

小説の言語としての直喩

利 沢 幸 雄

1. 隠喩と字義的比較の間

シミリー（直喩）についての研究は、これまでのところ、メタファー（隠喩）と比較するとはるかに少ない。シミリー固有の意義を認め、本格的に論じている論文となると、ほとんど見当たらないほどである。シミリーはメタファーとちがって、一見してすぐそれとわかるのが特徴であり、その上、意味論的にも統語論上からも違犯していないということになると、言語哲学者などが食指を動かそうとしないのはむしろ当然といえる。しかし、ことはそれほど単純ではない。

シミリーを軽く見ようとする人たちには、二つの立場がある。一つは、シミリーとメタファーとのあいだに基本的な相違を認めようとする立場である。アリストテレスが『詩学』のなかで、直喩は隠喩の一種で違いはほんのわずかである、といっていることばで端的に示される。これはシミリーを軽視するよりも、メタファーのなかに含めてしまおうという考え方である。

比較的評価されているメタファー論を発表したウィールライト（1962）などは、「文法学者がよくやる隠喩と直喩の区別は、思い切り無視すべきである」¹⁾ といひ、ロバート・バーンズの詩行を引き合いに出している。

(1) O my love is like a red, red rose.

(おお、わが愛は赤き、赤き薔薇のごとし)

この詩行は、愛とバラとが比較されていて、比較文であることを明示する「ごとし」が付けられているので、直喩だということになる。ウィールライトによれば、この詩行は“like”を省略して、

(2) O my love is a red rose.

(おお、わが愛は赤き薔薇なり)

という言い方が可能である。こちらだと隠喩である。そして一般には隠喩のほうが直喩より効果的な表現と考えられているが、表現形式からだけでは、どちらも簡単には決められない、というのが彼の意見である。

- (1) おお、わが愛は赤き、赤き薔薇のごとし。
- (2) おお、わが愛は赤き薔薇なり。

この二つの文をならべて比較しながらウィールライトは、「前のほうがあとのものよりも、より引き締まった生命、より隠喩的な活力があるということに同意されるだろう」と書いている。この場合は逆に隠喩よりも直喩のほうが、かえって力があるというのである。

実際はどうなのだろうか。微妙な問題でなんとも言いがたい。メタファーを論じてウィールライトのこの赤いバラに触れた人は何人かいるが、(2)のメタファーの表現のほうが強力だと、彼の意見に異論を唱えたものはいない。

ウィールライトは続いてこう言い切っている、「明示的に‘like’のようなことばを使わない隠喩的比喩のほうが、より効果的だということはよくあることだが、常にそうだというわけではない。本質的な隠喩のたしかめ方は、文法的な形式上の規則などではなく、むしろもたらされる意味論的な変形の質の問題である」¹²⁾。

形が問題なのではなく、あくまでも内容だということである。一見明快のようだが、よく考えてみるとわからなくなる。‘as’や‘like’などの比較を明示する語があろうがなかろうが、内容的に「意味論的な変形」が見事になされているものが隠喩だという。それならば直喩はどこへ行ってしまったのか。

結局ウィールライトは、形の上では‘as’や‘like’のような比較を示す語が付いている比喩をシミリー、ないものをメタファーと区別しはするのだが、意味の上ではどちらも隠喩的比喩として一つに考えているのである。

彼が直喩を独立した比喩として評価していないことは、本の後ろの索引のなかに、シミリーの項目が見当たらないことでも明らかであろう。

しかしこのことは、ウィールライトが直喩を評価しないということの意味しない。すぐれた直喩は隠喩と同じ効果をもつというのである。

それに対して、たとえばテレンス・ホークス (1972) は、

「メタファーとは対照的に、シミリーではことばが字義的に用いられる。あるいは〈正常に〉。AがBに〈似ている〉という言い方がされる。AとBの両方に対してなされる記述は字義的なことばであり、しかもこの上なしに正確に行なわれるのである。読者は一種の既成事実に出会う。そこでは感覚的な効果こそが、記述の成功をはかる究極的な手段なのである」⁹⁾

ホークスのシミリーについての考えを整理すると、次の三つにまとめられる。

1. シミリーには‘like’とか‘as if’¹⁰⁾のような、比較であることを明示する語が付いている。
2. シミリーはメタファーとは違って、文全体が字義的である、つまりことばの意味を文字通りに取って、矛盾が起きないように表現されている。
3. シミリーは表現上の効果のために用いられ、感覚的に強く訴えかけるような場合にすぐれたシミリーといえる。

ウィールライトとホークスが対極的な位置に立っていることがわかるだろう。ウィールライトはシミリーがメタファー同様比喩（ことばの使い方が非字義的¹¹⁾である）であると考え、ホークスは対照的に、ことばを字義的に使っている点で、シミリーはメタファーと異なるという。

ウィールライトが「文法学者がよくやる隠喩と直喩の区別」というのは、1と2とを指すものと考えられる。1で、直喩では‘like’とか‘as if’が使われているというのは統語論的な問題だが、意味論的には比較であることが〈明示〉¹²⁾されているということになる。

2はとくにメタファーと対比しての発言と考えるべきである。メタファーの文は、字義的に受け取ろうとすると矛盾が起きる。その矛盾を利用して効果を上げる言い方である。マックス・ブラックの好きな例だと、「人間は狼だ」である。これを字義的に解釈すると理屈に合わないことは、小さな子供にたずねてその反応を見ると簡単にわかる。この不条理感が、本来メタファー成立のかぎになるはずのものである。メタファー表現に慣れた読者は、そこでいわばダイアログを切り替える。つまり、非字義的な文として解読すべく精神の態度を変えるわけである。これに対してホークスが、シミリーは文全体が字義的であると主張するのは、特別な態度を取らなくても読み取っていけるということである。たしかに「人間は狼に似ている」とすれば、「人間は狼だ」というより、不合理だという気持は少ないかもしれない。聞き手は、似ていないじゃないか

と異論を唱えるより、どういう点が似ているのかと考える気持ちにさせられるだろう。

二人のシミリー論で、ウィールライトの問題点は、メタファーとの区別をどうつけるのかという点である。一方、ホークスの場合は、シミリーははたして字義的か、という点が問題になるだろう。

この二点について論ずる前に、この対極的な二人の理論のあいだに位置するいくつかのシミリーについての考え方について触れ、ほかにどういうことが問題となるのかをはっきりさせておきたい。

2. シミリーの要素

二人が触れていないことで、理論家たちの意見が分かれる重要な問題がある。便宜上、ジオフリー・リーチ (1969) の考えるシミリーに拠って話をすすめよう。リーチによれば、メタファーもシミリーも比較ではあるが、シミリーでは比較されるものと比較するもの、それにどの点が比較されているかという三つの要素が明示されるのが特徴だという。I. A. リチャーズ (1936) に有名なメタファーの構造分析があるが、そこでリチャーズは、比較されるもの（一般に文の主語）を〈本旨〉^{メタファー}、比較するために持ち込まれたものを〈伝達手段〉^{ヴィー・イヴン}、それに比較される点を〈根拠〉^{グラウンド}と呼んでいる⁷⁾。リーチはリチャーズのこれらの用語を援用しながら、シミリーはこれら三つとも明示される点でメタファーと異なる⁸⁾と述べている。たとえば、

(3) I wandered lonely as a cloud.

(私は雲のように寂しくさまよい歩いた)

これはシミリーだが、本旨=私、伝達手段=雲、比較の根拠=寂しさ、孤独、と三つの要素ともきちんと明示されている。

この第三の要素、比較の根拠が問題なのである。この比較の根拠は明示すべきではないという人と、いやメタファーじゃないのだから明示すべきだという人、それにどちらの場合もありうるという意見など、様ざまなのである。

ところで数多いシミリーについての考え方のすべてに一致していることが一つだけある。それは、シミリーでは比較を示す連辞 copula が明示されているということである。一般に比較の連辞としては 'like' や 'as' を上げる人が多い

が、ジョージ・ミラーなどは動詞や形容詞など数多く上げている⁹⁾。

比較の連辞が明示されるというのは、比較するものとされるもの、つまり、リチャーズの本旨と伝達手段が書かれているというのと同じことである。このところまでが、シミリーについての様ざまな理論に共通する最大公約数なのである。

比較の根拠に関しては、どちらかというシミリーの存在意義を認め力を入れて論じている人たちは、ないほうがよいという意見である。シミリーもメタファー同様、相似点は特定されないという考えである。アリストテレスのメタファーについての定義を受けついで、古典的なメタファー理論に比較説があるが、それは字義通りの直喩（シミリー）から、‘like’や‘as’などを取り去り、相似点は特定しないでおくものという考えである。逆にいうと、シミリーは「のような」や「似ている」といった比較を示す連辞がついていて、その上相似点が特定されているということになる。

たとえば評価の高いメタファー理論を展開しているマックス・ブラック。彼は『モデルとメタファー』（1962）のなかで比較説に言及しながら、ショーペンハーワーのことばとして、「幾何学の証明はねずみ取りである」というメタファーを引用する。そしてこの文は比較説の立場からだと、「幾何学の証明はねずみ取りに似ている、両者ともごまかしのほうびを見せびらかし、犠牲者を徐々に誘惑していき、不快な驚きへと導くという点で」とパラフレーズできるといい、「これは、メタファーを凝縮したあるいは省略したシミリーと見る見方である」¹⁰⁾とつけ加えている。

