

2日目トーク② ディスカッション（太田耕耘キ氏、山崎邦紀氏、浜野佐知氏、菅野優香氏、小田視希、アレクサンダー・プラット）

（聞き手：加藤りょう）

加藤：この時間は、制作陣のお三方と、観客である学生と先生のお三方に分かれて、ディスカッションしていただく形で進めたいと思います。今回の企画では、先ほどの浜野監督と山崎さんとのトークでは触れられなかった、ピンク映画の作品の外側、つまり成人映画をめぐる環境について、お話できたらと思っています。

登壇者の方を紹介させていただきます。まず一番左側が太田耕耘キさんです。昨日も登壇していただいたんですけども、関西を中心としたピンク映画の広報誌である『ぴんくりんく』を発行されていて、昨日上映した『色道四十八手 たからぶね』という作品の制作も担当されています。また、本町館の元スタッフでもあります。

そして、山崎さん、浜野監督を挟んで、菅野優香先生です。菅野先生も昨日ご登壇いただいたんですけども、菅野先生は同志社大学のグローバル・スタディーズ研究科に所属されていて、クィアスタディーズや視覚文化論がご専門です。

その隣が京都大学大学院人間・環境学研究科博士課程の小田視希さんです。AVについて研究されています。

その隣が、同じく京都大学人間・環境学研究科修士課程のアレクサンダー・プラットさんです。普段は大林宣彦を研究されていますが、全国の成人映画館にも通っているということで登壇をお願いしました。

【ゲストの皆さんへの質問】

加藤：前半は、私から制作陣のお三方に1つずつ質問させていただきたいと思います。まず浜野監督に対しての質問です。浜野監督はピンク映画で女性の主体性を描かれていて、先ほど言った『金子文子』のように近年の一般映画でも、その主題は一貫していると思います。

そこで、一般映画は女性の観客の方も多いのかなと思うんですけど、それだけでなく、最近、今回みたいな上映会も増えてきて、ピンク映画の女性観客も増えてきているのではと思うんですね。女性観客に対して、どのように思われますか。

浜野：埼玉県に大宮オークラ劇場（註1）というピンク映画館があって、そこが閉館したんですね。ずいぶん前ですけど。その最終日に、私の特集をやってくれたんです。そのときになんと40人を超える女性が押しかけてきて。それで大宮オークラ劇場の歴史始まって以来の快挙だっていうことだったんです。

やっぱり、さっき言ったけれど、私の作るピンク映画っていうのは女性に届くんじやないのかな、っていうふうには思いますよね。それは私が望んでることなので、とても嬉しいことです。

山崎：そのときのイベントなんですけれど、ピンク映画を観に女性が大勢やってくるということはかつてないことなんですね。で、劇場の方も非常に警戒体制というか、座席にロープを張って、40席ぐらいかな、その枠の中には男性が近づけないような体制をとったんです。

でもそれをを超える女性が来ちゃって、そのロープの外に何人かいたら、やはりちょっと近づいてくる男性がいて、結構そういう人たちはひんしゅくを買った。

浜野：いやだからロープの中に男閉じ込めりゃいいんだよ、女性専用席を作るんじゃなくて、男を閉じ込めるような専用席を作れば問題解決だったんだけどね。

〔一同笑う〕

太田：大宮オークラ劇場の話だと思うんですけど、一般公開での話なんですけど、少し間違った情報が出ているので一言だけ。浜野佐知監督のピンク映画をピンク映画館で女性限定上映会として始めたのは、ぴんくりんく企画の東梅田日活での上映会が最初だということを申し添えたいです。

浜野さんの本でも実は間違っ書かれているんですよ。

〔一同笑う〕

日本で最初に上映したのは山形だと『女になれない職業 いかにして300本超の映画を監督・制作したか。』（註2）に出てるんですけど、それは誤植だと私は強く抗議しまして、こっち〔太田さん主催のぴんくりんく〕が2002年から大阪でやっているのが先だということを一言申し添えさせていただきます。

重版のときにはちゃんと訂正を入れてもらうという約束を取り付けていますので、ぜひ『女になれない職業』という本、重要な本ですので、これから出版される版も含めてぜひお買い求めいただきますようよろしくお願いいたします。

浜野：すみません(笑)。

加藤：菅野先生も浜野監督の女性観客の一人だと言えますが、浜野監督の作品についていかがですか。

菅野：私は浜野監督の一般映画の作品もすべて見てますし、ピンク映画も見てますけれども、やっぱり昨日もちょっと触れたように、全然違うんですね。

浜野監督の作品は、やっぱり女性が「自分だってセックスしたい」ということと、男の欲望に応えるだけじゃないんだってということが両立してる。そういう作品は本当に少ないと思うんですよ。

どんなにかっこよくて、どんなに芸術性が高い、反体制のロマンポルノでも、やっぱりそこはすごく弱くて。今日の作品を見てても、ロマンポルノでもよくあるのは、いやいややられているうちに快感を覚えるとか、レイプがきっかけになって性に目覚めるみたいな、男に都合のいい妄想ストーリーが本当に多いと思うんですけど、浜野監督の作品にはそれがない。

嫌なものは嫌だって言って、嫌なところから気持ちよくなるみたいなのを描かないってというのは、やっぱりいいなと思いますね。

浜野：だって嫌だったら濡れないよね(笑)。

加藤：本当にそうですね。では次は山崎さんに質問させていただきたいと思います。山崎さんは先ほどご紹介させていただいたように、浜野監督作品の脚本を担当されている以外にも、ご自身で監督された作品がありますよね。山崎さんは、しばしばゲイポルノを撮られています。成人映画館はしばしばハッテン場（註3）として機能していますし、ゲイポルノ専門の「薔薇族映画館」というものもありますが、そういったものについてはどうお考えですか。

山崎：当然、浜野監督みたいに現場で修行してきた人間じゃないんですけど、僕は浜野組の脚本担当なんです。監督の名前で「何々組」っていうじゃないですか。僕は脚本家じゃなくて、浜野組の脚本担当という立場です。

だけど基本的に映画の好みが僕と監督では全然違うんですね。毎回、作品が出来上がるたびに口論になるようなことが続いて、最終的に「それだけ言うなら自分でやってみろ」って言われて、浜野監督がプロデューサーとなって、自分のやりたいテーマは僕が監督する作品でやって、浜野組に関しては第一稿か第二稿くらいまでで、それ以降は監督が自分で直すっていうスタンスでした。

