

「近代」に対する不機嫌な身振り

——表現主義的な傾向の俳句について——

江里 昭彦

本稿は、「現代俳句」編集長である橋爪鶴齋氏の依頼により書かれたものである。

依頼状には「表現主義的な傾向の作品が多いことについて。（的とか傾向とかやや曖昧ですが）これらのものが時代のなかで何故生まれ、どう評価され、どう展開するか」考えるところを述べてほしい、という問題提起がなされていた。

こうした舞台裏の事情は本来なら伏せておけばよい話なのだが、橋爪氏の了承を得ずしてここに打ち明けるのは、氏の示唆に私がおおいに啓発、また刺激されたからである。その訳を二つ述べよう。

一つは、「表現主義」という芸術概念を用いた視覚から俳句を考察する営みがこれまでの批評には弱かったという事実、気

づかせられたからである。いわゆる〈伝統俳句〉に抗う書き方を志向する一群の俳句に対して、しばしば〈前衛俳句〉なる呼び名が奉られてきたが、この呼称は歴史用語として俳句界に定着したぶんだけ、ただのレッテルになりやすい憾みがある。ならば、〈前衛俳句〉という眼鏡をひとまず置いて、もっと別の角度から反〈伝統俳句〉の諸傾向を洗い直す試みがあってもいいのではないか。橋爪氏の問題提起は、私の胸にこのような発想の灯をともしてくれた。

二つには、「表現主義」なる言葉が、昨年（一九九五年）夏から今年の一月にかけて、神奈川・宮城・高知・山口の各県立美術館を巡回した「芸術の危機——ヒトラーと〈退廃美術〉」展のことを思い出させた

からである。昨年は言うまでもなく戦後五〇年に当たる節目の年であり、それを機に、戦争と戦後を問い直す試みがさまざまに展開された。上記の美術展もその一環としての企画であった。しかしながら私は、郷里である山口県でも開催されたこの意欲的な展示を見損ねている。それをいまだに悔しく思いつづけているだけに、「表現主義」と関わって論考をまとめる機会を与えられたことは、大袈裟な物言いをするなら失地回復の好機のような、あるいは心の負債を返すチャンスのような気がしたのだ。というのも、「芸術の危機——ヒトラーと〈退廃美術〉」展は、ナチス・ドイツが、表現主義美術などの作品群を「狂気、厚顔無恥、無能の産物」として槍玉にあげた

「退廃美術展」(一九三七年七月、ミュンヘンで開催)を踏まえているからである。

*

政権を掌握する以前から、ナチスは、今世紀初頭よりドイツ美術を席卷してきた表現主義に敵意をむきだしにしていた。「ナチス・ドイツ文化協会」が結成されたのが一九二七年。「退廃美術展」の十年前のことだ。協会が「ドイツ文化闘争同盟」と改称した二九年あたりから行動が一段と活発となり、公的美術機関による近代美術収集を「ドイツ文化に対する犯罪行為」だとして、盛んにキャンペーンを張るようになる。だから、ヒトラーが首相の座に就いた時点で、表現主義派の作家や作品の命運はほぼ予想がついたというべきか。

「表現主義派狩り」が実行に移されたのは、三七年七月一日である。この日、帝国宣伝相ゲッベルスが公のコレクションから「墮落した美術」を摘発して展覧会を開くよう命令を発した。その後の経過と、展覧会の様子、およびかかる蛮行を産みだした歴史的背景については、「芸術の危機——ヒトラーと《退廃美術》」展のために作成

されたカタログのなかで、フォン・リュチエヒヤウというエッセン州立美術館学芸主任が詳しく解説している。リュチエヒヤウの一文によると、

「退廃美術」とされる作とは、「ドイツ感情を傷つけ、あるいは自然形態を破壊ないしは混乱させる。つまり、仕上げの工芸的、芸術的な能力欠如を明らかに示すもの」だった。

あるいはこうも述べる。

通常とは異なるテーマ、絵画技法、美学、芸術観にもとづく近代絵画は拒否される。そればかりではない。医学的意味で病的、人種浄化の意味で反民族的として下位に位置づけられる。

これがナチス流の断罪だった。こうした否定的見解をとおして、皮肉なことに表現主義の特徴がおぼろげながら浮かびあがってくるようだ。

*

表現主義が被った受難はこれにとどまら

ない。芸術全般におけるこの新傾向は、共產主義陣営からの攻撃にもさらされたのである。

史上有名なのは、三七年から三八年にかけて、ドイツ亡命作家の雑誌『ダス・ヴォルト』において交わされた表現主義の評価をめぐる論争、いわゆる「表現主義論争」(別名「レアリスム論争」)である。立役者はルカーチとプロツホ。社会主義レアリスム美学の大御所であるカルカーチは、表現主義の前衛性に一貫して否定的であった。