ブラックはシミリーを、「ようだ」という比較の連辞と、こういう点が似ているという比較の根拠が明記されている比喩と考えていることがわかる。

この不用意なブラックの比較説の解説¹¹⁾に対して、ドナルド・ディヴィットソン（1978）がかみついている。「シミリーは、たんに〈幾何学の証明〉はねずみ取りに似ている」というだけだ。それはメタファーと同じように、我々に注目すべき類似点を〈告げ〉はしない」¹²⁾。

直喩は、「似ている」というだけで、どの点が似ているかは明示しないというのである。その言い方が強く、断定的なのが注目される。彼はもういちど念を押すのである、「シミリーは、似ているところがあるとはいいが、何らかの共通の特徴をえらび出すことは、我々にまかせるのだ」。

たとえばこういうことである。「リチャードは獅子だ」はメタファーである。これをブラック流の比較説によってシミリーに書き換えてみると、「リチャー

ドは獅子のように勇敢だ」ということになる。

だがディヴィットソンは、それではシミリーにはならんという。シミリーはただ、「リチャードは獅子のようだ」とだけいふべきだと。

たしかに「リチャードは獅子のように勇敢だ」では、何もかも説明しつくされてしまっていて、字義的であり、読者が想像力を働かす余地が残されていないかもしれない。読者が自分で発見する部分が残されていないと、読書は消極的で受身のものになってしまう。

実際の小説の言語のなかで、シミリーはどのように使われているのか、日本の作家のものを見てみよう。

(4) 彼は海辺に添って、車に揺られながら荷物のやうに帰って来た。

(5) 庭の芝生が冬の潮に枯れて来た。硝子戸は終日辻馬車の扇のやうにがたがたと慄へてゐる。

どちらも横光利一の短篇「春は馬車に乗って」の、ほとんど同じ箇所から取ったものである。下線部を含む文がシミリーであることに異存はなからうが、二つは構造的には相違がある。

(4)は文の主体である〈彼〉が、比較体である〈荷物〉と対比されている。しかしなぜ比較されているのか、その根拠は明示されていない（先ほどわたくしは、リチャーズのメタファーの三要素、テナー、ヴィーイクル、グラウンドを、それぞれ本旨、伝達手段、根拠と訳して紹介したが、こうした日本語ではあまりすっきりしないので、今後、それぞれ、〈主体〉×〈比較体〉×〈根拠〉と呼ぶことにしたい¹³⁾。しかしそれでも読者は、比較の根拠を十分によく理解できる。永いこと肺をわずらっている妻のために、彼は病院に行つて薬をもらってきた。そこで医者から、奥さんはもうだめですよ、と宣告され、衝撃を受けて帰ってくるのである。荷物は物であり、自分では動かずただ馬車の振動で揺れるだけである。心身ともに疲れはて重く沈んだ彼の心とその荷物とが相似の主体と比較体として結びつけられている。このシミリーは、極めて異質なはずのもの対比によって強引に効果を生じさせているといふべきだろう。

(5)の文では、主体である硝子戸と比較体である辻馬車の扇のほかに、比較の根拠も示されている。「がたがたと」がそれである。これはできることならぬほうがよいように思える。「硝子戸は終日辻馬車の扇のやうに慄へていた」とだけ書いて、読者が「がたがたと」に当たる部分を想像できるなら、そのほ

うがよい。しかしそれは、どうも無理なようである。

(5)の文が(4)の文に比較して、すっきりしないシミリーになっている原因としては、比較体である辻馬車の特性が鮮明でないことが上げられよう。しかしそれ以上に、述語の「慄へる」がメタファー的效果をねらって使われていることがある。つまり、「硝子戸が慄へる」という表現は、必ずしも透明ではない。「慄へる」は、心の怖れなどに用いるのが普通で、「硝子戸」とは結びつかないのだ。これは死にかけている妻をもった男の、不安な心の状態を表出するために、メタファー的效果をも合わせてねらっている。ねらいが複雑なために、難解になったようである。

それにしても「辻馬車の扉のやうにがたがたと」はくどい感じであり、(4)の文に劣ることは否定できそうにない。少なくとも、こちらのほうが優っているなどとは、絶対にいえなからう。

この例から見ると、ディヴィットソンの説——シミリーは二つのものが似ているというだけで、どこが似ているかは読者の考えること——は正当性があるように思える。だが、(3)の「私は雲のように寂しくさまよい歩いた」という詩行ではどうだろう。比較の根拠が「寂しく」と明示されているが、これは余分だといった人をわたくしは知らない。この根拠を取り去って、「私は雲のようにさまよい歩いた」というだけでは、何のことかよくわからない(日本語よりも英語の場合のほうがずっとわからない)。そうするとこの場合は、比較の根拠が明示されたシミリーのほうが効果的だということになってくる。

このようにしてシミリーには、二三の例を分析するだけではどちらとも判断しにくい多様性があると想像される。

3. 直喩も非字義的である

シミリーについての考察を推し進めるにあたって、もう一つこれまでのシミリー理論に関して吟味しておかなければならない問題がある。それはテレンス・ホークスの考えを三つに要約した二ばん目で、メタファーは非字義的だがシミリーは字義的だといっている点についてである。

たとえばジョージ・ミラーは、比較には三つの型があるという。字義的な比較、シミリー、それに類比である¹⁴⁾。このうち最後の類比(アナロジー)は、普通四つの要素のあいだの関係で、AとBの関係とCとDの関係を比較するものである。この類似については後で検討することとして、ここでは字義通りの

比較とシミリーとを区別している点に注目したい。すでに見たように、ホークスやリーチなどは区別していないのである。彼らはシミリーをメタファーとの関係でばかり見ている。そのためメタファーが非字義的であれば、それと区別するためにシミリーは字義的だと考えがちなのである。

たしかにブラックが好んで用いる「人間は狼だ」といったメタファーの文に対して、「人間は狼に似ている」というシミリーの文を考えてみると、メタファーは非字義的でシミリーはことば通りに意味を取っていくと考えて、何の矛盾も生じないような気もする。人間はいくつかの点で狼に似ている。

だが、「人間は狼だ」は、はたして典型的なメタファーといえるのだろうか。「男は狼だ」ではなく、「人間は狼だ」となっているところが、日本人にとってはいくぶん変わっているようにも思える（メタファーは、変わった表現だ、と感ずることが必要なはずである）。しかし狼は人間に近すぎる。イソップの昔から動物が人間の性格の一つを示すために利用されてきていて、動物自体とはあまり関係のないところで、人間の性質のいくつかが配分されているといった状態である。

とにかく簡単な英語の辞書を引いてみても、狼には貧欲な人、残酷な人、しつこく女のあとを追いまわす男、非常な空腹、猛然な食欲、といった人間の性格や性質を示す普通名詞や抽象名詞として使われていることがわかる。辞書にのっていればそれは字義通りの意味と考えていいわけで、「人間は狼だ」は厳密にはメタファーとはいえない。ポール・リクールなどのいう死んだメタファーである。

一般に、シミリーを字義的な比較と考える人たちは、こうした単純なメタファーの例を取り上げ、それとの比較でシミリーについての考えを築き上げているものが多い。単純なものだと、シミリーは字義的である、ですみそうだが、いくつかの例を考察していくうちに、たちまち行き詰まってしまう。

英語の 'comparison' は文法的には「比較」の意味だが、伝統的な修辞学では「比喩」である。しかし比較と比喩はちがう。比喩は非字義的な表現であり、文彩 figure の一つである。たとえば、

(6) 彼はお兄さんのように強い。

という文は、一般には比喩ではなくてたんなる比較である。彼のお兄さんが強いことはみんなが知っていて、その兄と同じくらい弟も強いといっているので

ある。ここでは何らの文彩もほどこされていず、字義通りに取ってわかるし、取るべきものである。それに対して、

(7) 彼はヘラクレスのように強い。

この文は構造的には(8)と変わらないが、文彩がほどこされているため、意味論的には異なってくる。この発話はだれでもヘラクレスのように強くないという諒解が、話し手と聞き手のあいだにあり、その諒解の上に立ってなされている。したがってたんなる比較ではない。これは一種の誇張であって、それほど深い意味や効果のある表現ではないが、それでも正確に字義的に受け取ると矛盾が生じる。あるいは発話者の意図と反する。このようにしてジョージ・ミラーはいう。

「シミリーは似ていない二つのものを含む言説である。比較がシミリーの資格をもつために、正確にどれだけ二つのものが違っていないかではないかは、よく規定できない。しかし境界がはっきりしないということは、当面の問題を扱う上で、何も問題を引き起こさないだろう」¹⁵⁾。

シミリーは字義的ではないが、字義的な部分をわずかに含んでいる。その正確な割合ははっきりしないが、それは大した問題ではない、というのである。

断っておかなければならないが、(6)の文がたんなる比較、それに対して(7)は比喩だとしても、常にそうだというわけではない。コンテキストによっては逆になることもありうる。すなわち(6)で、彼の兄が弱虫で通っているような場合には文彩が生じてくる。逆に、「彼はヘラクレスのように強い」が、たとえばオデッシュスについていわれたとすると、何の変わりばえもしない比較の文になってしまう。

発話行為理論のジョン・サールも、シミリーは「非字義的な比較」¹⁶⁾であるという考えを示している。しかしより組織的なシミリー理論を、こうした方向に展開しているのは、アンドルー・オートニー (1979) であろう¹⁷⁾。

オートニーは、まずリチャーズのメタファーの三要素、〈本旨〉×〈伝達手段〉×〈根拠〉という用語に対して、〈トピック〉×〈伝達手段〉そして〈属性〉(Predicate = 述語部分) という用語を新しく使って、それをシミリーに適用する。オートニーはまず次のような例文をあげる。

(8) His face is like a beet.

