかには入れられなかったことですが、1996年にレズビアンのコミュニティが初めて商業雑誌（註13）を出したんです。すぐに廃刊されてしまいましたが。その第1号にレズビアン映画特集があって、ちゃんと日活ロマンポルノの作品も入っている。レズビアンコミュニティでは、否定的であろうが侮蔑的であろうが、レズビアンが描かれていたら、見ているひとが結構いる。だから、差別的な作品や勘違い作品もたくさんありますが、桐かおる主演作品のような映画もレズビアンの歴史のひとつにしていいんじゃないかと思うんです。

古賀：ありがとうございます。それではトークは以上にさせていただきます。ご来場いただいた皆さま、本日は長い間お付き合いいただきありがとうございました。

註

- 1) ウーマン・リブ：1960年代後半のアメリカで始まり、1970年代の日本でも興った、左翼運動内の女性差別に幻滅した女性運動家による女性解放運動。戦後、生活水準の上昇と安定がもたらされたものの、「妻」や「母」といった女性に対する社会的役割が根強く残っている現状を打破するべく、主に婚姻秩序や生殖行為に関する女性の意識の改革を目指した。日本のウーマン・リブは、欧米と共通の目標や方法を掲げたが、単なる模倣にとどまらず、「婦人」ではなく「おんな」という語に固執するなど、日本固有の日常に密着した戦略を展開した点に特徴がある。
井上輝子『日本のフェミニズム 150年の人と思想』有斐閣、236-256頁。
- 2) 田中美津（1943-2024）：日本のウーマン・リブの中心的存在。「ぐるーぷ・闘うおんな」のリーダーとして、女を女として生きさせない社会体制に反旗を翻し、女性の自己決定権を訴えた。1970年10月21日の国際反戦デーで田中が撒いたビラにある「便所からの解放」という言葉は、女性に強要されていた「優しい母親」と「男性の性欲処理に都合のいい存在」という双方のイメージからの解放を意味していた。また田中は「取り乱し」の概念を用いて、通常の世界運動では無視されてきた女性達の個人的な痛みや苦しみを掬い取り、さらにその経験が集団の中で立場の異なる他者にも共有され、客観化されるような回路を築いた。
江原由美子『増補 女性解放という思想』、筑摩書房、2021年、主に156-218頁を参照。
- 3) スタジオシステム：1920-50年代にかけてのハリウッド映画の産業構造を指す用語で、撮影所システムとも呼ばれる。MGMやパラマウントなど「ビッグ5」と呼ばれたハリウッドの大手スタジオ五社は、映画の製作・配給・興行を掌握し、映画という商品の生産から流通までを制御しようとした。スタジオでは、細かな分業体制が敷かれ、熟練の専門家達が経営者の要請に従いながらも、個性的な作品を作り上げるために協力し合っていた。日本の映画業界でも、大手5社（松竹・東映・東宝・新東宝・大映。後に日活が加わり6社となる）はこの方式を採用していた。
デヴィッド・ボードウェル、クリスティン・トンプソン『フィルム・アート映画芸術入門』藤木秀朗監訳、2007年、名古屋大学出版会、2-43頁。ここでは32頁。
- 4) スターシステム：映画会社が自社の映画の魅力を高めるためにとる経営戦略のひとつで、人気のある俳優(スター俳優)を映画の中心に据えることで観客動員を図る製作

方式。スタジオシステムにおいて、スター俳優は時に、不安定な会社の事業を支える重要な役割を担うこともあった。

スターとスタジオとの関係については、リチャード・ダイアー『映画スターの〈リアリティ〉拡散する「自己」』浅見克彦訳、2006年、青弓社、とりわけ20-69頁を参照。