この論争は言説による交戦であって、行政的処分や政治的圧迫を伴ったわけではない。しかしながら、ソビエトばかりか、その後世界各地に成立した共産党政権のもとで、社会主義レアリスムからの「逸脱」とみなされる自由で斬新な創造活動がいかに理不尽な扱いを受けたかは、すでにわれわれには周知のことからであろう。

*

しかしながら、繰り返し、波状的に、めざましく蘇ったのは表現主義の側である。現代美術という限られたシーンでの事例を

ひとつつ紹介しよう。栃木県立美術館学芸員の山本和弘は、『表現主義と二十世紀末』と題した論考のなかでこう述べる。「ドイツ表現主義 ブリュッケ展」のカタログに収録。

西ドイツにおいて表現主義はイデオロギーに汚染されていない純粋な自国の美術であり続けたのである。(中略)

一方、東ドイツにおいては建国以来、社会主義リアリズムとプロパガンダのツールとしてのグラフィックが美術の大勢を占めていた。それは共產主義的なインターナショナルな芸術であっても、ドイツという国のアイデンティティを欠いた芸術(正確には傾向芸術)であった。それがやがて政治体制の崩壊に先駆けて、ドイツ美術のアイデンティティとしての表現主義が七〇年代に徐々に復活することになる。こうして、東西ドイツではやや事情が異なるものの自国の美術のアイデンティティとして、しかも近過去の歴史を修正するものとして表現主義は位置づけられ、七〇年代末から体制の違いを超えた一大勢力となり、モダンアートの

失速したのちの美術の起爆剤となるのである。

*

歴史的経過を駆け足で追うのはこらあたりでやめにしよう。私が示したかったのは、毀誉褒貶が交錯するなかで、表現主義が二十世紀芸術に活力を供給する震源地でありつづけたという事実である。

とするならば、かくも重要な意義をもつ表現主義とは、いったい何なのか。これについては専門家の通説につくのが一番よい。私の役目は、表現主義について独自の見解を打ち出すことではなく、通説を踏まえたうえで、それを俳句の分野に応用(あるいは敷衍)することにあるからだ。そして、通説のなかで接近しやすくかつ理解しやすい記述となると、百科事典のそれに優るものはない。

平凡社『大百科辞典』の「表現主義」の項目から必要と思われる部分を抜粋しよう(項目執筆者は土肥美夫)。

外界の印象に基礎をおく印象主義に対して内面の表出をめざす芸術をいい、非

写実的なゆがみの表現を伴うのが特徴である。

(中略)

狭義には主として一九〇五年ごろからドイツ革命期に至る時期に展開されたドイツの芸術をいう。ドイツではフォービスムやキュビスムの絵画構成上のゆがみが情念的な表現上のゆがみととらえられ、原始的土着的な要素やバロックにつながる精神性が強調された。(中略)

ドイツ表現主義に共通するものは、未來派のように宣言文でもキュビスムのように造形方法でもなく、世界の知覚ないし体験のしかたであり、(中略)それは時代に対する自我あるいは主観の表出、幻視の意識、反抗的態度などとして現れる。
(た。)

たったこれだけの引用の中にも、俳句にとつて有益な示唆がつきつきに見出される。だが私は、以下の論述において、「表現主義」という用語を狭義のそれに限定して使うという禁欲的態度を持したいと思う。というのも、「表現主義」は既にみたように、今世紀の諸芸術に広範な影響を与

え、かつしばしば波状的に蘇ってきたので、この用語を拡大解釈すると、いたるところに「表現主義」のコピーが見つかるという混乱を招きかねないからだ。実際、先の山本和弘が「新表現主義」というレッテルは決して表現主義的ではない新たな重要な絵画をみる目をいまだにくもらせている」（「表現主義と二十世紀末」と警告しているように、「表現主義」の定義の水増しに苛立つ人もいるのだ。

この意味で、橋爪鶴麿氏が依頼状において、「表現主義的な傾向の作品が多いことについて。（的とか傾向とかやや曖昧ですが）」と躊躇いがちな注釈を添えていたのは適切だったと思う。狭義の「表現主義」の成果は多世代にわたって浸透・定着しているのだから、われわれへの影響も間接的かつ複合的であり、現在の創作活動が「表現主義」によって鼓舞されているのかどうかは、はなはだ自覚しにくくなっている。