(彼の顔はカブのようだ)

(9) His face is red like a beet.

(彼の顔はカブのように赤い)

‘beet’は赤カブだが、赤カブと訳すと二つの文は区別がつかなくなってしまふ。まず二つの文には「ようだ」「ように」が付いているので、比較の文であることがわかる。「彼の顔」がトピック、「カブ」が伝達手段であることも二つの文は共通している。その次のどういう点（オートニーのことばだとく顕著な属性）である）に関して両者が比較されているかというところへ来て、二つの文に差が出る。(8)では、「彼の顔」の属性といってもつかみにくい。「カブ」との比較で赤いことが問題になっているに違いないと判断する。しかし、(8)の文では、赤いということが、絶対に比較の根拠だと断定することはできない。

それに対して(9)の文では、「赤い」という比較の根拠が明示されていて紛れることがない。一方は読者が推測していかなければならず、他方は文の指示に従えばよい。(9)の文に長所があるとすれば、彼の顔が赤いということが強調されている点だろうか。だがシミリーの与える意外さ、異質だという感じを、読者が自分の知力や想像力で納得していくものにしていくという喜びには欠けるかも知れない。

オートニーは、(8)はシミリーだが、(9)ははるかに字義的な比較に近いといっている（完全に字義的だといえないのは、人間の顔と赤カブとは赤さが違うという意識がどうしても混じるからである）。

いずれにしろこの二つの文が、あまり変わりばえがしないのは、カブの属性として、赤いということのほかには見当たらないためである。それゆえオートニーは、次にはるかに奇妙なシミリーの文を引用する。

(10) Billboards are like warts.

(広告板はイボに似ている)

‘warts’は木の幹にできるコブや人の顔や体にできるイボのことだが、ここではイボの意味に取る。そう限定しても、広告板がイボに似ているとはどういう意味か、ちょっと見当がつかないだろう。カブのように、即座に赤い色が浮かんで来て、彼の顔を染めたりはしない。その上、広告板とイボとの組み合わせはあまりにもかけ離れていて、共通の属性を見つけ出すことができそうにない。

この文をシミリーとしてどう解釈するか。オートニーは、比較されている二つのものの属性（述語部分）を、それぞれ目立つものから上げていくようにと提案する。

広告板は（広告に使われる/道ばたに立っている/大きい・目立つ……）

イボは（皮膚に出来る/普通は取りのぞく/醜い/組織の病的な増殖だ……）

このように列挙していったら、両者に共通な述語部分を見つけ出そうというのである。すると、比較体であるイボのほうで、顕著な特徴として「醜い」ということがあり、一方、主体の広告板にも、それほどみんなが強く感じていることではないかも知れないが、「目ざわりだ」という特徴が含まれている。それゆえ(10)のシミリーは、「広告板は所かまわず立てられていて、目ざわりなものだ」といった意味に解されることになる。

この考察にもとづいてオートニーは、字義通りの比較とシミリーとを、次のように区別して定義する。

1. 比較されている二つのものに共通した顕著な属性が問題になっている場合は字義的な比較である。
2. 一方にとっては顕著な属性だが、他方にとってはあまり目立たない属性でしかないものが比較されるときはシミリーである。

断るまでもなからうが、一方にとって顕著な属性というとき、それは比較体のことであり、逆の場合はありえない。とにかく上の定義で一応非字義的ということばの意味が、シミリーとのかかわりのなかで理解されたと思う。試みに、次の二つの文を比較してみよう。

(10) 広告板はイボに似ている。

(11) イボは広告板に似ている。

これは主体と比較体とを入れ替えただけのものである。すると意味の上で、どのような違いが生ずるか、あるいは生じないか。もし(10)の文が字義通りの比較なら、(11)の文は主体を入れ替えただけで、同じ意味に解してよい。しかしシミリーであれば、「似ている」の内容に変化が生ずる。(10)ではイボの顕

著な属性が問題であった。しかし(11)では、広告板の顕著な属性が問題なのである。

イボの特徴は醜いということであった。それに対して広告板の顕著な属性は、まず「目立つ」ということである。このようにして(11)の文の意味は、「イボがあると目立つのでその人の人相上の特徴として、すぐおぼえられる」となる。

4. 直喩の二つの働き

以上のようなオートニーの説明で、われわれが比較の文に出会ったとき、それをシミリーとして認識し解釈する場合と、たんなる比較の文としてとらえる場合との区別の根拠が見えてきたように思う。

シミリーが非字義的であるという考えと、メタファーとは違って字義的だという意見の人とあるが、なぜそのように相反する考えが生まれてきたのかも、オートニーの説明から推測できよう。主体と比較体の相似点、非常に多くある場合から、ほんのわずかしかな場合まで、シミリーの相似には程度の差が様々である。ごくわずかしかな場合の比較を非字義的と呼ぶということであるが、たとえわずかでも共通点があれば字義的ではないかという考えも生まれる。それだけではなく、実際に使われるシミリーは、かなり字義的な比較といえる部分をもっているのである。

さしあたって、オートニーの論証に対する疑問点としては、シミリーをわれわれが理解するのは、もっと直感的にではないか、という点である。いちいち比較された二つのものの属性をいくつもかぞえ上げて、その結果共通点を見つけるようなシミリーはシミリーの効果をもちうるのかという点である。さらには、(8)の「彼の顔はカブに似ている」というシミリーで、主体と比較体の属性をあげていくといっても、「彼の顔」については何も知らないのが普通であり、比較体の属性しかあげることができない。当然オートニーの解説の方法が役に立たないことになる。

オートニーの論文には、実はもう一つ注目すべき内容が含まれていて、それがこうした疑問に十分に答えているのである。それはシミリーがどのような役割をはたすかということについてである。オートニーはシミリーに二つの役割を与える。すなわち、

1. 属性助長のシミリー
2. 属性導入のシミリー

彼はシミリーとメタファーを一緒にして考えているので、シミリーというよりも比喩の役割といったほうがよいかもかもしれない。

属性助長というのは、主体の特徴を比較体の目立つ特徴と対比させることによって、きわ立ったものにさせることである。日本の小説家の文章に当たって見てみよう。

- (12) アフリカをめぐる海は、冬の夜明けの晴れわたった空のように涙ぐましいブルーで刷られていた。 大江健三郎『個人的な体験』

アフリカに憧れる主人公が、書店の陳列棚のなかにおさまっている豪華なアフリカ地図を眺めているところである。地図に書かれたアフリカの周囲の海と冬の夜明けの青空とが対比されたシミリーである。読者にもその海が青く塗られているだろうことは、容易に想像できる。だが、「冬の夜明けの晴れわたった空のように」とあることで、鮮やかに澄んだ青さが、ほとんど感覚できるように強調される。さらに「涙ぐましいブルー」といったメタファーまで動員され、主人公の憧れの感情がその青さに染み込んできている。

このシミリーは、作者が表現しようとする主体の属性を増長させる効果をもっている。オートニーの言い方を用いれば、トピック（主体）の目立たない属性を、伝達手段（比較体）の顕著な属性の助けをかりて、拡大し強調するのである。

もう一つのシミリーの役割は、属性導入の役割である。これは主体の属性でありながらまだ知られていない特徴を、比較体の顕著な属性の助けをかりて明るみに出すことである。大江よりもっと若い作家の文章で見てみよう。

- (13) 窓の外のゴルフ場の金網には名も知らぬ鳥が腰を下ろし、機銃掃射のように鳴きまくっていた。 村上春樹『1973年のピンボール』

作品の題名が、大江の『万延元年のフットボール』のパロディと取れる。現代の若い作家らしい、軽快さをもったシミリーの使用法である。すでにシミリーの直前の「鳥が腰を下ろし」というメタファーが、人間の観念（口笛でも吹

きそうな)を導き入れ、鳥の鳴声を「機銃掃射」といった大げさなものと対比することに対する読者の抵抗感を、あらかじめ除去しておく。

主体である金網の上の鳥の鳴声と、比較体である機銃掃射とを、読者はそれまでに結びつけてみたことはなかったはずである。二つを相似関係で結びつけた文に出合うことによってはじめて、われわれはそこに共通性があることを知るのである。作者と読者を含めた言語会社が、たとえ漠然とであれこれまでに知っていたことではなく、作者がそこでシミリーとして用いることによって、はじめて知るような属性である。

おそらくこの鳥は百舌かもしれない。けたたましい破裂するようなその鳴き声は、「機銃掃射のように」がなければ、文からは全く想像できない。このシミリーは鳥の鳴き声を強調するのではなく、特徴を新しく導入するのである。

属性導入の比喩の場合には、読者は比較体の顕著な属性の助けを借りて、新しい知識を与える。あるいはこれまで知らなかったような、新しいものの見方を学ぶのである。

5. 日本の小説と直喩

これまで比較的説得力があると思われるシミリー論を紹介してきた。こうした理論から、われわれはシミリーの本性について多くのことを学ぶことができる。しかしいくつか疑問の点が残されている。あるいは生じている。彼らの理論にかかわって、問題を整理してみると、すでに触れているものもあるが、一応次の三つに整理されよう。

1. シミリーの例として上げている例文が単純すぎる。しかも新鮮みのあるものが少ない。普通の文章感覚の持主なら、まずは用いることがなかりょうと思われるものばかりである。
2. たとえばオートニーのシミリー論は、その本性を追求していくにつれて、次第にメタファーと区別がつかなくなってきた。シミリー固有の存在意義は何か、ということについて、論及が不十分である。
3. 日常言語と小説の虚構言語とにおいて、比喩表現は質を異にするのかどうか。異にするとすれば小説の言語のなかで比喩はどのような働きをする