何が一番違ったかっていうと、個人的にはフェティシズムっていうかフェティッシュなものが好きなんですけど、監督はまるでそういうところがなくて、それが一番の違いだったかもしれないですね。

皆さんご存知かどうか、「薔薇族映画」っていうのがあって、もともと「ホモ映画」っていう呼称だったんですが、それは差別問題があって、「薔薇族映画」とか「ゲイピンク」とか言うようになって……。かつては全国に20館ぐらいあったんですね。そういう劇場にゲイの人たちが集まった。

なぜピンク映画の制作者がゲイピンクを撮るかと言えば、要するに絡みをドラマと同時に撮らなきゃいけない。その絡みを撮れる技術っていうのは、やっぱりピンクのスタッフだったわけです。だからゲイでないのにピンクの有名な監督もいろいろ撮ってますけど、それはなぜかという、会社の方もゲイピンクに関してはうるさいことを何も言わない。絡みさえ撮ってればどんなテーマ、どんな変なことをやっても構わないという暗黙の了解があった。

自分の好きなテーマでやれることになったので、僕は特にゲイピンクに力を入れるようになりました。それから昨日先生の方から〔上映会1日目の菅野先生のトークのこと〕普通のピンク映画館がゲイのハッテン場になっているところがあるというお話があったんですけど、薔薇族映画館はもうストレートにハッテン場、全部が全部じゃないんですが、特に横浜に光音座（註4）があるんですけど、そこへ行くともう大変なことになる。ハッテン場もいいところで、ひとつの座席に多くの人々が群がったり、場内を全裸で歩いている人もいたりする。僕らは仕事で見に行くんですけど、毎回驚く？ ようなことがある。最初は驚いたけど、結構楽しくなってくる。

太田：いま「ゲイピンク」としきりに言われておりますけれども、ちょっと補足しますとですね。「ホモ映画」とずっと言われていて、私もホモ映画館で長いこと働いていました。「薔薇族映画」って言っても、みんなピンとこないと思うんですけど、昔、ホモセクシュアリティの雑誌で『薔薇族』（註5）っていう月刊誌があったんですね。さっきの「薔薇」という言葉は、その雑誌があったからなんですけど、それが2004年かに休刊してしまったんですね。

それでも「薔薇族映画」とか「バラ映画」とかいう言い方をいつまでも使っているのはどうかということで、正式に製作・配給していたENKプロモーション（註6）で、私もいたんですけれども、「ゲイポルノ」という呼称に統一しようじゃないかという話になったんです。全然統一できないままに広まってしまっているんですけど、一応ピンク映画の解説者としては、「ピンク映画」と「ゲイポルノ」という言い方に今はしているので、ぜひ定着してほしいと思っています。

一般映画の中でもゲイを扱った作品はありますけれども、いまでもゲイポルノ上映館でやられているものは18歳未満禁止ですし、ゲイのセクシュアリティをポルノとして扱ったテーマなので、やはりゲイ映画とも違うし、ゲイピンクと言ってもピンとこない。だからピンク映画に対するゲイポルノという呼称がいいんじゃないか、というふうに考えています。

そして「捕まったんじゃないの？」って言われますけれども、定期的にゲイポルノ映画館でゲイのストリップショーをやってたんですね。そこで私、映写とかもぎりやってたんで、かつて引っ張られたという思い出があります。山崎さんも前科一犯ありますもんね。

山崎：エロ劇画の話？

太田：編集者時代ですよ。

〔一同笑う〕

山崎：浜野監督と出会った頃に、エロ劇画の下請け編集をやっていて『劇画ブッチャー』というのが発禁になりました。東京地検で取り調べを受けて、罪状は猥褻図画販売幫助だったかな、略式起訴で罰金10万円。罰金は発行人の末井昭さんが会社から払うと言ってくれたんですが、下請けのプライドで自分で払いました。あれは前科になっているのかな。

太田：巻き込んだっていうだけのことで、ごめんなさい(笑)。

加藤：お話いただいてありがとうございます(笑)。

次に太田さんにご質問させていただきたいのですが、昨日は触れられなかった「ぴんくりんく」について、発行のきっかけとか思いとか、そういったところを伺えたらと思います。

太田：ロビーにあるんで持って行ってください。月刊のフリーペーパーなんです。ピンク映画を特集してるんですけど、もうこれ25、6年やってるんです。関西のピンク映画館の情報、上映案内などを載せています。

東京の方には当時、20年、25年前には「PG」というミニコミ誌があったんですね。それは監督や女優さんのインタビューを載せたりして、制作者側のピンク映画の情報誌だったんです。でも、それだと「ピンク映画がどこで見られるんだ」という情報がない。それを自分でフォローするためにも、作ろうと思ったんです。

当時は、『ぴあ』とか『Lmagazine』とか、関西の情報誌がありましたよね。紙の時代でしたから。そこにもピンク映画館の上映案内が載っていたんですが、90年代後半からそれすら載らなくなる。それを穴埋めするために自分で作り始めた、ということですね。

あと、スポーツ新聞とか一般紙にも三行広告の暗号みたいにして上映情報が載ってたりしたんです。ついこないだまで京都新聞にも本町館が載ってたんですけど、それじゃよくわからないということもあり、情報誌を作り始めました。

それともう1つ、まだピンク映画館がたくさんありまして、東京に亀有名画座（註7）っていうピンクの映画館がありました。ここで1年に1回、ピンク映画ベストテンを決めようという映画祭（註8）がありまして、朝から晩まで面白いピンク映画が見られたんです。それが1999年の2月に閉館することが決まって、それをきっかけに、自分で何とかこういう小さな映画館を潰さないためにできることはないだろうか、広告じゃないか、ということで1999年の4月に『ぴんくりんく』を始めた、という感じですね。

加藤：ありがとうございます。アレックスさん、結構ピンク映画を見られてると思うんですけど、『ぴんくりんく』は知ってましたか。

プラット：『ぴんくりんく』、知ってましたよ。『ぴんくりんく』のサイトを参照しながら、いまピンク映画館が何が残っているか確認するためによく利用していました。

加藤：アレックスさんはピンク映画を見に行くときには、事前に何が上映されるかとか確認してから行きますか。

プラット：そうですね。もし見たいピンク映画がやっているなら行きます。例えば、2、3ヶ月前に浜野佐知監督の作品が千本日活で上映されていて、そのために初めて行きました。

