

# 喚起されるホモソーシャリティ — アダルトビデオの行為論、あるいは精液の 社会的エージェンシー

馬場 淳 *BABA Jun*

- 
- 1 — はじめに
  - 2 — ぶっかけAV
  - 3 — 考察
  - 4 — おわりに

【要旨】 男性のホモソーシャリティ（同性間の社会的連帯）は、ミソジニーやホモフォビアと並んで、異性愛主義的男性中心社会の構成要素である。アダルトビデオ（以下、AV）の制作現場と視聴空間には、現代日本社会において抑制され、解体に向かうホモソーシャリティが依然として看取される。本論の目的は、ぶっかけというジャンルのAVを具体的な素材に、本来的に異なるこの二つのホモソーシャルな空間がいかに緊密かつ相互浸透的な関係にあるのかを記述・分析することである。とくに本論は、作品のドキュメンタリー性格から映し出された大量の精液が制作現場のホモソーシャリティを視聴空間に運ぶ越境的局面に注目する。筆者は物質的存在（モノ）が社会的行為の遂行者（エージェント）となりうる可能性を論じた社会人類学者A・ジェルの議論を援用して、そうした精液の行為主体性（エージェンシー）を理論的に考察する。

## 1 — はじめに

アダルトビデオ（以下、AV）<sup>1)</sup> が日本に「誕生」して35年が経つ。今や海外からは世界有数のポルノ生産国とみなされ、国内ではサブカルチャーの地位を得るまでになった日本のAVの「発展」を支えてきたのは、言うまでもなく、法と格闘しながら性表現のビジネスを成立させてきた業界関係者、金銭欲や承認欲求を満たそうとするAV女優、そして——赤川（1996）の言葉を使えば——オナニーの道具として、性交のマニュアルとして、また性欲確認装置としてAVを利用する視聴者（ユーザー）たちである。ピークを過ぎて久しい現在のAV産業の市場規模は「せいぜい500億円程度」であるが（中村 2015: 10）、2013年の時点で月におよそ4500本ものAVが生産されているという（水野 2014: 21）。

AVについては、ポルノグラフィ論の一分野として、性差別、性暴力、性の商品化、セックスワーク、エロス、わいせつ概念や違約金賠償訴訟といった法律上の諸問題を論じた先行研究が多数ある（e.g. 中見里 2007; 鈴木 2013; 田中 2010; 赤川 1996; 宮本 2016）。これにルポルタージュやAV男優・女優自身の著作も含めると、その数は数倍に上る。本論が

主題とするのは、性差別や性暴力と深く関連しているホモソーシャルリティである。

ホモソーシャルリティとは、同性——本論では男性——間の社会的な結合・連帯を意味する。セジウィック（2001）によれば、それは、ミソジニー（女性嫌悪）とホモフォビア（同性愛嫌悪）と体系的に連関しながら<sup>2)</sup>、異性愛主義的男性中心社会を構成するものである。上野は、この三つを『『セクシュアリティの近代』の三点セット』と名付けている（上野 2010: 263）。もっともセジウィックが議論の対象とした時代と異なり、今日の日本では（男女雇用機会均等法や男女共同参画推進法など）法制度や（フェミニズムやクィアなど）思想／運動によってホモソーシャルリティは、そのあからさまな顕在化が抑制されているだけではなく、解体の方向にあるとさえ言えよう（e.g. セジウィック 2000）。しかし微視的に見れば、ホモソーシャルリティは今もなおさまざまな社会的空間や出来事に看取される。その一つがAVをめぐる社会的空間である。それは性質の異なる複数の場が接合することで成り立っているが、ここでは視聴空間と制作現場に注目しよう。視聴空間の特徴は、赤川（1996: 177-178）が「AV オナニー空間」と呼ぶように、ヘテロセクシュアルな男性が個室でAVをオナニーのために、また性交のマニュアルとして鑑賞する——別言すれば、AVを通して性的主体化を遂げる——という経験にある。その視聴空間がホモソーシャルな性格をもつのは、単に視聴者の圧倒的多数<sup>3)</sup>が男性であるということだけでなく、個室にいる不特定多数の男性たちがAVを媒介にした同一の経験のもとで想像的に結びついているからである。同様に、制作現場も「AV オナニー空間」に向けて男目線のAVを作る男性たちのホモソーシャルな場であることに変わりはない。これらの空間において女性是不在であるか、存在しているとしても周辺的か、性的客体（AV女優）でしかない。このようなAVは、上野が喝破したように、まだ『『セクシュアリティの近代』から抜け出せていない』と言うべきだろう（上野 2010: 263）。

ここでの筆者の関心は、AVが「セクシュアリティの近代」から抜け出す方途を模索することではなく、本来的に分離しているとされる二つのホモソーシャルな空間（制作現場と視聴空間）をつなげるAVの媒介的役割にある。確かに、一方でオナニーの道具として生産され、他方でオナニーの道具として消費されるという意味で、AVは生産と消費の結節点をなす。しかしそのような捉え方は、AVをめぐる今日の実態にそぐわないばかりか、二つの空間の乖離を本質化してしまう。実際には、消費する視聴者が生産に間接的・直接的に関与しているなど、制作現場と視聴空間は相互浸透的ともいえる緊密な関係にあり、生産と消費の素朴な二元論を越えている。本論では、生産-消費関係とは異なる枠組みを援用・提示しながら、二つの空間のつながりと制作現場のホモソーシャルリティが視聴空間に伝えられていく越境的局面を議論してみたい。

実に、ジャンルの多様化が進むAVの中には、制作現場のホモソーシャルリティを強く反映した作品群がある。さしあたり本論ではこうした作品群をホモソーシャルな作品と呼んでおこう。一般的には、制作現場のホモソーシャルリティは、視聴者が自らを同一化させるところのAV男優も含めて——AV女優とのカラミのなかで不可避免的に映ってしまうけれ

ども——極力隠蔽されるのが通常である。しかしホモソーシャルな作品とは、制作現場のホモソーシャルリティが作品のもつエロティシズムに深く関与しているがゆえに、ホモソーシャルリティを刻印せざるをえないような作品なのである。そうしたホモソーシャルな作品の代表例として、「ぶっかけ」というジャンルがある。本論ではそれを「ぶっかけ AV」と呼んでおく。