「表現主義」は応用のきく指標である。それゆえここでは「表現主義的な傾向の俳句」という言い方を遵守するのが、無用の混乱を招かない得策であろう。以下においてとりあげる俳人たちにしても「表現主

義」の旗印のもとに括られたら、「エエ！わたしが表現主義だって？」ときよんとするに決まっている。繰り返しになるが、ドイツ表現主義の影響は現在では間接的かつ複合的である。しかし、それこそ表現主義の勝利なのだ。

*

「外界の印象に基礎をおく印象主義に対して内面の表出をめざす芸術をいい、非写実的なゆがみの表現を伴うのが特徴である」という、核心をついた簡潔な「表現主義」の定着は、俳句とはなにかについて考へるとき、有効な命題としてわたしたちに迫ってくる。「主観の排除」「客観写生」を金科玉条のごとく信奉する書き手が多い俳句界ではあるが、反〈伝統俳句〉を志向する表現活動は、決して当人の気まぐれや軽薄な思いつきでもなければ、「反抗のための反抗」という非生産的な行為でもなく、芸術にあつて本質的な分岐であることを、歴史上の事実として教えてくれるからである。これは、「表現主義的な傾向の俳句」を論ずるにあたって、ゆるがせにできない基本線であろう。

そのうえで、ドイツ表現主義がもつていた「時代に対する自我あるいは主観の表出、幻視の意識、反抗的態度」という特色を、俳句において典型的に、かつ強烈に体現している作家を探すとすると、大沼正明と森山光章に指を屈するだろう。

灯の蛾ら蛾らは手淫の飛沫いえでにん

大沼正明

冬にただよう藻に似し手相われも父に

同

宦官醒めて干潮や灌腸すでに済ませり

同

陰陽の岸辺で少年を裂く 供儀の夜

森山光章

幼児殺して公安する相互監視の聖夜

同

私の覚醒が〈甲虫〉へと外化する 組織の夜

同

しょっぱなから極端な事例を挙げたことに辟易しないでいただきたい。両人の作品は、主観の表出を遠慮会釈もなくおしすすめると、俳句がなんと遠い地点にまで達するかを、端的に示すものだ。いわば、これらは俳句の臨界（あるいは越境された俳句？）である。そして、「非写実的なゆが

みの表現」の強度が、ついにフォルムそのものをゆがめ、非定型へと逸脱している。定型破壊の確信犯という点でも、兩人は代表格だ（早呑み込みしないではないが、「表現主義的な傾向の俳句」は定型内でもじゅうぶん実現される。実例をのちほどたくさん示そう）。

*

「表現主義的な傾向の俳句」が（拒否反応を招きやすいとまでは言わないにしても）理解を得にくいのは、大沼・森山のよりに作品が奇怪で猥雑な相貌を呈するのが理由のすべてではない。より重要なのは、言語作用の観点からみた場合、作品中のこゝとばが〈分節〉を崩す（あるいは溶かす）働きをするからである。なじみのない用語が出てきたので、話を具体的にしよう。

〈分節〉とは、「一続きのものをいくつかの区切りに分けること」である。言語はこの分節を本質的な機能とする。

たとえば、私はいま部屋のなかにいる。この「部屋」ということは、「庭」や「廊下」などの外界から区別されて捉えられた空間を指すことばである。つまり、広

い空間をいくつかの区切りに分けて、その結果生じた一つのまとまりある単位を指して「部屋」ということばが使われるのだ。だが、部屋についても更に区切りをいれることができる。部屋の構造を眺めると、天井・壁・窓・床などに分けられる。これら「天井」「壁」などのことばは、構造に即して部屋を分節した結果、得られたことばである。

また、壁に背広がかけてあるとしよう。背広は服として「一続きのもの」であるが、部分に着目した場合、「衿」「袖」「ポケット」などに分ける（つまり分節する）ことができる。こうなると、なを「一続きのもの」として捉えるか、あるいは一つのものごと「いくつかの区切りに分ける」かは、ことば次第ということになる。

ことばの分節機能は、日常生活において、人間の生活感覚と物理学の諸法則に立脚して發揮されている。ことばはわれわれの生活を支える有用な道具なのだ。だが、「表現主義的な傾向の俳句」にあっては、ことばはその有用な性質をかなぐり捨て、分節を崩す（あるいは溶かす）働きをとることで、われわれの認識と感覚にはな