浜野：ありがとうございます。

太田：そういうときのために『ぴんくりんく』というのがある。これは紙で出してるんですけど、実は検索してもらおうとWebサイトもあります。でも、紙にこだわってやっています。

加藤：関東の『PG』との違いや差別化みたいなものがあれば、もう少しお聞きしたいです。

太田：『PG』の創刊は1990年なんです。林田さんっていう、『色道四十八手 たからぶね』と一緒に作った方が作っていたんですね。差別化というよりも、さっきも言ったように、東京は制作者と近いんですよね。監督にしろ、撮影部にしろ、俳優にしろ。だからインタビュー中心になる。関西には一切そういう環境がないわけですね。でも映画館はある。

だから『PG』は制作現場をメインに情報発信していた。一方、『ぴんくりんく』の趣旨としては、映画館を応援するということ。何とか映画館にお客さんに来てほしいということで、劇場側に協力していただいて、配給会社にスケジュールを聞くんじゃなくて、一館一館、映画館の支配人なりスタッフの方に、毎月毎月情報をもらって、印刷所に入れてるという形ですね。

ただ、余談かもしれませんが、成人映画館についてですから読者の顔が見えないんですよ。20年もやってたら、ちらほら顔の見える方もいますけど、始めた頃は誰が読んでるんだろうと思いながらやっていた。実は、ピンク映画上映館の館主の方の評判が良かったんですね。

ピンク映画って広告がほとんどないんです。タイトルとポスターくらいしか上映館には宣伝材料がない。テレビCMもないし、雑誌広告もほとんどない。当時は封切り映画だけは新日本映像（註9）がロマンポルノからの流れでスポーツ新聞に広告を出していましたが、それ以外は情報がなかった。だから映画館の館主の方から「こんなええもん作ってくれてありがとう」とか言われて、それがモチベーションになっていました。

もう一つ、ピンク映画の特徴として、はっきり言うとインチキなんですけど（笑）、例えばチラシでは『川奈まり子 牝猫義母』みたいなタイトルだったのに、上映が始まったら『けもの道 義母と間男』になってたりする。同じ映画なのにタイトルが違う。これは配給会社がタイトルだけ付け替えて、ポスターもタイトル部分だけ変えて、新作のように見せて映画館に卸していたわけです。

そこに『ぴんくりんく』が、「この作品は何年にこのタイトルで初公開されたもので、今月はこのタイトルで上映されます」と書くようになった。これは観衆にとってはありがたい情報だったんですけど、配給会社にとっては都合が悪いわけですね。隠してるようなものですから。それを『ぴんくりんく』が暴いた。だから実際中部地区の新東宝（註10）には、正直うざがられたという事実もあります。館主さんからは感謝されましたけど(笑)

【学生からの質問】

加藤：ありがとうございます。ここからは学生の皆さんからも、制作陣の方に質問していただきたいと思います。まず、アレックスさんからお願いします。

プラット：浜野監督と山崎監督に質問したいのですが、1990年代以降、ピンク映画は海外でも比較的よく知られるようになったと思います。映画を作るときに、海外の観客にどう受け取られるかを意識することはありますか。

浜野：全くないです(笑)。というのも、ピンク映画っていうのは作ったら終わりなんですよ。私たちにとってはプログラムピクチャー（註11）なの。その作品がどうだろうが、とにかく撮り終えて、お金を出してくれる配給会社がOKを出せば、それで私の手を離れてしまうんですね。だから海外の観客とか、そういうことは考えない。

山崎：ピンク映画の監督のなかでも浜野監督が異質であって、作家性を強く打ち出す監督も多いわけですね。そういう人たちは海外に出したいし、それを受け入れる映画祭もありますから。

浜野：いやだけど字幕だって簡単につけられないし、現実的には難しい。確かに、アメリカの大学なんかには私のピンク映画のDVDをいくつも送ったりはしてます。ただ、作るときに海外の観客を意識するかと言われたら、それはしないですね。

山崎：監督によってスタンスが異なります。作家性……

浜野：悪かったな作家性がなくて(笑) うざいんだよピンク映画で作家性なんか言われても（笑）

〔一同笑う〕

太田：ピンク映画って本当にいろんな人がいるわけです。浜野監督のように作家性にこだわらない人もいれば、新東宝だとか国映という会社が雇ってる四天王（註12）だと

か七福神（註13）と言われている90年代に若手だった人たちは、作家性にこだわっているんですよね、どちらかと言うと。ピンク映画として配給されるけど、アテネ・フランセなんかで上映してもらおうと……

浜野：その作家性がピンク映画をダメにした(笑)って、私は言ってるんだけど、その作家性とやらのある男の監督たちによると、私は「ピンク映画をダメにした三悪人」（註14）の1人ですからね（笑）。多分、小林悟さん（註15）とだれだっけ、新田栄さん（註16）と私だよ。まあ光栄だと思ってますけど(笑)。

加藤：でも実際に、アレックスさんみたいに海外の観客も増えているわけで。アレックスさんをはじめとして、海外の人はピンク映画のどういうところに惹かれるんですか。

プラット：最初に触れたピンク映画は、18歳のときでした。インターネットで、Netflixみたいな芸術映画専門の配信サービスがあって、たまたま入ったらピンク映画の特集があったんです。当時はガイラ（小水一男）（註17）の映画がやっていて、とても自由で惹かれました。ピンク映画やロマンポルノはセックスシーンがあればなんでも撮れる。海外の観客はそこに惹かれると思います。

浜野：そういえば、イギリスのジャスパー・シャープ氏（註18）がピンク映画についてのとても分厚い単行本を出していますよね。

プラット：シャープ氏はイギリスの映画評論家で、ピンク映画やロマンポルノなど日本の成人映画についての本を出版していますが、当時それを読みました。

加藤：ほかの皆さんは、海外の観客に対してどう思われますか。

太田：いや、やっぱりこの10年だと思うんですよね。海外の人が日本のピンク映画を見だしたのは。でも、これも古い話で、1960年代末に若松孝二（註19）がベルリン映画祭かなんかに行って、国内では「国辱映画」なんて言われたけれども、海外では評価された、ということがありましたよね。

外国の方って、おそらく日本みたいにはっきりと「ピンク映画ばかり上映してる映画館」があるという状況に、あまり馴染みがないんじゃないかなと思うんですよね。例えばホラー映画とか、映画に対してカテゴライズされてない印象があるんですよね。ポルノムービーっていうジャンル自体は成立してました？ちょっとお聞きしたい。