以上の点を踏まえて、本論では、ぶっかけ AV を具体的な素材に、制作現場と視聴空間という二つのホモソーシャルな空間がいかにつながり、かつ相互浸透的な関係であるのかを記述・分析していきたい。具体的には、まずぶっかけ AV を概観し、ホモソーシャルリティが作品に刻印される様態を詳しく見ていく (2 節)。そのうえで、二つのホモソーシャルな空間のつながりを描きながら、制作現場のホモソーシャルリティが視聴空間に運搬＝喚起<sup>4)</sup>される越境的局面を理論的に考察する (3 節)。その際、ポイントになるのは、作品がそのドキュメンタリー性格から映し出す精液である。ポルノグラフィにおける精液はこれまで男性による女性の支配を表す一つの——「排泄－支配系」——記号とされてきたが (田中 2010)、筆者は、物質的存在としてのモノがエージェント (社会的行為の遂行者) となりうる可能性を論じた社会人類学者 A・ジェルの議論を援用して、ホモソーシャルリティを喚起する精液のエージェンシー (行為主体性／行為能力) を論じる。かような本論は、これまでとは異なる視点——すなわちモノのエージェンシーという視点——から、ポルノグラフィ論に合流していくことになるだろう。

## 2——ぶっかけ AV

### (1) ぶっかけ AV とは

ぶっかけ AV は、AV 女優の顔に大量の精液 (ザーメン／スペルマ) を浴びせ、精液まみれにすることを主要モチーフとする作品である。そこでは、AV 男優とのカラミそのものはどちらかといえば背景に退き、「精液と AV 女優の相互行為」が前景化する。このぶっかけ AV が一つのジャンルとして登場するのは、1990 年代の半ばである。1994 年、松本和彦が渋谷にザーメンビデオ専門店「ミルキーショップ・エムズ」を開業し、ぶっかけ AV の自主制作・販売をはじめたことは、その象徴的出来事と言えよう。そして松本のぶっかけ AV がビジネスとして成功すると<sup>5)</sup>、他の AV メーカーが追従し、ぶっかけ AV が量産されていくことになる。2001 年から 2002 年にかけて、ぶっかけ AV を特集したムック (後述) や『ドリームシャワー シリーズ 100 万本突破記念作品』(ワープエンタテインメント) が発売されたことは、ぶっかけ AV がこの頃にはすでに確固たるジャンルとなっていたことの証しだろう。

もっとも、ぶっかけ AV の定着には前史がある。ぶっかけの主要行為である顔射 (顔に向かって射精すること) は、すでに 1980 年代後半には AV の定番行為となっていた。一般的には、AV 監督兼男優の村西とおるが顔射をはじめたと言われるが、正確には、顔射を

定番化・普及させたと行ったほうがよいだろう。実に、1970年代後半にはすでにアメリカのフェイシャル・カム（顔面発射）に影響を受けたビニ本出版業者が写真に顔射を登場させ、以後一部のAV作品が顔射を取り入れていたという（藤木 1994: 137）。藤木（2015: 28-29）によれば、官能描写としての顔射が行われた最初の作品は、1985年7月に発売された豊田薫監督の『マクロボディ：奥までのぞいて』（サムビデオ）だとされている。その後、『ダイナマイトスペルマ：藤沙月』（1989年）や『ゴックン・胃袋まで精液くさい女』（1991年）の監督・ラッシャーみよしを筆頭に、精液のマニアックな演出を主眼とする作品——ザーメンポルノとも呼ばれる——が産み出されていった。同じ時期、アダルト雑誌の分野でも、顔射グラビアや精液へのこだわりを見せる企画が登場していた。1980年代半ばの『オレンジ通信』（東京三世社、廃刊）の企画「コックサッカー・ファンタジー」や『マスカットノート』（大洋書房、廃刊）の企画「ミルキー・ドールズ」などがそれである（藤木 2015: 28-31）。後者は、ザーメンポルノの先駆者ラッシャーみよしが企画・キャスティング・演出を手掛けた伝説的企画と言われている。その後、『マスカットノート』は、『ミルキー通信』『GAL'S シャワー』（いずれも大洋書房、現在廃刊）といったザーメン専門雑誌へと発展していく。こうして、ぶっかけAVの定着には、映像と紙媒体が精液をめぐるフェティシズム的官能を醸成してきた背景があるのである。

ところで、ぶっかけAVのコンテンツは、AV女優の顔を精液まみれにすることだけではない。定番のコンテンツとしては、「ごっくん」（精液を飲む）という行為がある。もともと「ごっくん」は、顔射ではなく、口内射精からの連続行為として登場したが、今や〈顔射／口内射精⇒おそうじ⇒ごっくん〉というスタイルは、「中出し」（膣内射精）とともに、AVの定番コースとなっている。ぶっかけAVが通常のAVと異なるのは、“大量の”精液を「ごっくん」とするという点である。飲み方としては、AV女優が一人ひとりの男優の精液を立て続けに飲み込んでいく方法と、精液をワイングラスやお盆に蓄えてから一気に飲み干すという方法がある。

そのほか、射精された精液を口内で受けたあと、口の中で咀嚼・攪拌し、手に取り出して伸ばし、再び口の中に入れることを数分～10分ほど繰り返すプレイがある。これは、「ネバスペ」と呼ばれるプレイである（最終的には「ごっくん」する）。また、食物（コーヒゼリーやハンバーグ）に精液をかけてAV女優に食べさせるプレイ——「食ザー」と呼ばれる——もある。このプレイを主要テーマに据えたビデオもある（例えば、村上稜一監督『食するスペルマ』シリーズ）。中には、ぶっかけ直後の精液まみれのAV女優にコンビニで買い物させる演出も見られる（例えば、『松本和彦的ドリームシャワー 北条香理』）。以上のように、ぶっかけAVには、精液とAV女優のさまざまな相互行為が盛り込まれているのである。

なお、大量の精液を不可欠の構成要素とするぶっかけAVのパッケージには総発射数が記されていることが多い。例えば、ぶっかけAVの伝説的なシリーズと言われるワープエンタテインメントの『ドリームシャワー』（通称「ドリシャ！」）の発射数は、表のとおりで

ある。表にはシリーズ1作目の1998年から2002年までの33本を掲載しているが、それ以降もシリーズは続いていることを付言しておきたい。作品ごとに違いはあるものの、概して発射数はシリーズを通して増加していく傾向が見てとれよう。シリーズ11作目からは30発を越え、21作目には40発を越えるようになり、26作目ですでに60発に達する。100発という驚異的な発射数に到達するのは、表にはないが、62作目(2005年2月発売、出演：寧々)のことである。しかし現在も続く『ドリームシャワー(ドリシャ! )』の発射数が100発をゆうに越えるようになっていることから<sup>6)</sup>、それはもはや驚異ではなくなり、常態となっていると言えよう。