のか。

1. でいう、直喩の例文が単純だという意味は、「AはBに似ている」という形のもののことである。これは常に「AはBである」というメタファーに書き換えることができる。つまり、「似ている」という比較を示す連辞を取り去れば、自動的に直喩から隠喩になってしまう。逆に隠喩の文に「似ている」を付ければ直喩になる。そこではせいぜい、連辞を付けておかなければ安心できない作家と、思い切って連辞を取り去る勇気のある作家のちがいがいしかないかもしれない。

日本の小説のなかで、こうした単純なシミリーの例をさがそうとすると、たいへん骨が折れる。稀れにしか使われていないのである。

(14) アフリカ大陸は、うつむいた男の頭蓋骨に似ている。

『個人的な体験』

大江の(12)の例文に続く言述のなかの文である。形の比較であることは容易に想像がつく。「アフリカ大陸」より「男の頭蓋骨」のほうが、イメージの喚起力をはるかに強力である。この比較体によって読者には、主体の見方を教えられた思いがするだろう。

それにしても文学作品のなかでは、比較体がただ主体に奉仕するだけのために使用されるなどということは、まずないことである。比較体自体が意味もっている。大江の作品でいえば、主人公にはやがて二つ頭の植物的な知能の子供が生まれる。その予兆的な意味もっているのである。

このような形のシミリーはしかし例外的であり、一般には次のような文になる。

(15) ^{バード}鳥は巢の穴にかくれる蟹みたいに大慌てで寝室に戻った。

『個人的な体験』

この直喩には「大慌てで」と比較の根拠が明示されているので、かなり字義的になっている。そして「巢の穴にかくれる蟹みたいに」というシミリーの部分は取り去っても構文的には欠けたところがない。このように直喩は構文上副次的な部分に位置するものが多い(「AはBに似ている」では述語部分であり、

取り去ることができない)。これは後で論じるが、副次的な役割しかないところに、実はシミリーがメタファーとの根元的な差異を見出す条件が存するのである。

ところで近代の日本の作家が、どのように比喻表現を用いているかということに、簡単に触れておきたい。一般的にいうと、恐るおそる近づいていったという印象が強い。

極めて日本的なリアリズム系の作家、たとえば志賀直哉が、隠喩や直喩をあまり使わなかったであろうことは、容易に想像できる。だがこれとは対照的な、虚構性の強い、しかも外国でも広く読まれている日本的な作家、谷崎潤一郎、川端康成、三島由紀夫といった人たちの場合はどうだろう。

結論をいうと、谷崎と川端は、隠喩だけではなく、直喩もほとんど使っていないのである。少なくとも比喻を有力な表現技法として意図的に使用したという痕跡は見当たらない。谷崎は西欧の世紀末文学の影響があるとされ、川端は横光利一とともに新感覚派の代表的作家とされる。川端は若いとき二三の短篇で実験的に試しているが、結局やめてしまった。谷崎の直喩の例を一つ上げると、

- (16) 佐伯は頓狂な話を聞きながら、にやにやと優柔不断の笑い顔をして、頻りに団扇を動かして居る叔母の、嬰兒のやうにむくんだ手頸を見詰めて居たが、やがて自分も出された団扇を取って煽ぎ始めた。『悪魔』

この程度の直喩が稀れに出てくるだけなのである。谷崎文学のイメージにはそぐわない、控え目な、ほとんどいじらしい感じの直喩である。「叔母の嬰兒のやうにむくんだ手頸」は、叔母は嬰兒ではないという理由によって比喻である。しかし意外さの感じには欠ける。驚きがないのである。あかごの手くびがはち切れそうにふくれ、くびれている、そうしたイメージを叔母の手くびを見て連想したようになっている。読者に、まことにその通りだという印象を与えれば足りる。おそらく作者は非字義的なことばの使い方をしているという意識がないのではなからうか。実感こそすべてなのである。

極めて日本的な美意識の作家として谷崎と川端と三島を上げたが、最後の三島はどうか。

- (17) 夏の午さがりの太陽が海のおもてに間断なく平手搏ちを与えてゐた。湾全体が一つの巨大な眩量くらやみであった。沖にはあの夏の雲が、雄大な・悲しめる・予言者めいた姿を、半ば海に浸して黙々と佇んでゐた。雲の筋肉アラバスターは雪花石膏のやうに蒼白であった。 『仮面の告白』

三島が24歳のとき発表したものである。近代文学の比喩表現の歴史のなかでは、突然変異ともいうべき、驚くべき現象である（横光利一というただ一人の例外をのぞいて）。夏の雲と予言者、それに雲の筋肉というメタファーとアラバスター、これら二つの映像的なあるいは色彩的なイメージの対比に、われわれは直喩を見出すことができる。それは実感などというものはるかに越えている。実感ではなくことばによる造型なのだ。

注目すべきことは、これらのはなやかな直喩が、しかしここでは比喩表現の端役をつとめているにすぎないという事実である。ここに引用した四つの文とも隠喩なのである。夏の陽光とその光のはらんする海、それに白い鉱物質の雲、それらをギリシャ神話の神々の世界のように描き上げているのである。

比喩表現が表現技法の重要な要素として登場するのは、昭和初年代のモダニズム文学を別とすれば、日本では戦後になってからである。そのはしりをなすのは、この三島由紀夫と安部公房とであった。二人はなによりも比喩表現によって、独自の文学を築き上げたと見ることができよう。新戦後派の大江健三郎あたりがそれに続く。しかし大江ではすでに比喩表現に対する免疫性が作家にも読者にもあり、意識的に比喩を用いているという考えはないかもしれない。

6. シミリーとメタファーの相違

隠喩は詩のなかでは古くから使われてきたが、小説では極めて少ない。直喩のほうが圧倒的に多いのである。そこでシミリーとメタファーの相違点が問題になってくる。どうして小説ではメタファーではなくシミリーが多く用いられるのか。それよりも、シミリー固有の存在意義はどのようなところに求められるべきなのか。

すでに考察したように、メタファーは非字義的でシミリーは字義的だといった区別は事実には合わない。サールの簡潔な定義通り、シミリーも非字義的な比較であることによって、たんなる比較と区別される。

メタファーは比較とは関係がない、などといってみてもむだである。比較

(類似とはちがう)を取り去れば字義的かどうかということさえ問題にならなくなってしまう。そこで結局は平凡な事実にとどりつくほかないらしい。ジョージ・ミラーにもういちど語ってもらえば、

「シミリーがメタファーほど興味深くないとすれば、それはただ相似の關係が明示されていて、読者に要求する仕事はより少ないという点においてのみなのである。理解に関してはメタファーと同じように統覚上の問題を提起しうるのだということ認識してかかる必要がある」¹⁸⁾

要するに、シミリーには「似ている」とか、「のようだ」のような類似を示す連辞が付いていて、その点に関してだけはメタファーよりはっきり見えるが、それ以外は変わりがなく、シミリーのほうが理解しやすい内容だなどとはいえないというのである。

これに関連して、シミリーはもっぱら相似 *similarity* を問題にするが、メタファーではもっと広範囲の比較がなされるという意見もある。

これは部分的に正しいところもある。字義的に近いシミリーの場合はたしかにそういえるからである。しかしシミリーも字義的から次第に非字義的な比喩に移行する傾向があって、常に相似だけを問題にするなどは決していえないのである。一つ例を上げよう

(18) Let us go then, you and I

Where the evening is spread out against the sky

Like a patient etherised upon a table,

(それでは行こう、あなたと私と

夕暮れが空に広がっているあたり

手術台の上で麻酔をかけられた患者のように)

〔J. アルフレッド・プルーロックの恋歌〕

この有名なエリオットの詩行は、もし相似がシミリーの条件なら、極めてまずいシミリーか、メタファーとしかいえないだろう。実際、テレンス・ホークスなどはこの詩行をメタファーの例に上げているものである。

対比されている夕暮れと手術台の上に横たわる患者とは異質であり、結合しようとするよりは排斥し合うだろう。しかし 'like' は相似を明示することばであって、このような異質性を示すために用いるべきではないと抗議してみてもむだであろう。すぐれた詩人は、常人の気づかぬところに深い意味での相似性

を見出しうるものなのだ、とうそぶくかもしれない。ジョージ・ミラーはいう。

「それは我々に挑戦しているのだ、我々自身の夕暮れと麻酔をかけられた患者との経験のなかから相似点をさがしてみると——そしてそれ以後の我々の夕暮れの空を見る見方に影響を与えるかもしれない」⁹⁾

大切なのは最後の部分、我々の夕暮れの空を見る見方に影響を与えるかもしれない、というところである。北斎の富士を見たあとでは富士が全く別のものになってしまったという体験をした人は多いだろう。そういうことだ。

オートニーがシミリーに与えた二つの働き、属性助長と属性導入の働きは、別々の機会に働くのではなく、文学作品のなかのすぐれたシミリーならば常に、同時に働くものであろう。ただ時によってその比重が異なるだけなのだ。

このようにして相似性か異質性かということによっても、メタファーとシミリーとは区別しえないことがわかる。この観点からだと、シミリー間の相違のほう大きいかもしれないのである。

結局、シミリー固有の意義を見出すためには、比較を示す連辞の存在の意味を内実化することしかないであろう。「のような」「似ている」といった連辞の存在が、シミリーをメタファーから区別することには、誰も異存はないのであるから。