プラット：単純に言うと、していないです。

太田：しかも日本の場合、成立の仕方として、セックスシーンを入れておけば、他のテーマを持ってきても映画が作れる、という形で長い間続いてきたので、それ自体が珍しかったんじゃないかなと思います。

山崎：浜野監督は、一般映画で随分海外の映画祭に行ってるんですけど、そのときに監督紹介で「ピンク映画」を何と訳すかは、最初に大きな問題となった。要するに対応するジャンルがないんですね。下手するとハードコアと誤解されてしまう。だから海外でも見られるようになってから、ピンク映画の訳し方や認識はずいぶん変わりました。

太田：『ぴんくりんく』はロビーに置いてあるんですけど、去年から「世界ピンク映画館調査」というのをやってるんです。昔は外国にも確かにあったんですけど、いま現在どこに残ってるのかを調査中なんです。留学生の方、アレックスさんもぜひ協力してほしいんですけど。日本独自というわけではなかったんですよ。私が調べた情報では、ヨーロッパでも、イタリアで最後までポルノ映画館が残っていたという話がありますし、3年くらい前まではアメリカにも1館残っていたという情報をネットで見つけました。ただ、そのあたりは曖昧なので、いま調査中なんです。アジアで言えば、中国や韓国は性表現が厳しかったですが、台湾や香港には結構たくさんあったというのは間違いないですね。いまはもうなくなっていますが。

浜野：パリにはあったよ、3年くらい前まで。

加藤：次、小田さんに質問を伺ってもいいですか。

小田：はい。私はたぶん、AVとの関係について聞くのが役目だと思うんですけども、いきなり具体的な作品の話に戻してしまいます。今日かけられた『牝猫義母』で、下着の上から性器をなめるというシーンがあったと思うんですけど、あれってAVの世界だと、トヨタ薫監督がモザイクを避けるための手法として80年代初めに確立して、天才だと言われた手法なんですよ。AV女優の起用だけでなく、表現上の影響がピンク映画にあったのかをお聞きしたいです。

浜野：あれはパンフェラと言うんですけど、ああいう手法は、さっきの必殺ザーマン返しではないけれど、私がピンク映画の中に初めて持ち込んだんじゃないかなと思うんですね。だって役者がみんな薄いパンツを旦那パンツって言ってましたからね(笑)

太田：大きな違いがあると思うのは、AVの方は女性にパンツを履かせてモザイクを外したと思うんです。浜野さんが画期的だったのは、フェラですから、男性器の方にパンツをかぶせるというところだったのではないかと思います。

浜野：それはAVと違って、ピンク映画はずっとフィルムで撮ってきたからなんです。フィルムにモザイクをかけるとものすごく高いんですよ。1分で3万円とかかかってしまう。だからモザイクをかけられないから、パンフェラみたいな表現を編み出すことになったんですね。

小田：実際、日活がビデオ撮影に移行した作品でも、モザイクをかけたら制作費が倍になるとか、そういう話があって大変だったと聞いています。

AVの特徴として、ビデオ撮影であるが故に長回しができるとか、カット割りをしないで即興で〔カットが〕切れるというのがあると思うんです。そういう新しい技術が出てきたなかで、フィルム撮影を続けることへのこだわりとか、逆に影響を受けた部分はあったんですか。

浜野：ピンク映画は、2013年に富士フィルムがネガとポジの発売をやめるまでは、35ミリで撮るとというのが原則だったんですよ。私たちもずっとフィルムで撮り続けてきました。ただ、AVを馬鹿にするわけじゃないですよ。私も随分撮ってきましたから。

でも、ピンク映画は「見せられないものをどう見せるか」という技術なんです。直接見せずにどう観客を興奮させるかっていう技術なんです。ピンク映画はそんなに簡単に撮れるものじゃない。AVだったら長回しで役者任せで撮れるような絡みもあるかもしれないけれど、ピンク映画はプロの技術が必要なんです。

だから、そのあたりはやっぱり違うと思いますね。それでついでに言うと、1971年に日活がロマンポルノをはじめた時、彼らは何をやったかというと、それまで日活青春映画だったからポルノを撮れる人間1人もいないんですよ。裸を撮る技術を持ってるやつ1人もいなかったんですよ。

だから、助監督の私まで含めて、監督、女優——女優はもう当然、宮下順子から白川和子まで——女優は当たり前、監督も当たり前、助監督の私ですら札束でほっぺたをひっぱたくような形で連れていったんです。

だからピンク映画の連中が、ロマンポルノの初期に、日活の撮影所のスタッフに教えたんですよ。さっき言ったように、「大卒男子しか映画監督になれない」、「日

本の映画に女なんか必要ない」と言われた中で、泥沼這いずるようにして存在していたので、私を拾ってくれたピンク映画を裏切れないって言って、私は日活に行かなかったんです。そういう経験は間違いなくあります。

小田：そのうえで、AVとの技術の違いというものがあるなかで、例えばAVの中でも女性観客が多い監督がいたりしますよね。例えば代々木忠（註20）のように、「女性の本当の快感を描くんだ」と言っていた人もいました。そういう監督たちの描く女性の快感と、浜野監督が描く女性の姿というのは、どう違うんでしょう。

浜野：でもさ、AVだって確かに本番をやっていたとしても、実際にカメラの前で女優が本気でイクかと言ったら、そうじゃないからね。私だって何本も撮ってるし、AVの現場に行ったこともあるけれど、足から腰にパンしてるときなんかさ、顔じゃないところ撮ってるから煙草吸ってたり、カメラが顔に寄ってきてから喘いだり、やっぱりねそりゃそうだと思うのよ。

カメラがあって、周りに男のスタッフがたくさんいて、イク女なんか普通はいないよね、プロなんですよ、みんな。そのプロ意識に惚れてAVの女優さんたちと付き合ってきたことも多いですね。

山崎：ただ、浜野監督の場合、AVに対する偏見というのかな。デジタルになってからは相当変わりましたよ、ピンク映画も……。デジタルになったことで基本的に撮り方が変わってきた。浜野監督のような撮り方はどんどん少なくなっている。今はもう、デジタルでやっている以上、渾然一体になっているんじゃないかと思います。