次に、このようなぶっかけAVの立役者たちを見ていくことにしよう。なお以下で登場するAV女優や監督の語りは、ぶっかけAVが確固としたジャンルであることを示すムック『ぶっかけアイドル150』(TSUKASA MOOK 81、司書房、2001年)と1990年代後半から2000年代初頭のザーメン専門雑誌『GAL'S シャワー』(既述)に収録されたインタビューから引用している。作品の括弧内はAVメーカー名を指す。

## (2) 汁男優

医学的に言えば、精液とは、精子と精囊、前立腺、尿道球腺(カウパー腺)、尿道腺などの分泌液が混合したものであり、その約80%が精囊と前立腺からの分泌液である(それぞれ60%、20%)。一回の射精で出る精液量は、平均2~4mlしかない(最新医学大辞典編集委員会編 2005:986)。大量の射精/精液を要するぶっかけAVの制作には、言うまでもなく多数の男性が必要である。

もっとも、AV界では疑似的な精液(卵の白身にコンデンスミルクを入れた乳液状のもの)が以前から使用されていたが、それでは本物のもつ色や粘稠率、精液の溶解反応——射精直後の精液はゲル状であるが、それに関与している精囊由来のタンパク質が分解されることで5分~20分の間に液状化すること——を再現しえず、ザーメンマニアにはすこぶる評判が悪い<sup>7)</sup>。

水野(2014)によれば、AV男優は70人程度しかいないという。そこで登場するのが、一般の男性である。彼らは、精液を供給する男優としてのみ出演することから、「汁男優」——他に「汁男」という表現もある——と呼ばれる。撮影現場の控室には、こうした汁男

表 『ドリームシャワー』の発射回数

番号	AV女優	発射回数
1	真木いずみ	18
2	美咲香蘭	17
3	高城涼子	17
4	舞田奈美	25
5	牧原れい子	15
6	吉井美希	15
7	秋野しおり	21
8	藤代真希	15
9	水森かつは	23
10	三浦あいか	19
11	藤森かおり	33
12	南麗奈	31
13	藤原りな	30
14	弓月杏里	36
15	杏野小夜	33
16	菜摘りか	31
17	川奈あつみ	38
18	里美由梨香	33
19	流星ラム	30
20	水野愛	29
21	木下まこ	40
22	国府田ひとみ	40
23	麻宮淳子	38
24	杉浦あみ	52
25	岡田純菜	47
26	聖さやか	63
27	三本亜美	45
28	加藤愛美	60
29	中谷あいみ	60
30	真辺かりん	54
31	後藤まみ	66
32	宝生奈々	58
33	秋本優奈	67

(『ぶっかけアイドル150』より筆者作成)



優たちが数十人と控えている。この集団のことを「汁集団」という。ぶっかけ AV がホモソーシャルな作品となるのは、本論で明らかになるように、彼らの存在と行為による。

汁男優は、業界に精通した手配師や AV メーカーの募集によって、召集される。AV メーカーの一般募集の場合、1000 円～3000 円ほどが支給されるという。拘束時間と（男優の条件である）性病検査を考えると、雀の涙としか言いようがないが、そのような発想自体そもそも筋違いかもしれない。東京での撮影に名古屋や大阪から（差し入れを持参して）駆け付ける男性もいる。人によってさまざまであろうが、金銭には還元しえない動機がそこにあるのである。

汁男優は、基本的に、撮影現場の片隅でマスターベーションをし、射精しそうになったら、AV 女優に近寄り顔や口に向けて——あるいはお盆やワイングラスに——射精する。ただシーンによっては、AV 女優に触れたり、AV 女優に手コキやフェラチオ、「おそうじ」をしてもらえることも多く、カラミに全く参加しないわけではない。こうした AV 女優とのコミュニケーションが汁男優への強い動機付けとなっていることは間違いないだろう。

もちろん、好き勝手に射精すればいいというわけではない。作品を作る以上、汁男優は監督の指示に従う。これについて、先の『ドリームシャワー』（ワープエンタテインメント）シリーズの黒澤あらら監督とぶっかけ AV 老舗メーカー・シャトルジャパンの外山政行監督の語りを以下に並べておこう。

現場でも男優に『鼻を狙え、鼻』と指示を出してますね。ザーメンを鼻に狙うと色々メリットが多くて……鼻から上手く散ると綺麗な顔射になるんですよ。……また、先に目ばかり狙っちゃうと、女のコの目が精子まみれで見えなくなっちゃうから、出来るだけ最後の方にしてます。（黒澤あらら、『ぶっかけアイドル 150』、p.150）

（精液の）掛け方の芸術のようなものはありますよね。掛けられる側と掛ける側とが完全にピッタリとくる場合って、あまりないんです。たとえば女優さんが非常にいいコであっても、ザーメンが薄ければ、いい出来栄えとは言い難いんですね。ザーメンが濃くても、掛け方が上手くなければ、やっぱりこれも同じです。（外山政行、『ぶっかけアイドル 150』、p.153、括弧内は筆者補足）

大量の精液と濃度を確保するため、汁男優には、撮影前の一定期間マスターベーションを禁止することが課せられる。そのほか、射精時の立ち位置など、カメラが AV 女優をうまく捉えられるように AV 男優並みの指示が与えられるのである。

### （3）AV女優

ぶっかけ AV のもう一人の立役者は、もちろん AV 女優である。原則的には、AV 女優が合意しない行為はできず、それは「NG 項目」で表明される。ぶっかけのようなアブノ

ーマルなジャンルはデビュー当初「NG」にしておくのが普通である。ただし時間の経過とともに「鮮度」が失われていく AV 女優は、それこそ女優生命の「延命」のため、また経験を積み「AV 女優ヒエラルキー」を昇っていくために、「NG 項目」を次々と外し、過激プレイやアブノーマルなジャンルに出演する／せざるをえないようになるという（鈴木 2013: 188-191）。