メタファーだといっている理論家もいるほど高度の比喩表現であるエリオットの詩行を、もういちど取り上げてみよう。シミリーの部分は

夕暮れが空に広がっている

手術台の上で麻酔をかけられた患者のように

このシミリーは「夕暮れ」が主体で、「患者」が比較体である。したがって、図式的にいうと、麻酔をかけられて手術台の上で動かない患者のイメージの助けを借りて、静かに広がる夕暮れの空を想像するように書かれているということになる。

ここの注目すべきことは、夕暮れという主体のつくる観念体系（夕暮れが空に広がっているという観念のまとまり）が、比較体の観念体系（手術を前に手術台の上で麻酔をかけられ横になっているという、患者についての観念のまとまり）によっては少しも影響を受けていないということである。たとえば患者ということばがあるために、夕暮れが擬人化されたりすることがない。「広が

っている」という述語は、夕暮れという自然現象とは極めて自然な結びつきであり、イゾトピーが完全に保たれている²⁰⁾。一つだけ、「患者が・手術台の上で・麻酔をかけられている」と構文的に対応するため、「夕暮れが・空に・広がっている」となっていることがある。そのため、「空が広がる」のではなく「夕暮れが広がる」となった。しかしそれは構文の問題であって観念の問題ではない。もし「夕暮れが横たわる」と表現されていれば、患者の観念体系が、夕暮れの観念体系に影響を与えていることになるが、そうはなっていない。したがってこの詩行は、

夕暮れが空に広がっている——患者が麻酔をかけられている

という二つの観念体系を個々に想い浮かばせる。そしてたとえば、

(19) 夕暮れが麻酔をかけられている

というように、夕暮れと患者とについての二つの観念体系が一つに結び合わさった表現になっていないのである。

この(19)の文はシミリーではなくてメタファーである。夕暮れについて語られながら、述語部分では、患者について述べた文に変っている。そして比較体である患者の観念体系のほうが強力なので、夕暮れのほうが患者の観念体系に巻き込まれ、擬人化されることになる。

シミリーは、メタファーとちがって、お互いに二つの観念体系は干渉し合わない。したがって、音のない夕暮れの空の広がりど、手術台の上に意識をなくして横たわる患者の姿の両者が、互いに毀損し合うことなく対比される。

どうしてシミリーではこうしたことが可能なのか。それは、比較の連辞「のよう」が存在するためにほかならない。この連辞が主体と比較体の観念体系を、それぞれ全き姿のまま、対比関係で結びつけるのである。

もし連辞がなければ、(19)の文のようにメタファー化し、二つの観念体系は混じり合わざるをえないのである。日本の小説のなかの文を引用し、考察してみよう。

(20) 彼は張り切った綱が切れるやうに、突如として笑ひ出した。 何だ
が、忽ち彼の笑声が鎮まると、彼の腹は獣を入れた袋のやうに波打ち出

した。(イ)彼はがばと跳ね返った。……

(ニ)彼の寝衣の背中に刺繍されたアフガニスタンの金の猛鳥は、彼を鋭い爪で押しつけてゐた。 横光利一「ナポレオンと田虫」

これはエリオットの詩から八年後、同じモダニズム的な文学風土のなかで書かれた。ナポレオンが猛烈な田虫にかかり、人知れずのたうちまわるさまを描いている。田虫とナポレオンとの闘争は、ここに上げた四つの文のなかで急速に緊迫していき、田虫が王者ナポレオンを制圧するにいたる。

先ず(イ)の文は、シミリーである。ただひとり部屋に閉じこもったナポレオンが、かゆさに耐え切れず突然笑い出す。そのヒステリックな笑いが起きるさまを、びんと張ってある綱がぶつりと切れるようにと、直喩を使って強調しているのである。この直喩は、横光にしては字義的なほうである。そして直喩であるから、比較体の綱がびんと張っているという観念体系は主体に影響を与えていない。つまり、「彼は笑い出した」と「綱が切れる」とが観念上交錯するところがない。

(ロ)の文も直喩である。はるかに非字義的になっている。彼の腹と袋とを対比させ、波打ちする様子を「獣を入れた」とたとえた。これは強烈な比喻である。むき出しの上下する腹と獣を入れた袋とを組み合わせるのは異質な感覚である。その異質さによってナポレオンの腹は、まるで独立した生きものでもあるかのように、せわしなくうねり出す。

これは完全な直喩である。付け加えるべきものは何一つなく、取り去っていいものは一つもない。

確認しておくべきことは、新鮮な直喩でありながら、主体の観念体系にイゾトピーが保たれているという事実である。つまり、

(21) 彼の腹が・波打ち出した。

(22) 獣を入れた袋が・波打ち出した。

というように、「波打ち出した」という述語部分を、主体と比較体とに結びつけてみると、(21)のほうが自然である。つまり主体のほうにびったりと結びつく。これは比較体の観念体系からの影響を受けていない証拠である。

このようにして、(イ)と(ロ)の文は、いくぶん字義的な要素をまじえたシミリーから完全なシミリーへと移行している。

(1)はどうか。「彼はがばと跳ね返った」というのは簡単な文だがメタファーなのである。それはイゾトピーが保たれていないためである。「跳ね返った」は「跳ね起きた」などとはちがう。「跳ね返った」は加えられた力に対する反作用であり、自然現象など主に物質の動きに使われることばである。したがって主語の「彼」とは排斥し合う。その効果はナポレオンを魚などのような下等動物の次元に引きずりおろすことである。

それにしても(1)の文は、(2)とくらべると、はるかに控え目なメタファーである。

(2) 彼の寝衣の背中に刺繍されたアフガニスタンの金の猛鳥は、彼を鋭い爪で押しつけてゐた。

ここではそれまで主体であった「彼」が、その地位を鳥にゆずり、床の上に腹ばいになったナポレオンの背中には、金の猛鳥が乗って鋭い爪で抑えつけている。しかもこの猛鳥は刺しゅうにすぎない。この文は猛鳥の観念体系が支配的である。しかもその猛鳥は偽りであり、字義的に考えれば、決して人間を抑えつけたりはしない。(2)の文は、生きた猛鳥の観念体系にもとづいて築き上げられているために隠喩なのである。

このようにして、メタファーの場合は、観念体系は一つしかない。刺しゅうの鳥でも、いったん生きた猛鳥と意識されると、少なくともその出来ごとのシーケンスが閉じるまでは持続する。

それとは対照的に、シミリーであれば、主体と比較体の観念体系は並立しうる。そして比較体のほうは一瞬焦点が当てられるとしても、次の瞬間にはわきに退き、その言述を通して主軸となっているのは、主体の観念体系なのである。

7. なぜ小説では直喩なのか

これまでの考察からわたくしは、シミリーを、どのように比較体の観念体系が強力であっても、主体の観念体系が支配的であるような比喩と規定したい。それに対してメタファーは、比較体の観念体系が中央に位置してしまっているのである。

シミリーの比喩 tropes のなかの位置をはっきりさせるためには、ヤコブソン

(1956)を援用するのが有効かと思われる。とりわけ、彼の有名な隠喩と換喩(メトニミー)の区別についての考えを。彼は隠喩は主として相似性によって働き、換喩は隣接性にもとづくことを主張する。たとえばあるトピックをえらぶ場合、いくつかの相似のもの、言いかえ可能なことばのなかから一つをえらぶはずである。その後何かことばを付けるとなれば、前のことばと隣接するものがえられよう。それゆえ一方を代置的、他方を叙述的とも呼んでいる。

このようにメタファーとメトニミーとを図式化したあとで、ヤコブソンは(ロシアの)抒情詩はメタファー的であり、一方叙事詩はメトニミー的につくられる傾向があるという²¹⁾。同時にまた、詩は相似性の原理によって書かれ、散文は本質的に隣接性によってすすめられるともいっているのである。

メトニミーが散文、メタファーが詩に相当するという考えは、すでに1920年代に、ロシア・フォルマリストによって指摘されているとジェラルド・ジュネット(1972)はいう²²⁾。ヤコブソンの新しさは比喩をたんなる修辞学の問題から解き放し、構造言語学的にとらえなおしたことである。彼は比喩を言語が働く基本原理にかかわるものと考えるのである。

ところでヤコブソンのメトニミーには混乱が見られるといった考えは、ジュネット、リクール、あるいは『一般修辞学』のグループなどが述べている。たしかにヤコブソンがメトニミーと呼ぶ比喩には、実際はメトニミーとシネクドキー(提喩)²³⁾がふくまれていて、比喩(トロープ)を隠喩と換喩の二つに単純化しすぎているという感じはする。

しかしヤコブソンの比喩理論については別の場所で論じるとして、ここではその結果を参考にするにとどめたい。すなわちメタファー的思考が、相似のものからの選択に向うのに対し、メトニミー的思考が、隣接するものによる結合という方向をとるという考え方、言語活動をいわゆるパラダイムとシンタグムの二つの軸が交錯するという縦と横との動きでとらえている考え方を。

ヤコブソンの画期的な視点は、メタファーやメトニミーよりも、シミリーの働く場所を言語活動のなかに与えると思われる。すでに分析したように、シミリーでは二つの観念体系が共存しうる。それはヤコブソンの考えるメタファーとメトニミーの構造を組み合わせたものに近い。

絵画などに対して、言語活動は線状性をその特性とするといった考え方がある。たしかに文字言語は行の上に一語ずつ並ばざるをえず、発話においては一時に二つのことばを発することはできない。しかしヤコブソンの考え方からすれば、発話者も聞き手も、言語活動を選択と結合といういわば直角に交わる二