小田：画面サイズが変わるとか、具体的にはどんな変化がありましたか。

山崎：AVには色々派手なアクションがあって、それをピンク映画のセックスシーンに取り入れて真似してるところは当然あったと思う。浜野監督の場合、あくまでピンク映画職人としてのプライドで、差別化するような言い方をしてるんじゃないかな。

太田：ちょっと余談を挟んでいいでしょうか。ロマンポルノとピンク映画の初期の話なんですけれども、昨日上映させていただいた『色道四十八手 たからぶね』、「企画原案・渡辺護」って出てたんですね。これは私の映画の師匠、渡辺護（註21）監督でしてね、1960年代から監督をやっていた方です。

もうこれは皆さんよくご存知だと思いますが、日活ロマンポルノといえど団鬼六（註22）のSMもの、それは谷ナオミ主演の『花と蛇』（1974年）の1作目から始まります。それを小沼勝（註23）さんが撮るというときに、さっき浜野さんが言われ

たように、SMの撮り方がわからないからというのもあって、小沼勝さんが渡辺護さんの家を訪ねてきて、「どうやって撮ったらいいか」と言って当時いろいろ教わったんですね。つまりピンクのほうがロマンポルノの先輩だった、という感じですね。

浜野：ところが違うのは、日活にはお金があるから、すぐにピンク映画を超えて行った。のちに日活ロマンポルノ裁判というのものもあるんだけど、私がピンク映画の監督になった時、プロデューサーと一緒にロマンポルノを観にいったんですよ。もう、びっくりしちゃって。カラミの撮り方がピンク映画どころじゃなくて、ものすごくエグい。このままじゃピンク映画が負けるぞと思ってエグいカラミを撮っていたら、プロデューサーが現場に飛び込んできて、「サチ、待てーッ、日活が捕まった」って（笑）。

太田：長らくロマンポルノ裁判がありましたからね。ご存知ないかと思うのでちょっとだけ言います。70年代に長く裁判をやってたんですよ。

小田：いくつかありましたよね。『女高生芸者』（1972年）とか。

太田：そうですね。まず最初にですね、「芸術か猥褻か」みたいなことを当時言われてましてですね。

1962年にピンク映画が始まって、まず『黒い雪』（1965年）、武智鉄二監督が猥褻容疑で摘発された。1969年に黒い雪裁判で無罪判決になっています。にもかかわらず、1971年に日活ロマンポルノが『団地妻 昼下りの情事』（1971年）ともう一本で始まって、翌年1972年、『ラブハンター 恋の狩人』（1972年、山口清一郎監督）、それから『愛のぬくもり』（1972年）、『OL日記 牝猫の匂い』（1972年）など計四作品が警視庁に摘発され、この年から翌1973年にかけてロマンポルノ裁判が始まり、1980年まで続き、結果無罪判決になります。

にもかかわらず、『ラブハンター 恋の狩人』（1972年）を撮った山口清一郎（註24）監督は、このあと1,2本ぐらいしか撮れなくて、完全に会社からも見捨てられてしまったという悲しい事件があった。それぐらい当時としては、ロマンポルノも含めピンク映画が警察の摘発対象になっていたということです。

浜野：「芸術か猥褻か」って猥褻に決まってんじゃないって話だよ（笑）。

太田：でもね、これ私はちょっと違って、猥褻っていうのは芸術の一部分だと思っていたんですね。結局、猥褻物っていうのは私は存在しないと思ってます。法律には

刑法175条で書かれてるんですけど、これを撤廃すべく私は残りの人生をかけようと思ってるんです。猥褻ってあくまで概念なんですよね、情動というか。

猥褻な事柄はあると思う。猥褻な言葉を想像するとかね。でも猥褻物じゃなくて、単に女性器であり男性器なんですよね。それを見せるかどうかで日本の警察は今でも犯罪対象にしてますけれども、これ本当に強く訴えたいなと思って……、今日も新聞社の方来られてますけど。

菅野：太田さんはピンク映画とかエロティックな表現が「芸術」であることが大事だと思いますか。

太田：僕はもう、芸術かどうかは大事というよりも、芸術だと思わないというか。芸術って言葉以外にどう表現したらいいのか分からないんですよ。嬉しい悲しいのひとつの表現の中に、いやらしい、猥褻っていうのも僕の中で並んでるんですよ。

感動する絵を見て「綺麗だな」と思うのも、「いやらしいな」と思うのも、全部芸術として僕の中では一律なんです。だから「芸術的であれ」というよりも、もう芸術なんだ、という。

浜野：芸術っていうのがちょっと何かわかんないけど、やっぱり私、半世紀、50年ピンク映画を撮ってきて、猥褻で何が悪い、とやってきたことが自分にとってプライドだよ。というのは、映画の性表現には映倫審査というのがあるんですよ。

その映倫とこの50年間、本当にその時代その時代に「猥褻とは何か」を戦って表現の自由を勝ち取ってきたわけですよ。チンコマンコまでは無理でも陰毛までは見せるぞ、オッパイも股間もドアップで見せるぞ、1秒、2秒を映倫と闘いながら勝ち取ってきた。それは私にとっては、日本の性表現を牽引してきたくらいのつもりはあるんですよ。だから、「芸術」って言われると、逆にがっかりきちゃう(笑)。

太田：僕はね、見せる・見せないだけで区別つけてるっていう現状が嫌だなんて思ってるんです。見せる・見せないじゃない。

だから、猥褻っていうのは本当に、もっと言葉として、とにかく意味合いとしてですね、深いものであると思うんですけど、日本の取り締まりは、「見えるか見えないか」だけでやってるっていう。そういうところが、引っかかってるんです。

加藤：ありがとうございます。ここで質疑応答に入りたいと思います。何かご質問ある方、せっかくゲストの方もたくさんいらっしゃいますので、挙手をしていただけるとありがたいです。

来場者A：劇場文化を伝える趣旨の会だと思うんですけども、私、ちょっと8ミリのことが気になっていて。劇場用の映画とかは一応国立映画アーカイブが手当てしているけれども、8ミリフィルム（註25）は受け入れると言っているものの、そこまで手が回らないからと言って、全然面倒を見ていない感じがするんですね。それで皆様の作品で8ミリ化されたものとかあるのかというのと、あと70年代にも家庭用の8ミリフィルムの文化というのがあって、大体半分は劇場映画で、半分はポルノグラフィード、10分の1が創価学会だったんですよね。映画雑誌を見ると家庭用フィルムはわかるんだけど、ポルノ系のフィルムはどこを調べていけば辿れるのか、今全然わからなくてですね。エロ雑誌とかで探せるところがあるのか、とか。