- 5) 菊川芳江（1932-2002）：映画美術監督。1954年に日活に入社、美術助手としてプログラム・ピクチャー量産期を担う。1972年に美術監督になると、『四畳半襖の裏張り』のほか、『青い獣 ひそかな愉しみ』（1978）などの作品で活躍した。「日本の女性映画人（2）——1970・1980年代28菊川芳江」、国立映画アーカイブ、2024年、<https://www.nfaj.go.jp/program/women202312-28/>（2026年5月12日最終閲覧）。
- 6) 国立映画アーカイブ：2019年に開館した、東京国立近代美術館フィルムセンターを前身とする日本で唯一の国立映画専門機関。国内外の映画関連資料の収集・保存・復元と、これらに関する学術的な調査研究のほか、映画に関する教育や国際連携の拠点としての機能を担っている。東京都中央区京橋 3-7-6。「当館について」、国立映画アーカイブ、2019年、<https://www.nfaj.go.jp/about-nfaj/>（2026年5月12日最終閲覧）。
- 7) 神代辰巳（1927-1995）：日活ロマンポルノを代表する映画監督。『四畳半襖の裏張り』（1973）のほかに、日活ロマンポルノでの代表作には、『赤線玉の井・ぬけられます』（1974）、『赫い髪の女』（1979）などがある。日活での活動と並行して、『青春の蹉跎』（1974）といった一般映画や、『傷だらけの天使』をはじめとするテレビドラマでも活躍した。
- 8) タナダユキ（1975-）：代表作は、ほかに『俺たちに明日はないッス』（2008）、『マイ・ブローケン・マリコ』など。映画評論家の児玉美月によれば、タナダ映画の特徴は、「深刻な題材であったとしてもユーモアは決して置き去りにされず、軽やかな風が終始吹き抜けてゆくような質感」にある。児玉美月「タナダユキ論——重力に抗う軽やかさ」、『彼女たちのまなざし——日本映画の女性作家』、フィルムアート社、2023年、78-92頁。
- 9) 東映ポルノ：1960-70年代にかけて、東映が量産したエロティックな映画を広く指す。日活ロマンポルノに先立ち、大手映画会社が産業的にポルノ映画を製作した例と言

える。代表的な作品に、鈴木則文の『エロ將軍と二十一人の女妾』（1972）、牧口雄二の『玉割り人ゆき』（1975）など。真魚八重子「気高き裸身の娘たち——東映ピンクヴァイオレンス」、『戦う女たち——日本映画の女性アクション』（四方田犬彦・鷺谷花編）、作品社、2009年。

- 10) 団地妻：『団地妻 昼下りの情事』（西村昭五郎監督、1971）のこと。「団地妻」シリーズは、その後の日活ロマンポルノの定番路線となり、『団地妻 ニュータウン暴行魔』（磯村一路監督、日本トップアート、1987）まで、他社製作へと引き継がれながらも、計29作手掛けられた。その人気ぶりは、2010年に日活によって「ロマンポルノリターンズ」として製作された作品が『団地妻 昼下がりの情事』（中原俊監督）であったことからもうかがえる。今井瞳良「帰って来た団地妻とその夫——ロマンポルノリターンズ再考」、『日活ロマンポルノ——性の美学と政治学』、水声社、2022年、237-258頁。
- 11) 『実録桐かおる にっぽん一のレスビアン』（1974）：藤井克彦監督作品。70年代を中心に、一条さゆり、浅草駒太夫と並び「ストリップ御三家」と数えられるほどの知名度を誇ったストリッパー・桐かおるが主演した実録作品。そのストリップの特徴とは、タチ（男性役）とネコ（女性役）に別れたレスビアンショーであった。くわえて、作中には同性愛と異性愛の間で揺れ動く桐の愛人・お小夜（中島葵）など、様々なレスビアン表象が見られる。菅野優香「レスビアン・ストリッパーと劇場文化——桐かおるの映画」、『日活ロマンポルノ 性の美学と政治学』（志村三代子ほか編）、水声社、2022年、153-174頁。
- 12) 金子修介（1955-）：映画監督。1978年に日活に入社し、助監督経験を積んだ後、『宇能鴻一郎の濡れて打つ』（1984）で商業映画デビューする。ロマンポルノ時代の代表作に、『OL百合族19歳』（1984）、『ラスト・キャバレー』（1988）など。ロマンポルノ以後は、『ガメラ 大怪獣空中決戦』（1995）をはじめとする「ガメラ三部作」でも有名。
- 13) 商業雑誌：ゲイ雑誌『バディ』の版元テラ出版が発行していた『アニース』のこと。