通常、AV 女優は、監督の指導や類似した経験を通して、ぶっかけ AV を成り立たせるためのスキルを習得していく。例えば、熟女系 AV 女優・鏡麗子は「舌の上に出されたザーメンはすぐに飲まずに、舌を上手に折り曲げて、溜めていかなきゃいけないんです」と述べながらも、「初めてのときは難しかったですね。ザーメンの飲み方とか見せ方ってわからないじゃないですか。現場で『そうじゃないんだよ』って何度も言われましたね」と回想している（『ぶっかけアイドル 150』、p.83）。また大量の精液を「ごっくん」した後、トイレやバスルームで吐き出すという対処方法<sup>6)</sup>も身に付けていくようである。『こんでんすみるきい 1』（みるきいぷりん♪）などに出演した泉星香は、かつては「撮影の後 3 日ぐらい何も食べられ」ず「胃薬が必要だった」というが、今や撮影後にバスルームで吐くことに慣れてしまったと述べている——「今は、精子を吐く練習したんで、けっこう平気。撮影の後、全部吐き出しちゃえば、そんなにひどいことにならないですから」（『ぶっかけアイドル 150』、p.73）。

ただし、どんなにスキルや対処方法を習得したとしても、ぶっかけ AV にはある種の「過酷さ」がつきまとう。実際にぶっかけ AV を確認してみると、出演を承認しても現場であからさまに嫌悪感を示す光景、やる気をなくしている光景、ときに涙を流す光景が散見される。要するに、ぶっかけ AV には「過酷さ」への耐性も要求されるわけである。以下では、2 つの「過酷さ」を指摘してみたい。

まず汁集団がもたらした大量の精液は、すぐに拭き取られることはなく、むしろ「最後」まで放置されるため、撮影現場は精液の異常な臭さに満たされる。精液臭の正体は、前立腺からの分泌液である。『KA・KE・TE 2』（アイデアポケット）や『おなかいっぱい！ザーメンいっぱい！』（エムズ）などに出演した AV 女優・田代幸恵は、現場の臭さについて次のように証言している。

ザーメンものの V（VTR のこと）の現場なんかも、匂いが充満して凄いんですよ。スタッフの中には、その匂いに我慢できなくて、洗面所にもどしに行く人いますからね。（『ぶっかけアイドル 150』、p.75、括弧内は筆者補足）

撮影スタッフまでもがその臭さに耐えられないほどであることから、精液にまみれる AV 女優の過酷さは強調してもし過ぎることはないだろう。これに関連して言えば、泉星香はぶっかけ AV の撮影が終わって「電車で帰ろうと思って駅まで行ったんですけど、なんか自分が精子くさいんですよ。で、タクシーに乗って帰ったんですけど……」と、撮影

が終わってもなお残る精液臭のエピソードを回顧的に吐露している（『ぶっかけアイドル 150』、p.73）。

二つ目は、ぶっかけ AV の定番となっている「ごっくん」のつらさである。見知らぬ男性（汁男優）の精液を飲むことはもちろんだが、泉星香は次のように飲むときの「ひっかかり」を指摘している。

濃い人がいるとつらいんですね。（ネバスペで）クチュクチュして、びよーんって出したときに、30cmくらい糸？ 糸じゃないな。独特の粘りを発揮する、あれ。そういう人だとね、飲むとき喉でひっかかるんですね。（『ぶっかけアイドル 150』、p.72、括弧内は筆者補足）

確かに、ぶっかけ AV を確認すると、「ごっくん」するとき喉に引っ掛かって咽せてしまっている AV 女優は多い。さらにそのような濃厚な精液を「ごっくん」し続けなければならないことから、涙を流す AV 女優もいる。作品を仕上げるためとはいえ、かなり過酷な労働である。

以上のように、ぶっかけ AV への出演を繰り返すなかで、AV 女優は精液の受け止め方やネバスペなどのスキルを習得し、「過酷さ」への耐性や対処方法も獲得していくのである。こうして、AV 女優はぶっかけ AV をエンターテインメントとしてこなせるようになるようである。例えば、先に挙げた鏡麗子は、『SUPER 飲精熟女 6』（アルファインターナショナル）や『スペルマニア』（エムズ）などに出演した経験を持つが、「今後もザーメンもの V には思い切り出まくる予定か？」と聞かれたとき、「仕事があれば OK ですよ。あれはいろいろと勉強になるし。でも私にとっては、あくまでもショーというか、エンターテインメントとしてやりますからね」（『ぶっかけアイドル 150』、p.85）と答えている。

本人の意思はどうあれ、ぶっかけ AV で活躍する AV 女優は、いつしか視聴者や AV メーカーによって、精液をめぐる様々なプレイを「喜んで」やってのける「ぶっかけアイドル」「ザーメン好きの女優」というラベル／評価を与えられるようになる。最後に、そのラベル／評価が翻って AV 女優の語りを成型するさまを一瞥しておくことにしよう<sup>9)</sup>。「ぶっかけ専門女優」とも呼ばれた浅倉みるく<sup>10)</sup>の語りは、次のように単なる仕事やエンターテインメントの語りを越えている。

ザーメンは、昔は好きでも嫌いでも無い…って感じたんです。（黒澤あらら）監督に会って、撮影が始まって、段々好きになっていきましたね。今はもう、精子かけられるの大好きなんです [笑]。（『GAL'S シャワー』2001 年 6 月号、p.134、括弧内は筆者補足）

そしてぶっかけの瞬間について聞かれると「顔にかけられると、いつも思いますもん。ワア～、パパがいっぱい…って」とまで答えている（『GAL'S シャワー』2001 年 6 月号、



p.137)。ホンネかどうかはわからないが、確かなのは浅倉みるくが「ぶっかけ専門女優」に期待される語りを自ら饒舌に紡ぎ出しているということである。このことは、彼女が自分に与えられたラベル／評価を背負っていることを意味する。ザーメン専門雑誌のインタビューであることを考えれば、それは業務として、またAV女優を続けていく「自分（浅倉みるく）自身に必要な行為」として、当然だと言えよう（鈴木 2013: 261、括弧内は筆者補足）。

### 3——考察

本節では、社会人類学者 A・ジェルが『芸術とエージェンシー』(Gell 1998) で示した理論的枠組みを導きの糸にして、これまでの記述を分析的にまとめながら、AV が媒介する二つのホモソーシャルな空間の緊密で相互浸透的なつながりを描いていく。ジェルの議論を援用するのは、分離した制作現場と視聴空間のつながりを描くうえで、また AV を媒介にして制作現場のホモソーシャルリティが視聴空間に運搬＝喚起されていく越境的局面を考察するうえでも、有用だと思われるからである。