浜野：ちょっと待って、ちょっと待って、あのね、8ミリフィルムで、もしポルノを撮ったとしたら、それはもうブルーフィルム（註26）じゃないの？

来場者A：そうじゃなくて、劇場用のやつを8ミリ化って言って短縮して売ってるっていうのが多いの。ライリー商会（註27）とか。

浜野：知らない、知らない(笑)。

太田：質問はたぶん私が答えることになると思います。すいません、質問途中から皆私の方ばかり見てて、お客さんも何言ってるんだらうって感じなんですけど（笑）。ライリーのピンク映画、私何本か持っております。ほとんど今ではネットでたまに出てくるものを見つけ次第買うということなんで、後でちょっとお互いやフオクで被らないように情報交換しましょう。

当時はですね、もちろん今みたいにビデオがなかったですから、浜野さんの作品も8ミリになったやつもあるようです。

浜野：8ミリであるの！？初めて聞いた！

太田：要は短縮版でだいたい10分ぐらいなんですよ。

来場者A：映画館としては予告編を作るのと同じ感覚で、権利者にはもう全然関係ないと思ってたんで。

太田：補足すると16ミリももちろんあったんですよね。少し話がズレますが、映画館の話をする、当時一般映画館とピンク映画とストリップ劇場と、ともう1つ、映画と実演っていう興行形態があったんです。本町館ではやってなかったんですけど、映画館でストリップ劇場のようにヌードの踊りをやったり、小芝居をやって、ちょっと絡みがあったり。ストリップ劇場で映画をかけたり。そういうところに、本編1時間とか1時間10分のピンク映画をかけるのではなく、浜野さんの作品を勝手に映画会社が16ミリに短縮したりとか、個人向けには8ミリで売ってましたけど、劇場向けには16ミリにして売ったりとかしている文化がありまして、それがたまに出てくるんですよ。

ほとんど残ってないんですけれども、ぜひ一緒に探していきましょう。情報交換を後でさせてもらいたいと思います。

浜野：でもそれは著作権に関して完全にバツ……。

太田：はい。もう完全に無視です。ただ作ってた会社が倒産してるもんですから、それがヤフオク市場に出回ってるっていうのが現状なんです。やっぱりフィルム保存をしたい者にとっては、本当に貴重です。今でこそ国立映画アーカイブも受け入れてますけども、以前は受け入れ拒否してたんです。面倒くさいからですね。

だから本当に残ってないんです。当時、70年代は50社ぐらいピンク映画を制作・配給する会社があったんですけど、そのほとんどがネガもジャンクされてるんです。邪魔になるからという理由でですね。それを見つけ次第、今こういう奇人な人間たちが集めてるんで。

いずれお見せしますが、浜野佐知監督の3作目『パチンコねえちゃん』の一部分、約30分ですけど、私16ミリで手に入れてますんで、本人は上映会嫌だと思いますけど（笑）、いずれ皆さんにお披露目させていただくということを最後に付け加えさせていただきます。

浜野：いいです、そんな(笑)。

太田：って言うんですけど、ありますんでお楽しみください(笑)。

浜野：でも本当に国立映画アーカイブに私のピンク映画入ってて、この前2本上映したんだけど、最後のダビングロールがなかったりするからね。ええ？ここで終わっちゃうの？みたいな。

太田：そんないい加減な管理しかできてなかったんですね。映画は元々そうやって扱われてたみたいですけど、ピンク映画は特に長い間消耗品として扱われてきた。日活は唯一会社がしっかりしてましたから、比較的残ってる方なんですけれども、日活以外の映画会社は本当に管理がずさんで、消えたものが多いです。

加藤：質問1つしかお受けできてないんですけども、お時間になってしまいましたので、こちらで終了とさせていただきます。ありがとうございました。

註

- 1) 大宮オークラ劇場：1965年に開館、多階建てビルの2階に位置する成人映画館。大蔵貢が経営する配給チェーン「大蔵映画」の直営館。1970年、同ビルの1階はストリップ劇場「大宮美人座」へと改装された。2008年の時点では「大宮オークラ劇場・大宮オークラ小劇場」の2館体制であり、オークラ劇場が鉄筋造2階で170席、オークラ小劇場が鉄筋造1階で90席、いずれも成人映画を上映していた。「大宮美人座」（後に「SHOW-UP大宮」と改称）は2005年に閉館し、その3年後の2008年2月17日、大宮オークラ劇場も43年の歴史に幕を閉じた。これが埼玉県最後のピンク劇場となった。早乙女宏美「思い出のストリップ劇場3 埼玉県『ショーアップ大宮劇場』」、note, <https://note.com/saotome6/n/n721079622f43>（2026年4月20日最終閲覧）。
- 2) 2022年に出版された本書は、浜野佐知が映画業界での経験を綴った自伝である。ピンク映画業界における浜野監督のルーツと歩み、そして商業映画の監督としての取り組みを追った本書は、浜野の制作倫理やフィロソフィーを深く理解するための、詳細かつ不可欠な資料となっている。浜野佐知『女になれない職業 いかにして300本超の映画を監督・制作したか。』、ころから、2022年。
- 3) ハッテン場：ゲイやクィアの人々が集まり、性的行為を行う場所を指す。公園や銭湯、公衆トイレなどがその例で、英語圏では「クルージング・スポット」と呼ばれることもある。性的マイノリティの生活や歴史、文化のあり方を考えるうえで重要な場所に位置付けられる一方、公共の場所で性的行為を行うことは、日本では公然わいせつ罪に該当する犯罪である。1980年代半ば、日本のピンク映画館文化は大きな変貌を遂げ、ハッテン場としても機能した映画館もある。
- 4) 光音座：1950年代、東宝と新東宝の映画を上映する劇場としてスタートしたが、間もなく大蔵映画に買収されたピンク映画専門の劇場。1989年の大規模な改装を経て、現

在の名称と外観となった。2つのスクリーン、「光音座1」（ゲイ・ピンク劇場）、「光音座2」（通常ピンク劇場）からなり、横浜に残る最後のピンク劇場とされる。横浜光音座Ⅱ「ホームページ」、<http://yokohamakouonza259.blog.2nt.com/>、（2026年4月22日最終閲覧）。横浜光音座Ⅰ「ホームページ」、<http://yokohamakouonza.blog.fc2.com/>、（2026年4月22日最終閲覧）。