はだしく抵触してくる。そうした事情を、九〇年代を代表する句集のひとつと目される須藤徹の『幻奏録』から作品をひきつつ、考察してみよう。

筋肉とグロープ座つなく春の雪 須藤徹

グロープ座は劇場名である。句が語る情景は、劇場にもその辺りにいる人間にも春の雪が降りかかっているという、おとなしいものである。通常ならそうした句意の表現がとられるはずだが、須藤は「つなく」という動詞を選択することで、春の雪に、有機物・筋肉と無機物・劇場とを結びつける特殊なならからをみようとする。明瞭な分節の秩序を春の雪が侵そうとしている。

前頭葉より手が出て掴む赤い雲 須藤徹

この句になると、分節を崩す（あるいは溶かす）働きが前面に押し出されている。脳の一部である前頭葉が手をもつことも、その手が雲を掴むことも、実際には起こりえない。日常生活での分節の秩序を御破算にすることによってはじめて出現する奇怪な情

景なのである。作品を成立させる唯一の根拠は、かく感じる、かく書きたいという作者のねばっこい主観だ。

海も老ゆ繙帯の馬嘶けば

須藤徹

「繙帯の馬」は「繙帯のような馬」という比喩の短縮形かもしれない。だが私は、分節が溶かされることで、繙帯なる物質と馬なる生物とがひとつの容積内に相互乗り入れた状態だと解したい。これは詩においてのみ可能な〈事件〉であろう。

ことばが自らの本質的な機能に逆らって、分節を崩す（あるいは溶かす）。そのことで現前する、奇怪かつ不可思議な事件・光景。そこには、いままで気づかれなかった世界の様態・性質・可能性が含まれている。それを探り出すために俳人たちが挑んでいる試みのかずかずは、次のようなものだ。

稜線に牛産み落す夏の雲
受粉するために鉛筆濡れている

山本敏梓

はらだかおる

ていねいに霞を食らふかたつむり

高橋比呂子

十字架にもつともふさはしき瀑布

山崎十死生

ケモノヘンカフカノヤミノタワワナル

荻原久美子

プリズムの中で抱きあうもすもも

奥田艶子

唇のざわめくところ冬銀河 田端賀津子

あめつちにおんなあふれる海づたい

筑網敦子

夕顔やまひるの顔をうつすべし

オオヒロノリコ

*

以上の作品群とは別に、現実には起こりえない光景・事件という基本性格では一致するものの、イメージの溶解状態をきたさずに、比較的形狀と輪郭を保った場面を提示する俳句が存在する。それらは更にふたつに大別できる。

一つは、なんらかの寓意・風刺が感じられる作品である。背後で批評精神が感度のよい地震計のようにびりびり動いている。

市長百人躁病の猫を圍繞する 須藤徹
わらうざくろと棺のなかの生あくび

木戸葉三

ジャムを煮るたつた一人の植民地

筑網敦子

恐竜が騒ぐ コンチネンタルタンゴ

藤原千秋

寒林を歩く深手のマリオネット

山本敏梓

甲斐の人ざくろどくろと笑ひけり

村瀬誠道

春の朝外へ出たがる解剖図 岸本マチ子

衛星に囲まれ不遜なる授乳 田中信克

二つは黙示録的な緊張と不気味さをたつぷり孕んだ俳句である。

鳥を撃つ鳥よ少年掘り起こされ 橋口等
井戸の底にて産卵期の鳥抱く少年 同
台風に眼のある不思議みつめられ

岸本マチ子

表秋やつぎつき発火する手紙 奥田艶子
陸のみどり奪いし海の宴ぞや 鈴木修一
秒針が入道雲に影を落とす 宮崎斗士

ただし橋口等は、表現主義的という形容に収まりきらない狷介な構築意識をもった俳人であることを言い添えておこう。血と凶事の匂いをまとった作品を書きつづけることで、彼は「私的神話の樹立」を企てているように見える。

*

主観の強烈な表出——それは事物や現象を大胆に把握し、感受することを意味する。視線（すなわち意識）は、夜空の高みにも細胞の内部にも自在にもぐりこむ。極大から極小へ。巨視から微視へ。身辺から遠方へ。はるかに相隔たるものを瞬時に結びつけ、距離を無化する。