#### (1) エージェンシーとアート・ネクサス

ジェルの議論の端緒として、エージェンシー概念を確認していくことから始めよう。ジェルにとって、エージェンシーはあらかじめ特定の存在の属性や能力として決まっているものではなく、文脈から全く切り離されたものでもない。それは、文脈に依存し、すぐれて関係論的に定立するものである (Gell 1998: 22)。ジェルによれば、ある存在者に何らかの効果・影響が見られるとき、その（効果・影響を及ぼした）社会的行為の遂行者がエージェント、その受け手がペーシェントとして、定立する (Gell 1998: 26)。これまでエージェンシーは人間の能力や属性とされてきたが、ジェルの議論においてエージェントの位置につくのは何人も人間だけではない。モノが人間の意図や行為を媒介したり、導出したり、水路付けるとき、モノがエージェントの位置に立ち、人間がペーシェントの位置につくことになる。このような考え方は、自動車のアダプティヴ・クルーズコントロールのように、「勝手に」作業する人工物に取り囲まれた先進的科学技术社会ではもはや馴染みのあるものだろう。ただしジェルにとって、モノのエージェンシーは、先進的科学技术社会のみに限られたものではない。伝統的社会にあるモノ——儀礼用の神像、装飾品、戦闘盾など——も、後述するように、ある種の記号性をもつことで、エージェントになりうるのである。

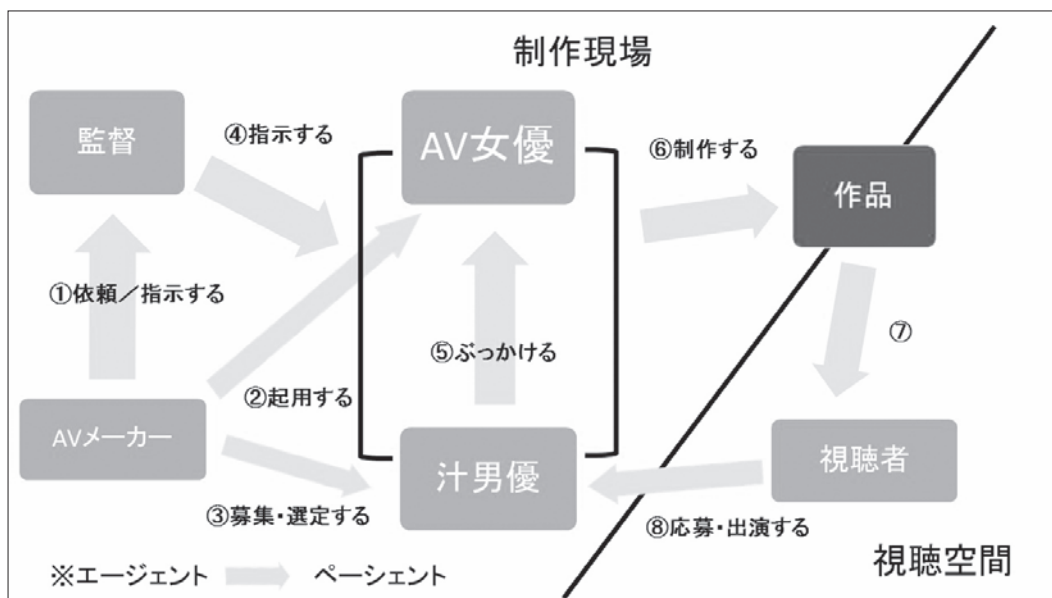
さて、自動車、人形、絵画、装飾品などの人工物＝モノは、ジェルも述べるように「特定の状況においてエージェントとして現れうる」が (Gell 1998: 19)、「作られたもの」という意味でペーシェントでもある。モノの背後には制作者がおり、さらにその制作者は何らかの者・モノ・機関に影響を受けている。このように、人間と同様、モノにもそれを取り巻く社会関係がある。ジェルは、そのようなモノを枢軸にした社会関係をエージェント・ペーシ

エージェント関係の因果的連鎖として捉え、それをアート・ネクサス (Art Nexus) と呼ぶ (Gell 1998: 37)。

以上の点を踏まえて、前節の論述をアート・ネクサスとして転写すると、図のようになる<sup>11)</sup>。なお図は、本論に関わりのあるエージェント・ペーシェント関係のみを抜き出し、便宜上省略・簡略化した諸関係がある。AV女優が所属するプロダクションや実際にAV女優とカラミをするAV男優、撮影データ(素材)を適切なかたちで編集するプロセス、視聴者のもとに届けられる流通プロセスは今回のアート・ネクサスから省いている。また実際の撮影を行う制作会社については、ぶっかけAVが小さなメーカーによって直接制作されてきた経緯を踏まえて、ここでは省略した。たとえばAVメーカーと別々であったとしても、〈AVメーカー⇒監督〉関係の間に「制作会社」を挿入すればよい。

図に従って、ぶっかけAVをめぐる行為の因果的連鎖を確認しておこう。AVメーカーはぶっかけの企画を立ち上げ、AV女優を起用し、撮影を行う現場の監督に依頼・指示するという点で、エージェントの位置にいる(①②)。その関係においてペーシェントの位置にいた監督は、現場において、AV女優と汁男優、AV男優(省略)に指示を与えるエージェントとなる(④)。またAVメーカーは、雑誌や自社のホームページを通して、汁男優を募集・選定する(③)。この関係においてペーシェントの位置にいた汁男優は、撮影現場においても監督に指示されるペーシェントであるが(④)、AV女優に対して自らの精液を「ぶっかけ」るエージェントでもある(⑤)。他方、AV女優は、汁男優とともに監督に指示されるペーシェントであると同時に(④)、汁男優たちから大量の精液を「ぶっかけ」られるペーシェントでもある(⑤)。作品は、AV女優がこうした汁男優たちの精液と相互行為す

図 ぶっかけAVのアート・ネクサス



るエージェントとなりながら、産み出されるペーシェントである (⑥)。その一方で、作品は視聴者に対してエージェントの位置につくが (⑦)、そのエージェンシーについては項を改めて検討することにしたい。なお視聴者から汁男優に伸びる矢印は、視聴者の一部がAVメーカーの一般応募を通して汁男優になる可能性を指し示すものである (⑧)。