- 5) 『薔薇族』：ゲイ男性をターゲットとした雑誌で、成人向け漫画、ヌードグラビア、官能小説などを掲載していた。1971年創刊。月刊での定期発行は、2004年9月(11月号)をもって休刊。その後不定期で復刊、休刊を繰り返す。2020年8月よりデジタル版が創刊・配備。2022年8月に最終号が刊行され、今に至る。
- 6) ENKプロモーション（東梅田日活株式会社）：主にゲイ向けピンク映画の制作、配給、上映を行うピンク映画スタジオである。1983年頃に設立され、自社運営のピンク映画館「東梅田ローズ」（2011年6月閉館）で上映した初作品にして大ヒット作『巨根伝説 美しき謎』を皮切りに、ENKプロモーションは、中村幻児、佐藤寿保、池島ゆたか、北沢幸雄など、ピンク映画界で最も成功を収めた監督たちの作品を数多く製作した。「スタッフ掲示板」、ENK Promotion、<https://enkpromotion.info/index2.html>（2026年4月20日最終閲覧）。
- 7) 亀有名画座：1941年に開館し、最初の40年間は一般的な名画座として営業していた。1980年頃から約3年間、一般映画とピンク映画を併映していたが、1983年にピンク映画専門館へと転換した。道路拡張工事のため、同劇場は1999年2月に閉館した。しかし、その歴史的意義を称えるため、閉館直前に「ラストショー亀有名画座」と題した5日間のイベントが開催された。5日間にわたり、ピンク映画、ロマンポルノ、ゲイピンク映画の主要作品43本が上映され、約1800人が来場したほか、多くの著名な監督、脚本家、俳優が特別挨拶や作品紹介を行った。蓮沼ラビィ「亀有名画座は映画の学校だった」、Amebaブログ、2020年02月07日、<https://ameblo.jp/hasunuma-rabii/entry-12574301084.html>、（2026年4月20日最終閲覧）。伊藤裕子「ラストショー亀有名画座」体験記、『P・G』NO.59、1999年5月1日（同ブログ記事執筆者）。伊藤裕子「亀有名画座は待ってくれる」、新・亀有名画座睦会著／堀内恭編『亀有名画座はボクらのラストショーだった！亀有名画座閉館10周年記念号』、入谷コピー文庫、2009年6月、pp.15-16（同ブログ記事執筆者）。

- 8) ピンク大賞：「ズームアップ映画祭」を前身とし、1989年に正式に始まった前年度の優れたピンク映画を称え、表彰するイベント。当初は亀有名画座で開催されていたが、その後数回会場を移し、2019年の最終回は、上野オークラ劇場で開催された。
- 9) 新日本映像：1989年に日活が「ロマンポルノ」シリーズの制作を終了した後、日活出身のプロデューサーたちによって設立された映画会社。同社は「エクセスフィルム (Xces Film)」のレーベル名で、ピンク映画を制作・配給し、全国のピンクシアターに供給しているが、最後の制作作品は2019年のものである。配給事業は現在も継続しており、劇場にはエクセスフィルム製作の作品に加え、日活の「ロマンポルノ」作品も提供している。過去には、エクセスフィルムが浜野佐知、珠瑠美、新田栄といった主要監督たちの作品発表を支援した。エクセスフィルム「エクセスフィルムについて」、エクセスフィルム公式サイト、<http://www.xcesfilm.com/search>、（2026年4月22日最終閲覧）。新日本映像株式会社「会社概要」、新日本映像公式サイト、<http://www.shinnihoneizo.co.jp/#company>、（2026年4月22日最終閲覧）。
- 10) 中部地区の新東宝：有限会社 新東宝 一新東宝映画の上映フィルムを中部・東海地域の映画館へ配給する（名古屋市中村区名駅にあった）会社。新東宝映画株式会社から委託を受けて、プリントフィルムを管理所有していた。「ぴんくりんく」には名古屋市南区内田橋のピンク上映館・南映画劇場（2011年閉館）の上映スケジュールを掲載していた。
- 11) プログラム・ピクチャー：同じジャンルの作品を複数本同時上映する番組（プログラム）構成の映画館用の劇場映画作品を指す。例えば成人向けのポルノ番組、子ども向けのアニメ番組という考え方。現在のCS放送やネット配信でのアダルト専門チャンネル、アニメ専門チャンネル、時代劇専門チャンネル...などの番組を映画館でやっているイメージに近い。巨大な35mmフィルムを移動・搬入・上映するので、1週間ごと2～4作品の（週替わり）番組編成が主な形となった。
- 12) ピンク四天王：1980年代半ばから後半にかけて台頭した4人の監督——佐藤寿保、瀬々敬久、佐野和宏、そしてサウトシキ——を指す。これらの監督は、観客の期待に応えることよりも、作家主義的な意図を優先する姿勢で知られていた。彼らの作品は、社会批判を構築する上で、過激かつ誇張された性的暴力を多用することが多い。この呼称自体は当初、監督たちの自己表現へのこだわりに対して不満を抱いた劇場経営者たちによって用いられたものだったが、後にジャンルとしての分類として定着し