つの軸にもとづいて行なう。彼にとって言語は、決してたんに線状性のものであるのではないのである。

もし言語が、たんに線状性のものであれば、比喩表現はその多くの可能性を失うことになるだろう。とりわけシミリーは、すっかり解体してしまう。実際に当って見てみよう。

(23) 白い脆^{もろ}そうな肌の下に、青い血管が透^もいてみえた。

この文は感覚に訴えるように書かれている。しかし「脆^{もろ}そうな肌」という弱い直喩をのぞけば、異質な感覚と思えるような表現は見当たらないだろう。抵抗感なしに直線的に読んでいける。だがこれは原文からすると、一語だけ抜けているのである。

(24) 白い脆^{もろ}そうな肌の下に、青い血管の枝が透^もいてみえた。

吉行淳之介「薔薇販売人」

正確には二語かもしれない。「枝」という語が加わることによって、ガ然動きが複雑になってくる。「血管の枝」という表現によって、樹木の枝が細かく分れていくさまを想起するからである。全体としては女性の肌の描写ということで、線状性の意識の動きを、読者をもつかもかもしれない。しかし「血管の枝」に出会うと、つと立ちどまらせられる。女肌の肌についての観念体系からはずれ、一瞬、異質な樹木の枝のイメージを想い浮かべるといふ横への動きを体験するだろう。枝という、女性の肌とは排斥し合う、樹木とは提喩的に結びつくことばの介在によって、線状的な読書（あるいは言表）に停滞現象が生ずると言い換えてもよい。

断っておかなければならないが「血管の枝」は隠喩であって直喩ではない。だが、「血管の枝」というまとまりの内部でしか働かない、文のなかの局所的な隠喩であり、文全体には影響を与えていない。いわば括弧のなかに閉じこめられており、結果的には直喩と極めて類似した働きをしている。もう一つ、直喩の例を上げてみよう。

(25) 黄昏の訪れたイチョウ並木の公園通りを行き交う車が、せわしない昆虫のように小さく見おろせ、公園の木立のむこうにひろがる海と大棧橋

には、まだ夕陽が射している。

佐江衆一『奇妙な惑星』

高みから見下ろす人の目に、往来を行き交う車の動きがいかにもせわしなく映る。車は昆虫ではないのだから、ここには非字義的な表現志向がある。昆虫にかかわる部分を次のように書き換えて比較してみよう。

- (イ) 公園通りを、せわしない昆虫のように車が行き交っている。
 (ロ) 公園通りを、せわしない昆虫が動きまわっている。

(イ)は直喩であり、原文とほぼ同じ効果をもつ文と考えてよかろう。(ロ)は隠喩で、効果も構造も変化している。

隠喩であれば、かぶと虫の形や動きが読者の意識の中央に位置してくるだろう。つまり、かぶと虫の観念体系が構成され、車をわきへ押しやる格好になる。そしてひとたび確立された観念体系は、そのまま持続しようという傾向をもつ。

一方、直喩にあつては、それがどのように効果的なものであつても、比較のほうが主体に取って替って文の主軸におさまることがない。比較を示す連辞があるために、しっかりと時間的空間に囲われてしまっている。それゆえ、「イチョウ並木の公園通りを行き交う車が、せわしない昆虫のように小さく見おろせ」の部分で、イメージとして最も鮮明に見えるのは昆虫の動きであるとしても、一瞬線状的な読書の動きを停止させ、傍系的なところでかぶと虫の観念体系を構成するだけである。次の「公園の木立のむこうに広がる海と大棧橋には、まだ夕陽が射している」という文のなかに、いかなる点でもかぶと虫の観念体系の影響が持ちこまれていないことで、それは明白である。字義通りの自然描写に、すっかりもどってしまっている。

このことは、ヤコブソンが叙事詩ではメトニミーが支配的であり、抒情詩ではメタファーが中心であるといい、その理由を明確にしていない問題について考える手掛かりを与えてくれる。

叙事詩は長く、ストーリー性が強く、一方抒情詩は短く、しばしば物語の要素に欠けることがあることと関係があるだろう。一般に叙事詩では、その長いテキストを通して主人公（英雄）の行動が語られる。作者にとっても読者にとっても、たとえばオデッシュュースの運命が、そして彼の決断や行動が、関心の核になっている。したがってテキストの言述を通して、文の主体はオデッシュュ

ースであり、オデッシュュースの観念体系が支配的である。

一方メタファーは、主体と比較体のあいだで、比較体の観念体系にたよって文を構成していくことであつた。そうであれば、もしメタファーを叙事詩のなかで使用しようとするなら、オデッシュュースについて語るべき文を、オデッシュュースではない何かの観念体系に頼って述べていくことになる。ひとたび観念体系が別のものに移行してしまうと、その体系は次の文まで引き継がれ、本来の主題がわきへ押しやられてしまう。

抒情詩では、短いので作品全体がメタファーになることがよくある。テムズ河の流れをテキスト全体にわたって観念体系に据えながら、人の心という主体についての詩を書くことは、それほど風変わりでも、困難なことでもない。しかし叙事詩ではそれは不可能だ。一つの挿話、一つの出来ごとのシークエンのなかだけであり、せいぜい十行か二十行で力尽きてしまうだろう。

シミリーが叙事詩や小説のなかで有効な理由は明らかだろう。それは物語の構造に、たとえ一時的にはその進行を停止させることがあるとしても、何らの変化も与えることなしに働きうるのである。

8. 統語上から見た直喩

シミリーの固有な働き方について論じてきたが、それでは統語上から見て、シミリーは文のなかでどのような位置を占めるのか。どのように構成化され、どのような役割をはたしているのか。

一応、形容詞や副詞のように、二つの働きがあると考えられる。つまり、文の述語部分として叙述的に用いられる場合（形容詞的）と、ほかのことばを修飾限定する場合（形容詞、副詞的）とである。

すでに指摘したが、シミリーをメタファーとの比較で論じている言語哲学者たちは、どういふわけかほとんど叙述的に使われたシミリーだけを取り上げて論じている。

(1) おお、わが愛は赤き、赤き薔薇のごとし。(バーンズ)

(14) アフリカ大陸は、うつむいた男の頭蓋骨に似ている。(大江健三郎)

こうした叙述的に用いられた文のなかでは、シミリーはその真価を発揮しにくい。シミリーはメタファーと本質的に変わらないとか、メタファーより初歩

的な修飾法だといった言い方がされるのはこの場合であろう。なぜなら、ここでは常に比較を明示する連辞を取り去って、ただちにメタファーに変えることができる。

- (イ) わが愛は赤き、赤き薔薇なり。
- (ロ) アフリカ大陸は、うつむいた男の頭蓋骨だ。

しかもメタファーに書き換えたほうが、一般的には強力な効果をうむのである。その上、自動的にシミリーからメタファーに変えることができる。そうであればシミリーはメタファーの前段階とっていいのであり、シミリー固有の意義を見出すことは困難である。

アリストテレスが、シミリーをメタファーの一種だとするものこの事例ではもっともであり、メタファーの比較説が生まれてくるのもこの場合なのである。

シミリーのもう一つの働き、修飾限定の働きこそが、シミリーの真価を発揮する場所である。

- (26) どこへ行く当てもないので牢獄この見物を思いついたらしい若い恋人たちが、二羽の小鳥のように体をすりよせている。 遠藤周作『留学』

この「二羽の小鳥のように」はシミリーだが、「若い恋人たち」と「二羽の小鳥」とが主体と比較体である。そして統語上からは、「二羽の小鳥のように」は、「体をすりよせている」という文の述部を限定修飾するようになっている。注目すべきは、叙述的に使われたシミリーとはちがって、「ように」という比較の連辞を取り去るわけにはいかないということである。修飾限定のシミリーは、省略や縮小によってメタファーに変えることができないのである。

- (27) 二羽の小鳥が体をすりよせていた。

この文を、二人の若い恋人の寄りそう姿を描くために使ったとすればメタファーである。前の文の下線分だけについては、このようになんとかメタファーに書き換えられても、ほかの部分のつながりが、どうにもならない。つまり次の文や前の文と言述を連続させることが不可能なのである。

修飾限定のシミリーの例を分析してシミリーを論じている言語哲学者があまり見当たらないといったが、この点では T. S. エリオットのダンテ論 (1929) には興味深いシミリーの例が引用されている。「地獄篇」から取られている。

(28) そして彼は眉を寄せて、針の穴を覗んでいる年取った仕立屋のように
我々の方を見た。

あるいは、

(29) そして鶴の群が鳴きながら、空中に長い筋を作って行くように、 風に
さらされて、泣き叫ぶ幻が近づいて来るのが見えた。

(以上、吉田健一訳)

これらのシミリーは、近代リアリズムの小説から引用したといっても疑いをもたれないほど鮮明なイメージで描かれている。映像は正確であり、遠近法も忠実に守られている。

エリオットは『神曲』全体が大きなメタファーであるため、ダンテはその細部にまでメタファーを用いる余地がないのだろう、というようなことをいっている。彼のいうメタファーはことばの表層の彼方にある意味のことを指していて、象徴、寓意などとかかわりをもつ。われわれの考えているものとは、いくぶん次元を異にする感がある。しかし、『神曲』のなかにメタファーが使われていず、かわりにシミリーがひんぱんに使われているという指摘は興味深い(もちろん、メタファーが全く使われていないということではない。傾向がそうだというのである)。

9. 意味論的に見た直喩

これまでの考察によって、シミリーの構造とその特徴が、ほぼ明らかになったと思われる。次の問題は、意味論的にどのような特性をもっているかということである。

たとえばエリオットが上げているダンテのシミリーの訳はこれだけだと小説のなかの文章のように思える。それならば、このシミリーは新しいのか。そうたずねられると、素直に新しいとは答えにくいところがある。新しかったのだ