羊水に満ち千はありぬ十三夜

山崎十死生

腸のつづら折れして十六夜は

村瀬誠道

呼吸器を新しくして山眠る

白石司子

暮れ残るかのつり橋も卵管も

田端賀津子

大海の蕊はプランクトンの鼓動

高橋比呂子

手をついて奈落に殖やす萩すすき

永井江美子

乾坤一擲 半島突き出し海恍惚 流智明

流智明の句の半島は、海に挿し込まれたペニスのようだ。大海におおらかにゆきわたるエロスの鼓動。

*

そして奇妙なことだが、微細な観察に徹すると、写実的に捉えられたはずの事物が、読み手の意識にめまいのようなゆがみを生じさせることがある。意図せざる「表現主義的效果」というべきか。

溺死者の臓腑に海の微生物

田辺恭臣

土になる寸前の木に虫棲めり

同

船溜精子音無く泳ぎ寄る

同

*

以上、「表現主義的な傾向の俳句」の現状をいささかパノラミックに眺めてみた。

こうした俳句が読み継がれ、生き残ることができるのか、そして安定した評価を獲得

しうるのかについて、私にはなんとも言えない。正直なところ、支持し応援したい期待感と、不安と疑念の思いとが交錯する。

この私に腰の据わらない態度をとらせるのは、「表現主義的な傾向の俳句」の出来・不出来にあまりにもバラツキがあるからだ。成功作と思われる俳句は、われわれの常識に捕らわれた見方や感覚のこわばりを瞬時にほぐして、知覚を刷新してくれる。だが、失敗作となると、その無残な姿に顔をそむけたくなる。いわゆる伝統俳句の技法を身につけ、「うまい」俳句を手堅く書き継いでいる俳人からみれば、「表現主義的な傾向の俳句」が失敗した姿は我慢のならないしろものであり、それは創作方法それ自体の誤謬を立証するものと映るにちがいない。かつてナチスはドイツ表現主義を指して「仕上げの工艺的、芸術的な能力欠如を明らかに示すもの」と攻撃したが、ここまで露骨に言わないまでも、「表現主義的な傾向の俳句」に対する反感はひろく潜在しているとみた方がよからう。

私に理解できるのは、「表現主義的な傾向の俳句」が、この二十世紀という時代の深部に根柢をもっているということであ

る。

二十世紀初頭は、この国において〈近代〉が制度として、また社会秩序として確立した時期である。そして、まもなく二十世紀を迎えようとするわれわれは、基本的には〈近代〉が設定した社会秩序の枠内で生きているのだ。しかもこの社会秩序は、ますます精緻に、複雑になり、便利と快適の度合いが増すいっぽうで、息苦しい閉塞感を強めてもいる。端的に結論を言うてしまえば、「表現主義的な傾向の俳句」とは、われわれを拘束するこの透明な社会秩序に、意識と知覚の面で風穴をあけたという衝動のあらわれであり、個性の手応えを回復したいという願望の発露なのである（この衝動なり願望なりは、他のかたちで表出しているかもしれないが、ここではそれを問わないでおこう）。

*

だから問題は、〈近代〉が設定した社会秩序とはいかなる性格のものか、である。

この問題を考えるのにまことにうってつけで有益な論考を紹介しよう。成沢光の『近代日本の社会秩序』である。（『現代日

本社会』全七巻の第四巻『歴史的的前提』に収録。一九九一年。東京大学出版会）

『近代日本の社会秩序』は、明治維新以降新たに出現した社会秩序、しかも日常生活の「意味ある秩序」を批判的に問う試みである。成沢は、かかる問題意識のもとに、〈時間〉〈空間〉〈身体〉〈関係〉の四つの指標に基づいて、「社会秩序の骨組みを抽出してその特質を明らかに」しようとする。

例えば、彼はつぎのように問題を投げかける。

軍隊の誕生は、明治維新以降の日本社会に何をもたらしたのか。（中略）最も深く強く後世にまで及ぶ影響は、兵士の日常行動の規律化によるものだったのではないか。例えば、日程表に従って、定時に、集団で、定式化された行動を一斉にすること、生活空間を一定の方式で「整頓」すること、上下の人間関係を一定の「礼式」に従ってとり結ぶことなどが、平時の軍隊生活において訓練された。

いまの日本で軍隊で暮らすのはごく一部の人々である。しかし、成沢が抽出した行動様式の特徴は、われわれが学校や会社や役所などで日々ふるまっている姿にもあてはまる。つまり、明治の軍隊が、社会生活における行動様式の原型（それは、そうふるまうのが当たり前だと無意識のうちに思いこんでいるほど、現代のわれわれを規定している）をつくりあげたことを成沢は指摘したいのだ。