このように、アート・ネクサスは、二つのホモソーシャルな空間を、人とモノが働きかけ合う一連のコミュニケーション空間として示す。そこでは、制作現場と視聴空間の分離が、社会的行為の因果的連鎖の前で後景に退いているのである。そしてその分離は、保留にしていた図の⑦の局面に関する次項での検討で、乗り越えられることだろう。

## (2) 喚起されるホモソーシャルリティ

図の⑦について世俗的に言えば、ぶっかけAVは、ある者には(オナニーという行為を導出・完遂する)性的興奮を、別の者には嫌悪感を引き起こすなど、視聴者に一定の認知的作用・効果を及ぼすエージェントである。これはAVに対して一般的に理解・予期されているものだが、本論の関心は別のところにある。ここで筆者が検討したいのは、ホモソーシャルリティを越境させるもう一つのエージェンシー、具体的には制作現場のホモソーシャルリティを視聴空間に運搬=喚起するエージェンシーである。その鍵を握るのは、ぶっかけAVがそのドキュメンタリー性格から映し出す大量の精液である。物質的存在としての精液がもつ社会的エージェンシーを考えるために、再びジェルの議論に立ち戻っておこう。

ジェルは、モノ=物質的存在がある種の記号性をもつことで、単なる道具や鑑賞の対象を越えて、人間と同様に、社会的行為の遂行者となりえる可能性を論じる。具体的には、モノが指標(index)となり、アブダクション(仮説的推論)を動機付け、結果的に直接観察したものとは違う種類の何ものかを(他者に)喚起するというのである(Gell 1998: 27)。これらはもともとチャールズ・サンダース・パースの記号論理学の諸概念だが、ジェルの用法は若干異なる<sup>12)</sup>。

ジェルは指標を、パースのように「事実に連結しその対象から実際に影響を受けている」自然の記号(natural sign)——煙は火の、風見は風の方向の指標である——に限定せず(米盛 1990: 144)、人為的に作り出された事實的連結/作用連関とすることで、その概念の文化研究への応用可能性を拓くのである。よって、人為的に制作された儀礼用の神像や装飾品も、ジェルにとっては指標となりうる。またパースの記号論理学で重視されるアブダクションとは、別名レトロダクションや仮説形成とも呼ばれるように、観察された事実の背後にある／とは別の事実、理論、法則などを仮設する推論形式である(米盛 1990: 189-199)。ジェルは、アブダクティブな推論内容に(指標の背後にある)エージェント/エージェンシーを含める(Gell 1998: 13)。そして彼は、こうしたアブダクションが指標によって動機付けられるとして、二つの概念を連動させたのである(Gell 1998: 27)。もっともこの連動は、指標やアブダクションの性格を踏まえれば、決して突飛なものではないだろう。とくに指標の動機付けについては、米盛がいみじくも「それ(指標)は強制的にわれわれの注

意を対象に向けさせる」と述べているように（米盛 1990: 152）、指標には見る者に働きかける「力」が想定されている。象徴（symbol）はそれを解釈する側の主体性に強く依存するが、指標はむしろ見る側に働きかけるのである。

こうしてジェルは、モノ＝指標が、単なる道具や鑑賞の対象ではなく、その指標性によって、見る人にそれが内包／連関しているはずのエージェント／エージェンシー、意図、社会関係などの別の事実を伝えてくると論じるのである。例えば、パプアニューギニアの東南海域で円環状に流通する首飾りは、それを受け取る人々に、いまだ見たこともない装飾品の保持者の人格や「美しさ」を推論（アブダクション）させるという（Gell 1998: 230）。言い換えれば、首飾りとは、単なる装飾品ではなく、保持者のさまざまな属性を時間と空間を越えて運搬＝喚起するエージェントと言っているのである。

さて、ホモソーシャルティを主題とする本論が AV 女優の顔に集積した夥しい量の精液に着目するのは、それが指標だからである。ここでは便宜的に、個々の精液と区別するために、AV 女優のもとで〈一〉となった多数の精液の集合を「精液」と表記することにしよう。それは、物理的にも溶解反応により液状化し、個々の精液が溶け合った物質的存在である。「精液」は多数の男性たち（＝汁集団）の射精という事實的連結／作用連関にもとづく指標であり、その指標性によって、視聴者にその物質的存在の背後にある汁集団の存在／行為のアブダクションを促す。汁集団は、ヘテロセクシュアルな主体（汁男優）たちが AV 女優に向けて射精するという目的のもとで結びついたホモソーシャルな集合体である。すなわち、ぶっかけ AV がそのドキュメンタリー的性格から映し出す「精液」は、単なる物質を越えて、それ自体が制作現場に「いる」ヘテロセクシュアルな主体（汁男優）たちのホモソーシャルティを視聴者に運搬＝喚起するエージェントと言っているのである。ホモソーシャルティは、作品そのものというよりも、「精液」に刻印されているのである<sup>13)</sup>。さらに言えば、そのホモソーシャルティは、ホモセクシュアルな欲望を忌避することで支えられ（ホモフォビア）、AV 女優を「ぶっかけ」る性的客体物にすることで成り立っている（ミソジニー）。この意味でぶっかけ AV は「セクシュアリティの近代」を典型的に体现するものと言えよう。

ここで、喚起されるホモソーシャルティの内実について付言しておく必要がある。実に、現場にいる汁男優は、公募条件さえクリアすれば、誰でもなれてしまう（開放性）。そして限られたスタッフ以外、汁男優が誰なのかは不明である（匿名性）。それは、友人や親族かもしれないし、町内の隣人かもしれない。この汁男優の匿名性と開放性によって、制作現場の男たちとは結局のところ集合名詞としての男性に同一化する者以上の内実を持たないのである。このことは、喚起されるホモソーシャルティが、実際には制作現場に「いない」ヘテロセクシュアルな男性たちを想像的に含み込んでいることを意味する。

最後に、「精液」が AV 女優のエージェンシーも媒介することを付け加えておきたい。汁男優と同様に、AV 女優も、作品を完成させるための重要なエージェントであり（図の⑥）、かつ指標＝「精液」の作成に深く関与しているエージェントである。「精液」が汁男優たち