ろうが新しいとはいえない、といった答が無難である。オリエットは、これらのシミリーが、作者の描こうとする光景をよりすっきりと見えさせることを目的にしているにすぎない、というようなことをいっている。それほど高く評価していないのである。

悪しきリアリズムの小説について言われたりする批判と似ている。写真のように正確に描き出しても、それがどうしたのかという批判。小説の手法の歴史について考えると、リアリズムの正確な描写が意義をもった時期はたしかにあった。その過程をへて、小説は現実の模写ではないという主張が意味をもってくる。

ダンテのシミリーは、書かれた時代を考えに入れると、驚くほど鮮明だが、シミリーとしては初期の段階にあるものというべきだろう。一つ一つのことをばを字義的に受け取り、映像化すればよい。その内部では全く字義的であり、主体と結びつけたときはじめて、非字義的な要素があらわれてくるにすぎないのである。

それに対してすでに引用したエリオット自身の詩行、

夕暮れが空に広がっている
手術台の上で麻酔をかけられた患者のように

このシミリーについて、描こうとする光景をはっきりと見えさせることが目的だ、などとは絶対にいえない。エリオットがどれだけ特殊な想像力と感受性をもっていたとしても、麻酔をかけられ台の上で手術を待つ患者のイメージをはっきり想い浮かべれば浮べるほど、夕暮れの空の広がりイメージを遠ざけてしまう。

ダンテとエリオットのこれらの例を、同一の表現技法と考えることはほとんどできそうにない。そうであれば、われわれはこれら二つのシミリーをシミリーの両極端に位置するものと考えてることによって納得するほかはなかりう。すなわち、極めて字義的な比較に近いシミリーと、非字義的でしかもシミリーの本来の目的であった相似のことさえ忘れてしまったかに見えるシミリーと。そして二つのあいだに、さまざまな段階のシミリーが存在していると考えべきだろう。

日本の小説の場合はどうだろうか。谷崎などでさえ意外に実感主義の文章を

書いていることは触れておいた。日本の文章には、うそを書いてはならないという、ストイックな心情が、大きな流れになっていた。比喩表現について細かく観察してみればみるほど、そういう気持に打たれる。うそ、実感に支えられていないことを書くべきではないという気持は、当然非字義的なことばの使い方を退けるはずである。

- (30) そしてなほよく見ると、足に毛の生えた大きな川蟹が石のやうに凝然としてゐるのを見つけた。 志賀直哉「城の崎にて」

直哉は比喩と呼ぶべきものはほとんど使わない。使ってもこの程度のものである。「足に毛の生えた大きな川蟹」という表現はたいへん鮮明だ。毛という人間あるいはけものに結びつくはずのものが、カニの足についているという、メタファー的効果によるところが大きいだろう。もちろん作者は非字義的なことばを使っているなど感じてはいなかったろうが。

それにしても、蟹が石のようにじっとしているという直喩的表現は、ほとんど直喩とは呼べぬものである。たしかに「石のやうに」は、蟹が石ではないという理由によって直喩である。しかし動かない蟹を石との比較で表わすのは、連想の奇抜さとか異常さによって読者を驚かすのとは全くちがっている。実際にそう見えるのである。

いかにもそう感じられる、それが直哉の直喩である。最も文字通りの比較に近い直喩である。

これはいわば直喩の初歩である。どれだけ非字義的な要素を持ち込むか、それが比喩表現の歴史をつくると考えていだろう。日本で比喩表現が小説のなかに一般化するのには、ごく最近のことである。私小説的文学観から離れることと関係があるかもしれない。

戦後文学はどう変わったか、第一次戦後派の例を一つ上げてみよう。

- (31) 中風のために身体の自由が余り利かないのだ。それでやっと立ち直ると、何かひねりつぶすように電燈のスイッチをひねる。

椎名麟三『重き流れの中に』

これもかなり字義的な比較に近い。もっぱら老人の仕草を正確に読者に伝えるために、比喩を用いている。老人は体が不自由で、電燈のスイッチを切るに

も力を入れなければならないことは、コンテキストから読者にはわかっている。

だが直喩とはいくぶんちがってきている。「何かひねりつぶすように」という喩は、いつでも老人の心の表出に移行しうるからである。老人の心に秘められた怨念の表出となる可能性である。したがって椎名のシミリーには、すでにいくぶんかの歪みがある。たんに実感に訴えるのとはちがう。

- (32) さう周囲が真暗なため、店頭に点けられた幾つもの電燈が驟雨のやうに浴せかける絢爛は、周囲の何者にも奪はれることなく、肆にも美しい眺めが照し出されてゐるのだ。 梶井基次郎「檸檬」

梶井のこの文章は、昭和初年代であるにもかかわらず、戦後派の椎名より、修辭学的には前進している。非字義的なことばの使い方が、意識的になされているのである。シミリーは大方が修飾限定の役割をはたすといったが、そのなかでは形容詞的であるよりも副詞的な使い方のほうがはるかに多い。しかしここでは、「絢爛は……奪はれることなく」と、本来形容詞であるべきことばが抽象名詞化されて主語になり、その主語を修飾限定するかたちで直喩が使われている。翻訳調の文型に、すでに文体が感じられているのである。

椎名の場合は類似した比較体を持ってきて、それを少しずつ歪めていく。そこから生ずるのはユーモア、アイロニー、そして戯画化である。

梶井はもっぱら感覚に訴える。彼の特徴は類似より異質の比較体を結び合わせ、読者の拒絶反応を利用しようとする。電燈の光のまぶしさを驟雨の烈しく打ちつけるさまと結びつける喩は、経験的なものであるよりも技巧的なものだ。像そのものは歪まず、比較が問題なのである。この直喩の効果は、読者の因習的な感性の秩序を切り崩すことにあるといえるかもしれない。モダニズムの技法であり、すでに上げた横光とかなり共通するものがある。

- (33) 雨が霽れた。悦子は首をめぐらし、雲間から放たれる数条の光りをじっと見つけた。光りは大阪郊外の住宅街の群落の上に、さしのべられた白い無力な手のやうに落ちてゐた。 三島由紀夫『愛の渇き』

時代的には大江健三郎よりも古いのだが、主体と比較体の距離についていえば、これは最も実感的な喩の対蹠的な場所に位置するものであろう。主体であ

る、雲間から放射された数条の光と、比較体である細くて青い血管の透ける女性の手とは、どのような類似性をもって結び合うのか。あるいは拒絶し合うのか。

それよりも、数条の光が何の光なのかははっきりしない。女性の腕と結びつくイメージとしては、雲間からもれる月の光がふさわしいだろう。悦子という女性は大阪の郊外、電車で一時間ぐらいのところに住んでいる。彼女が街に買物に出て帰る途中、乗客が夕刊を読んでいると書かれているので（ほかに時刻を示すものは何もない）彼女が電車から降りた頃は夜になっているように考えてしまう。しかし自分の家の近くへ来たとき、暮色が彼女を包むと書かれている。引用文はその前なので、まだ暗くはなっていないように思われるのである。しかし落日の陽光と考えると、光が頭上から射してくるのはおかしい。

そのような自然現象についての合理性の問題は別にしても、この直喩には今までの例とちがったところがある。これまでの例では、たとえ主体と比較体との相似性を故意に歪めることによって文学的効果をねらうことがあったとしても、基底にあるのは両者の類似性であった（異質性もまた類似の例外的な一部分と考えられる）。

三島の例では、比較体として持ち込まれたものが、いわばひとり歩きしているのである。「さしのべられた白い無力な手」には、それ自体に存在の目的があるかのように、この世ならぬあやしげな光のなかで、その白く浮かぶ作者の美意識の造型物になっている。もはや、主体の存在など関知しないようである。

実をいうと、こうした比喩のための比喩といった用い方をする詩人や小説家は決して少なくはない。しかし特に小説家としては、あまり歓迎すべきことでもないだろう。ある主題に対して、どれだけ絢爛たる比喩を連想できるかどうかを小説家の才能と考えるのは、結局、比喩の効果をまずしいものにしてしまうからである。

10. 直喩表現と作家とのかかわり

シミリーに多様性があるとしても、一人の作家にとっては、決して多様ではない。実感に支えられた字義的に近いシミリーを用いる作家は、一貫してそのように用いるし、非字義的なシミリーの作家、感覚に訴える作家、それぞれ傾向があるのはたしかである。すなわち、その作家にはその作家の比喩表現があ

ることになる。作家の文体と同じように、作家の比喩があるということだが、具体的に二三の作家について見てみよう。

- (34) とつぜん、地蜂の卵を産みつけるような姿勢で、女が体を二つ折れにした。
安部公房『砂の女』

女の動作と地蜂の卵を産みつける格好とを相似的に対比している。地蜂とはどんな蜂か、どんなふうに卵を産むのか。それを知らなければ効果がない。『砂の女』の主人公（語り手）は昆虫採集のマニアである。したがって、自然界や人間社会の出来ごとが、昆虫の生態との対比で見られたり考えられたりするものは極めて自然である。このようにして、

- (35) ふと、戸口の輪廊が、色のないほのかな線になって、浮び出た。ウスバカゲロウのような淡い光のかけらだった。
『砂の女』

ウスバカゲロウの羽の透ける感じを、淡い月を見て思い出す。これも前の直喩と同じである。これは作者よりは語り手の精神的傾向とも考えられる。作者が意図的につくった作中人物の傾向であって、作者とは直接関係がないのではないか、という主張である。