た。ピンク四天王の作品の多くは1990年代に欧米で上映され、日本国外の観客に対する日本の成人映画の海外進出における第二の大きな波を形成した。

- 13) ピンク七福神：上野俊哉、いまおかしんじ、鎌田義孝、榎本敏郎、田尻裕司、女池充、坂本礼の各監督を指す。彼らの多くは「ピンク四天王」の助監督としてキャリアをスタートさせたため、先輩たちと同様に自己表現や作家主義的な姿勢を重視している点では共通しているが、スタイルや内容においては異なる特徴を持っていた。1990年代に台頭した七福神の作品の多くは、より実存的かつ内省的なテーマを掘り下げた点で注目された。
- 14) 浜野氏は別の箇所で、これら三人の監督が「カラミばかり」を撮っているにすぎないと批判されていたことに触れ、その職人的な制作倫理を強調している。また浜野によれば、エクセスの陣頭指揮をとったプロデューサーが、新人監督に対し「これがピンク映画だ！」と示すため、浜野作品を見せたことがあるという。浜野佐知「浜野佐知監督インタビュー『男社会に喧嘩を売って半世紀！女性監督のピンク映画人生！！』第4回」、Xces Film、<http://www.xcesfilm.com/web/hamano04>、（2026年4月22日最終閲覧）。
- 15) 小林悟：太田氏のトークを参照。
- 16) 新田栄（1938-）：当初は東京俳優学校に通い、短期間「北村淳」の名で俳優として活動していたが、ピンク映画監督としてデビューしたのは1982年であり、その後は現在に至るまで同業界で活動が続けている。新東宝、松竹の東活、さらに後にはエクセス・フィルムなど様々な会社で仕事をした。
- 17) 小水一男（1946-）：愛称の「ガイラ」、「小水ガイラ」名義でクレジットされることもある。日本大学を中退して若松プロダクションに入社した後、キャリアをスタートさせた。足立正生、沖島勲、大和屋さらと共に働き、助監督として経験を積んだ後、1970年に『私を犯して』で監督デビューを果たした。過激な暴力描写やホラー要素の取り入れで知られる小水監督は、ピンク映画やVシネマを手がけたほか、友人である北野武からのオファーを受け、一般映画『ほしをつぐもの』（1990年）を監督した。
- 18) ジャスパー・シャープ（1971-）：ロンドンを拠点とする日本映画の研究者である。トム・メスと共に、現代の日本映画に特化した英語情報サイト「Midnight Eye」を立

ち上げたが、現在は休止中である。2008年には著書『Behind the Pink Curtain』を出版し、同書は現在も日本の成人映画に関する英語文献の中で最も重要な文献の一つとなっている。

- 19) 若松孝二（1936-2012）：1963年、ピンク映画『甘い罠』で監督デビューした若松孝二は、その後、日本シネマフィルム株式会社で数本の作品を手がけ、1965年に自身の制作会社である若松プロダクションを設立した。若松はすぐにピンク映画界で批評家から高く評価される監督の一人となり、1966年に自身の作品『壁の中の秘事』がベルリン国際映画祭に出品されたことで、大きな注目と物議を醸した。出張先でこの映画を観たハンザ・フィルムの代表者は、映連や国内の国益を無視してベルリン映画祭への出品を提案し、その結果、毎日新聞の草壁久四郎がこれを「国辱映画」と評したことは有名である。
- 20) 代々木忠（1938-）：本名渡辺忠。日本のAV界における主要な先駆者の一人である。25歳頃にピンク映画会社「ワールド映画社」に入社し、映画業界に足を踏み入れた。ワールド映画社が倒産した後、代々木は日活系の「渡辺プロダクション」に移籍し、日活の配給網を通じて約50本のピンク映画を監督したとされている。リアリズムとドキュメンタリー調の手法で知られる代々木は、「女性の本当の快感」と「本当のわいせつ」という問いに関心を寄せ、その姿勢はAV業界でのキャリアにも引き継がれた。1981年、ビデオデビュー作『淫乱のうずき』の成功を受け、アダルトビデオ制作会社「アテナ映像」を共同設立した。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―」、京都大学大学院人間・環境学研究科『人間・環境学』第33巻、2024年、60-61頁。
- 21) 渡辺護：太田氏のトークを参照。
- 22) 団鬼六（1931-2011）：渡辺護と同様、SM作家・団鬼六の家族も1930年代に映画館を経営しており、団は幼い頃から映画文化に触れる機会があった。また、渡辺と同様に、団も脚本家としてピンク映画業界に入る前に『テレビ放送』でテレビ制作に携わった経験があり、後に自身のピンク映画会社「団プロダクション」を設立した。しかし、団鬼六が主に知られるのは、SMをテーマにした官能小説によるものである。戦後の高校時代、団は『奇譚クラブ』のようなSM雑誌に夢中になり、やがて自らも執筆するようになった。中でも最も有名なのが『花と蛇』で、これは1974年に小沼勝の監督により日活初のSM映画として映画化された。初期のロマンポルノ作品にも『昼下りの情事 古都曼陀羅』（これも小沼勝監督）などSMテーマを取り上げた作品は

あったが、団鬼六の映画以降、SMはロマンポルノにおいて頻繁に扱われるテーマとなった。

23) 小沼勝（1937-2023）：日本大学を卒業した1961年に日活に入社し、後にロマンポルノ界の巨匠となる小原宏裕や田中登らと共に同社に入社した。日活が1971年11月にロマンポルノへ転換すると、社内で頭角を現し、初の長編監督作『花神の誘い』（1971年）を監督する機会を得た。小沼は、前述の『花と蛇』をはじめとするSMをテーマにした作品で谷ナオミとのコラボレーションにより、すぐに名声を確立した。一方で、団鬼六は小沼による脚色に明らかに不満を抱いていた。

24) 山口清一郎（1938-2007）：早稲田大学卒業後の1962年に、後にピンク映画や日活で監督として活動する曽根中生および大和屋竺とともに日活に入社した。山口、曽根、大和屋はその後、鈴木清順、木村武雄、田中陽造、岡田裕と共同で、『殺しの烙印』の脚本を「具流八郎」という共同ペンネームで執筆した。山口の監督デビュー作『恋の狩人 ラブ・ハンター』（1972年）は、猥褻事件の中心となり、同作の配給を承認した映倫関係者や映画関係者の逮捕を招き、上映禁止処分となった。続編『恋の狩人欲望』（1973年）は、この事件への応答として制作され、創造的表現を抑圧する保守的な制度を批判している。

25) 8ミリフィルム：アマチュアによる映画制作および上映の手段として、1932年に初めて開発された。戦後になると、家族や裕福な愛好家が日常生活を記録し、自ら映画を制作する手段として、8ミリ映画制作は急速に普及した。このブームは、これらのフィルムを上映するための映写技術の家庭向け普及も促し、家庭内視聴市場の形成を後押しした。1970年代初頭から、日活や一部のピンク映画会社（主にOP映画）は、ビデオカセット技術が家庭に広く普及する以前に、自社作品の編集版を家庭市場向けに販売していた。

26) ブルーフィルム：太田氏のトークを参照。

27) ライリー商会：家庭用上映向けの8mmフィルムを配給していた会社である。配給作品には、1964年オリンピックの閉会式や1970年大阪万博などのドキュメンタリー、そして『鉄腕アトム』や『リボンの騎士』といったアニメが含まれていた。また、ピンク映画や成人映画も配給していた。主力商品は成人映画（15分前後の短縮版）であり、カメラ店や大人のオモチャ屋などで販売されていた。