によって人為的に作り出された作用連関であることはすでに述べたが、それを可能にしているのは他ならないAV女優だからである。実際のところ、AV女優は、やろうと思えば、汁男優たちから次々に浴びせられる精液をかわしたり、振り払うこともできるはずである。そのようなことをせず、逆に「喜んで」精液をまともに受け、顔に溜め込み、自らを性的客体物化するAV女優のエージェンシーは、強調してもし過ぎることはないだろう。「精液」は、指標として、そうしたAV女優のエージェンシーへのアブダクションをも促すのである。言うまでもなく、彼女たちのエージェンシーには、金銭欲や承認欲求を満たし、どんなかたちであれ人生をよりよくしていこうとする意図が込められている。たとえエージェンシーを通して実際とは異なる特定の人格——「ぶっかけアイドル」として評価されるような精液好きの人格——が想像／創造されていくとしても、AV女優たちがそのラベル／評価を引き受けるのは、彼女たちにとってラベル／評価がエージェンシーを発動させた根源的意図と必ずしも対立・矛盾するものではないからであろう。

#### 4——おわりに

以上、ぶっかけAVを対象に、制作現場と視聴空間という二つのホモソーシャルな空間のつながりを描くとともに、相互浸透的でさえある一局面——制作現場のホモソーシャルティが視聴空間に伝えられていく越境的局面——を「精液」のエージェンシーという視点から論じてきた。

これまでのポルノグラフィ論は、AVをめぐる人間と行為、そしてその表象の効果（プロパガンダ）に焦点を当ててきたが、精液、糞尿、嘔吐物、性的玩具などモノへの視点は希薄であった<sup>14)</sup>。そうしたモノは、性行為を補完する道具、フェティシズムの対象、作品の残酷性を補完する表現物でしかなかった。それに対し、本論はジェルのエージェンシー論を援用して、「精液」という物質的存在を、二つのホモソーシャルな空間を媒介する社会的行為の遂行者として、つまり制作現場のホモソーシャルティを視聴空間に「届ける」エージェントとして、登場させた。もっともそのエージェンシーは、ジェルが述べるように、特定の社会関係・文脈のなかで定立する（Gell 1998: 17）。本論がアート・ネクサスを用いたのは、そのようなエージェンシーの定立を可視化させるためである。

最後に、こうした視点・方法から書かれた本論がいかに従来のポルノグラフィ論へと合流していくのかを確認して終わりにしよう。

まず、オナニーの道具を越えて、ホモソーシャルティ——それにミソジニーとホモフォビアを加えた「セクシュアリティの近代の三点セット」——を視聴者に喚起するとすれば、ぶっかけAVもまた、ポルノグラフィについて昔から言われてきているように、性差別を再生産・助長するプロパガンダに他ならない（e.g. Morgan 1977）。このプロパガンダがどれほど社会的に普及しているのかの目安として、さしあたり売り上げ数を示しておこう。『ドリームシャワー』を企画・制作・販売するワープエンタテインメントによれば、表の『ド



リームシャワー No.10 三浦あいか』(VHS、売上数 58000 本)を筆頭に 1998 年から 2002 年までの間だけでシリーズ通算 100 万本を売り上げ、後続する作品も『ドリームシャワー No.50 nao.』(2003 年 7 月発売、DVD、売上数 75000 本)をはじめ数万本単位の売り上げを記録している<sup>15)</sup>。この売上数を見るだけでも、現在進みつつあるホモソーシャルティの解体を楽観的に語ることはできないだろう。「セクシュアリティの近代の三点セット」は、解体と再生産の力が拮抗するせめぎ合いの中にある。

また今日の反ポルノグラフィ論は、AV を(猥褻)表現ではなく行為として捉え、性暴力・性被害を問題化するアプローチにシフトしている(e.g. 中見里 2007; 森田 2012)。本論もまた、ぶっかけ AV で実際に行われている行為に注目してきたし、アート・ネクサスはそのような行為の連関を描き出す方法であった。本論は性暴力・性被害を主題にするものではないが、大量の精液にまみれ、かつ「ごっくん」させられる AV 女優をホモソーシャルな暴力の被害者として問題にする方向もあるだろう。ただしアート・ネクサスは、被害者像が重層的なエージェント・ペーシェント関係の一部であり、異なる関係においては AV 女優がエージェントの位置につくことを指し示してしまう。方法論としてのアート・ネクサスは、AV 女優のエージェンシーやそこに込められた——金銭欲や承認欲求を満たし、どんなかたちであれ人生をよりよくしていこうとする——意図を正当化する方向にも、AV 産業の構造的暴力を問題化する方向にも、どちらにも開かれているのである。紙幅の関係上これ以上立ち入ることはできないため、ここではアート・ネクサスが反ポルノグラフィ論にとって歯切れの悪い方法論であることを指摘しておくに留めておこう。

#### 《注》

- 1) 本論では、さしあたり、アダルトビデオを「各種メディア形態(ビデオテープ、DVD/Blue-ray、インターネット配信)を通して、販売・レンタルすることを目的に、性行為——性器結合とそれに準ずる種々の行為——をビデオカメラで撮影した合法的映像作品」と定義しておく。また本論という AV は、ゲイ・レズビアンや女性向けの AV ではなく、ヘテロセクシュアルな男性のための AV に限定する。
- 2) 上野の簡潔な表現を使えば、「ホモソーシャルティは、ミソジニーによって成り立ち、ホモフォビアによって維持される」(上野 2010: 29)。
- 3) 圧倒的多数という表現は、次のようなアンケート調査の「偏り」を含意している。例えば、荒木による大学生へのアンケート調査では、ポルノグラフィの消費が男性に偏っていることが示されている(荒木 2005)。また第 7 回青少年の性行動全国調査(2011 年 10 月～2012 年 2 月)でも、AV の視聴経験は大学生男子が 64.8%、大学生女子が 13.5%であり、圧倒的に男性に偏っていることがわかる(日本性教育協会編 2013: 250)。なおインターネットでのアダルトサイト視聴経験はそれを上回っており(大学生男子 78.8%、大学生女子 23.6%)、インターネットの利用が高くなっている時代の趨勢を反映している。
- 4) 本論でいう運搬＝喚起とは、ある事柄(A)が人に喚起されるという認知作用をもって、A がその人に運搬されたことを意味する。
- 5) 例えば、松本和彦によると、自主制作のぶっかけ AV『95 夏の陣 林由美香』は「定価 15000 円にもかかわらず、通信販売と直接販売で 3000 本以上を売」り上げたという(藤木 2015: 19)。当時、