これは文体研究の場合に問題になる、作品の文体と作家の文体との関係と似ているかもしれない。一つの作品の文体観察ならできるが作家の文体などというものはどこにもない、といった考えがある。同様に採虫採集の好きな主人公の連想は、彼だけのもので作家とはちがうのかどうか。ほかの安部の作品をのぞくと、

- (36) キク子の声はメランコリックで、肉体の内側からひびいてくるような真実が感じられるのでした。
「闖入者」

- (37) フライパンの中の油のように、急激に気温が上昇しはじめていた。
「飢えた皮膚」

これら二つの直喩が『砂の女』の直喩と共通したものであれば、安部という作家の直喩だといえるかもしれない。共通性があるか。

昆虫のイメージは出てこない。しかし「肉体の内側からひびいてくるような

「真実」という直喩は変わっている。「肉体の内側」は普通の作家であれば、「心」といったことばを使うかも知れない。しかし心とはなんともし不確実な物の呼び名である。それより肉体（たんに体ではない）の内側とそのある場所で実体を示している。一般にはこれは換喩的な呼び方だが、この作者の場合には、そのほうが科学的に正しいのである。大げさにいえば、この直喩は安部の世界観と直結している。

さらに(37)の「フライパンの中の油のように」という直喩も、あまり一般の日本の作家が用いそうなものではない。美意識とは全く関係のない(33の三島の直喩を想起してもらいたい)比較体である。これも科学の文章のようで、これは作者が日本文学の美意識の伝統のなかで蓄積されてきたコノティションに訴えるようなことばの使用を控えようとするためである。

安部は、科学とか報道といったもののなかで使われることば、コノティションが最も少ないことばを選択して用いる。それが彼の文学を独自のものにしていて、その点ではここに引用した四つの直喩は共通しているといえよう。

このようにしてシミリーは、作家の文学観あるいは世界観を端的に示すことありうる。

同時にシミリーは、作家の生活体験、とりわけ少年期の生活体験と結びついていることが多い。

- (37) 悦子は妊婦のやうな歩き方をする。……その歩き方は、悪戯小僧が友だちの衿首にそっとぶらさげる紙のやうに、彼女の強いられた目じるしになった。 『愛の渇き』

どのような少年時代をすごした作者が、このような直喩を書くのだろうか。直喩の比較体は、作者がよく知っているもの、鮮明な記憶をもっているものなからえらばれる。それは鏡を見るときに、曇らせてから自分の姿を映そうとするものがないのと同じである。

- (37) おれは何千時間アルコール飲料を避けてとおってきたのだろうか？ と ^{ハーフ}鳥は考え、誰ともしれない遺恨のごときものを感じ、粟粒をついばむ四十雀めいて忙しげに二杯目のウイスキーを飲んだ。

大江健三郎『個人的な体験』

「^{バード}鳥」というのは、主人公のアダ名である。まず「何千時間」「アルコール飲料」は、それぞれ、メトニミー（換喩）とシネクドキー（提喩）であり、文体上の効果をもつ。それは誇張であり、誇張であることを明示することによって逆に実体の矮小化あるいは歪曲を目指す文彩である。それに続いての「四十雀めいて忙しげに」はかなり字義的に近いシミリー（「忙しげに」と比較の根拠が明示されているので）である。作者がここでこうした直喩を用いているのは、主人公が自分を、小鳥との相似性を強調することによって、自己戯画化を行おうとするためである。それにしてもシジューカラが粟粒をついばむという喩は、それを親しく知らぬ作家が思いつくものではない。それは作者自身が戦争期に少年時代をすごした四国の山村の生活圏での体験であろう。村の少年たちが小鳥を取り、竹かごのなかで〈飼育〉したりする経験があったのだろう。同じ作品からもう一つ例を上げてみると、

- (38) ^{バード}鳥と火見子は黙りこむと、なんとなくおたがいに寛大な微笑をかわしあって甲虫が樹液を飲むように真面目にウイスキーを飲んだ。

真面目にウイスキーを飲む、というのはマジメ（字義的）ではないかもしれない。この直喩も前と同じ効果をねらったものであろうが、わたくしはむしろ、こうした喩を発想する作者の生活体験を連想させられる。「甲虫が樹液を飲む」という、そのひそかな昆虫の営みのようなイメージは、大江という戦後世代の日本文学を代表する作家の原イメージともいうべきものなのである。実はこうしたイメージの宝庫によって、彼の文学がどれほど支えられているか、喩に注目すれば容易に見てとれる。

このようにしてシミリーは、作家が生まれ育った世界を示す。そのイメージに支えられて作家は、現代の解体しかけている人間像を、かろうじて維持しつづけるように思われる。大江の昆虫や小動物たちのイメージは、彼の自画像を反映しているが、もっと若い作家の場合はどうか。

- (39) 鼠はおそろしく本を読まない。彼がスポーツ新聞とダイレクトメール以外の活字を読んでいるところにお目にかかったことはない。僕が時折時間潰しに読んでいる本を、彼はいつもまるで蠅が蠅叩きを眺めるように物珍しそうにのぞきこんだ。 村上春樹『風の歌を聴け』

この作家の比喻には、実物大の比較体が持ち込まれることはまずない。ネズミというアダ名自体が、大江のバードと同じようにメトニミー的效果をもたされているだろう。

大江の場合と共通しているのは戯画化だが、新戦後の大江のほうは戯画化するのには主人公自身、つまり自己戯画化である。それでも三島などの悲劇調の比喻から比較すると新しい。村上は戯画化の対象は、主人公ではないほかの人間、他者を戯画化するのである。語り手から見られたものは、すべて等身大ではなくなくなってしまっている。

シミリーはこのようにして、日本の近代小説のなかでも最近になって使われだした修辭法であることがわかる。日本の作者がそのように比喻表現を使わずにきたのは、私小説的な散文精神、あるいは文章倫理と深くかかわりをもつかもされない。比喻表現と作家の精神構造とのかかわりは、今後の研究の対象になりうると思われる。

注 記

- 1) Wheelwright, Philip, *Metaphor and Reality* (Indiana University Press 1962) p. 71.
- 2) *Ibid.*, p. 71.
- 3) Hawkes, Terence, *Metaphor* (Methuen 1972) pp. 71-72.
- 4) かわりに 'as' を上げる人が多い。
- 5) ホークスは〈非字義的〉ということばを、辞書のなかに書かれていないという意味に用いている。
- 6) 〈明示的〉 explicit は実際にことばで書かれてあるという意味である。〈言外の意味での〉 implicit の反対語。
- 7) Richards, I. A., *The Philosophy of Rhetoric* (Oxford University Press 1936) p. 96.
- 8) Leech, Geoffrey N., *A Linguistic Guide to English Poetry* (Longman 1969) pp. 147-157
- 9) 'like' 'is like' 'acts like' 'looks like' 'as' 'is as Adj. as' 'resembles' 'reminds me of' 'is the same as' 'is similar to' 'the same way' などをミラーは上げている。
- 10) Black, Max, *Models and Metaphors* (Cornell University Press 1962) p. 35.
- 11) ブラックは比較説を肯定しているわけではない。過去のメタファー理論として紹介し批判を加えているのである。
- 12) Davidson, Donald, 'On Metaphor' in Sheldon Sacks (ed.) *On Metaphor* (The University of Chicago Press 1979) p. 37.
- 13) これら三つの要素の呼び名は、理論家によってさまざまである。たとえばリチャーズの本旨に当たる用語として、ブラックは〈焦点〉、ピアズリーは〈主要な主語〉、オートニーは〈トピック〉など。それは結局びったりした用語が見当たらないことを示すだろう。
- 14) Miller, George A., 'Images and Models, Similes and Metaphors' in Andrew Ortony (ed.) *Metaphor and Thought* (Cambridge University Press 1979) p. 218.
- 15) *Ibid.*, p. 220.

- 16) Searle, John R., 'Metaphor' in Andrew Ortony (ed.) *Metaphor and Thought* (Cambridge University Press 1979) p. 123n.
- 17) Ortony, Andrew, 'The Role of Similarity in Similes and Metaphors' in Andrew Ortony (ed.) *Metaphor and Thought* (Cambridge University Press 1979) pp. 186-201.
- 18) Miller, George, *op. cit.*, p. 222.
- 19) *Ibid.*, p. 222.
- 20) isotopy (isotopic) A.-J. グレマスがいう文あるいは言述の意味論的な規範。文や言述には意味論的あるいは用語論的な一貫性、まとまりがあると説く。「犬が・吠える」はイゾトピーが守られているが、「小鳥が・吠える」はそうではないので意味をなさなくなる。しかし、「コミッショナーは・吠えた」は、非イゾトピーによって文彩を生じさせている。
- 21) ローマン・ヤコブソン「言語の二つの面と失語症の二つのタイプ」(1956):『一般言語学』(みすず書房) 40頁
- 22) Genette, Gérard, *Figures of Literary Discourse* (Columbia University Press 1982) p. 107. (originally appeared in *Figures III* (Editions du Seuil 1972)
- 23) 提喩は部分によって全体を、全体によって部分を示す比喩(一般化の提喩と個別化の提喩)。「甲板」が船を表わすのは部分によって全体の提喩、人間のかわりに「死すべきもの」は全体による部分の提喩。それに対して換喩は隣接する意味の別のことばを用いる比喩。「王冠」が王位。なお、結果のかわりに原因、内容のかわりに容器で示すなども換喩とされる。例えば、「アクセルを踏む」、酒のかわりの「ボトル」など。