また、西欧を強く意識する明治政府は、文明開化を標榜し、近代国家の体面を整えるために、空間を秩序あるものに改造しようとする。その際、尺度となったのが〈開花／未開〉〈清潔／不潔〉の二分法である。

その結果、何を招来したか。「空間を可能な限り人間による完全な制御下に置く」とする。建物は堅牢であることが要求される。都市は、公共の場も街路も自宅の内部も総じて明るくなる。墓地・火葬場は周辺へ追いやられる。「工場、監獄、病院等、密集集団の居住空間においては、どこでも同様の衛生条件による空間規律が課せられた」。つまるところ、「汚穢、悪臭等

〔混沌〕〔混乱〕の要素をできる限り中心から排除することが、空間の政治学となり美学となる。』

ことはこれにとどまらない。

近代空間秩序の中には、理性で解し得ない混沌は存在し得ないから、「怪異・幽霊」の類は空間の中ではなく、個人の「心性」の中に生ずる混沌（一時の瘋癲）に転化させられた。

こんにち、都市はますます美しく秩序あるものに変貌していく。莫大な電氣量を消費することで、ビルも駅も店舗もまばゆいくらい明るい。若者は闇や暗がりを嫌って、白く清潔な照明がゆきわたったコンビニエンス・ストアに群がる。にもかかわらず、人々はここに不可解な闇を抱えこみ、怪異譚や超常現象に惹かれていく。現在進行形のこの逆説の起源が、実は明治期にあることを、成沢光の記述は物語つてはいないか。

*

引用しだしたらきりが無い、このような

緻密な分析と考察を経て、成沢は、近代日本の社会秩序の性格を以下のとおり結論づける。

〔近代〕における時間・空間および身体の秩序は、自然性をできる限り排除して人工性を増すという方向で作られている。自然は偶然性を含み、人間が理解あるいは抑制しにくい、という意味では「混沌」であるが、それを統御可能な秩序で置きかえる。標準化する結果均質化し、質の差を捨象し数量化して、理解および操作可能性を高める。その結果、ヒトとモノの品質管理が高度化する。（中略）

異物、ヨゴレ、臭い、暗がり、ゆっくりしたもの、不揃いなもの、総じて秩序自身の副産物（あるいは排除したもの）に対する不寛容の度が、ほとんど無意識のうちに昂進する。（中略）

「雑然」として見える自然を加工して「整然」とした人工秩序を作れば作るほど、自然と人間との距離は開き、人間は自らを人工的時間空間の中に無意識にあるいは快適に閉じこめてしまうことにな

る。

この記述は、われわれ現代人の置かれた状況に対する診断としても通用する。

二十世紀の日本の歴史は、四五年の敗戦によって切斷される。政体はがらりと変わった。戦前では圧迫を受けた社会勢力の影響と発言が、格段に強まった。消費生活の水準は飛躍的に向上した。大規模な自然の改造と破壊が進行した。人々の性にかかわる行動が大胆に自由になった。音楽とスポーツと映像を貪るように享受するようになった。

にもかかわらず、〔近代〕が設定した社会秩序の基本性格は変わらず、いつそう精緻になり、複雑に機能するようになった。われわれは誕生の瞬間から、この秩序に適應するよう要請される。だがわれわれを馴致するのか、操作の主体は視えない。透明な秩序そのものが、皮膚感覚を通して、絶えず従順であれ適応せよとささやきかけるようだ。

成沢光の記述は、かかる社会秩序が、快適であると同時に息苦しく、便利なのに苛立たしい理由を、明確に示している。「ヒ

トとモノの品質管理が高度化する」時代にあって、拘束感を感じたい、人間としての質を回復したいという欲求（衝動）は強まらざるをえない。それが創造活動において「時代に対する自我あるいは主観の表出、幻視の意識、反抗的態度などとして現れる」蓋然性は高いと言わねばなるまい。

つまるところ、「表現主義的な傾向の俳句」とは、〈近代〉が設定した社会秩序に向けた、意識せざる、反抗と拒否と非適応

の身振りなのである。それがしばしば過剰なゆがみを伴うことがあるにしても、また、成果よりも失敗の事例を多く撒きちらすことがあるにしても。

してみると、〈効率〉と〈健康〉を奉じるナチスが、表現主義美術を「退廃芸術」として排斥したのもしごくもつともなことに思える。忘れてならないのは、狂信的な愛国者ばかりか、秩序を信頼するごくふうの市民が多くナチスを支持したという事実である。