この売上数は、企画としての成功を示すものであった。

- 6) 例えば、『ドリシャ！ 尾上若葉』(2013年9月発売)の発射数は111発と記されている。
- 7) 例えば、筆者が『GAL'S シャワー』の1997年8月号と2000年10月号を確認しただけでも、読者投稿欄には本物の精液に関する読者の絶えざる関心が窺える。
- 8) ぶっかけAVの老舗メーカー・シャトルジャパンの外山政行は、監督インタビューで「撮影後の女のこっというのはいくつになっちゃうんでしょう？」という質問に対して「バスルームに行ってもどしちゃってる場合が多いですね。男優さんの前で吐き出すのは失礼だと思わしいんです。こうなると本当に女優魂ですね。プロです」と述べている(『ぶっかけアイドル150』、p.155)。
- 9) AV女優が饒舌に語ることを考察したものとして、(鈴木 2013)を参照されたい。
- 10) 浅倉みるくは、黒澤あらら監督(ワープエンタテインメント)が「ぶっかけ専門女優」を発掘・育成するために企画したスペルマオーディションで見事「優勝」し(当時は水城里緒として出演)、『みるく in ゼリー』(発射数38)でデビューした。その後、『溺愛ザーメン』(発射数55)や『ドリンクシャワー』(発射数63)などに出演し(すべて黒澤あらら監督、ワープエンタテインメント)、期待通り「ぶっかけ専門女優」として活躍した。
- 11) 厳密に言うと、アート・ネクサスとは次の4項がエージェントやペーシェントになりながら形づくる因果的連鎖として図式化されるものである。その4項とは「アブダクションを動機付ける物質的存在(material entities)」としての指標のほか、制作者(artist) = 「指標の存在やその性質の因果的な責任が帰される者」、受容者(recipient) = 「指標がエージェンシーを行使するとされる者、あるいは指標を介してエージェンシーを行使する者」、プロトタイプ(prototype) = 「指標の中に表象されているとされる存在」である(Gell 1998: 27)。これについては原著のほか、日本語の論考(田中 2014; 久保 2011)も参照されたい。
- 12) パースの諸概念をめぐるジェルの改編についてはすでに久保(2011)が解説しているので、詳しくはそちらを参照されたい。
- 13) もっとも作品が産み出すコンテキストは重要である。実際には、映像という性格から、AV女優の背後でパンツ一丁になって佇んでいた、あるいは「ぶっかけ」るために入れ替わり立ち代わり現れる汁男優たちの光景が映し出されてしまう。本論の立場からすれば、そうした作中のちょっとした光景は、「精液」に動機付けられたアブダクションに現実的な妥当性を与えていくものである。
- 14) この事態は、田中の表現を使えば、快楽—支配系言説を中心とする現代ポルノグラフィにおいて、(女性の支配を精液などで表現する)排泄—支配系言説が概して中心的な役割を果たさないことと関連しているかもしれない(田中 2010: 99-116)。ただし田中が強調しているように、この二つは対立・矛盾するというよりも、相互補完しうる関係であることにも留意すべきだろう。
- 15) ここに挙げた二つの作品は2012年3月12日時点におけるVHS・DVDの歴代売り上げランキング第1位である([http://www.waap.co.jp/dreamshower\\_special/ranking.html](http://www.waap.co.jp/dreamshower_special/ranking.html) 参照、最終閲覧日: 2016年11月9日)。ただ『ドリームシャワー』シリーズがその後も続いていること、かつてのAVが今も販売されていることを踏まえれば、各作品およびシリーズの売上本数はさらに上がっていることは言うまでもない。

#### 《引用文献一覧》

- 赤川学 1996 『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。
- 荒木菜穂 2005 「ポルノグラフィ文化におけるホモソーシャルな構造——大学生へのアンケート調査を通して」『鶴山論叢』第5号、118-91頁。
- 上野千鶴子 2010 『女ぎらい——ニッポンのミソジニー』紀伊國屋書店。

- 久保明教 2011 「世界を制作＝認識する——ブルーノ・ラトゥール×アルフレッド・ジェル」春日直樹（編）『現実批判の人類学——新世代のエスノグラフィへ』34-53 頁、世界思想社。
- 最新医学大辞典編集委員会（編）2005 『医学大辞典 第3版』医歯薬出版。
- 鈴木涼美 2013 『AV女優の社会学』青土社。
- セジウィック、E・K 2000 「クィア理論をとおして考える」(竹村和子・大橋洋一訳)『現代思想』Vol. 28-14、30-41 頁。
- 2001 『男同士の絆——イギリス文学とホモソーシャルな欲望』(上原早苗・亀沢美由紀訳) 名古屋大学出版会。
- 田中雅一 2010 『癒しとイヤラシ——エロスの文化人類学』筑摩書房。
- 2014 「越境するモノたちを追って」田中雅一（編）『フェティシズム研究2 越境するモノ』3-38 頁、京都大学学術出版会。
- 中見里博 2007 『ポルノグラフィと性暴力——新たな法規制を求めて』明石書店。
- 中村淳彦 2015 『AV ビジネスの衝撃』(小学館文庫)、小学館。
- 日本性教育協会（編）2013 『「若者の性」白書：第7回青少年の性行動全国調査報告』小学館。
- 藤木 TDC 1994 「情報誌には絶対載らない AV 裏話」『メディアで欲情する本』(別冊宝島 196)、136-141 頁、宝島社。
- 2015 『ニッポン AV 最尖端——欲望が生むクールジャパン』(文春文庫)、文藝春秋。
- 水野スマレ 2014 『「AV 男優」という職業——セックス・サイボーグたちの真実』(角川文庫)、角川書店。
- 宮本節子 2016 『AV 出演を強要された彼女たち』(ちくま新書)、筑摩書房。
- 森田成也 2012 「ポルノグラフィと性被害——「表現の自由」論の再考に向けて」ジェンダー法学会（編）『講座ジェンダーと法3 暴力からの解放』201-216 頁、日本加除出版。
- 米盛祐二 1990 (1981) 『パースの記号学』勁草書房。
- Gell, Alfred 1998 *Art and Agency: an anthropological theory*. Oxford University Press.
- Morgan, Robin 1977 "Theory and Practice: Pornography and Rape," in *Going Too Far: The Personal Chronicle of a Feminist*, Random House. (=「理論と実践——ポルノグラフィとレイプ」MRT 訳、ポルノ・買春問題研究会：<http://old.app-jp.org/library/morgan.html>)

〔ばば じゅん・和光大学現代人間学部現代社会学科准教授〕