



Title	微型小説の定義
Author(s)	渡邊, 晴夫
Citation	長崎大学教育学部人文科学研究報告, 50, pp.一七-二七; 1995
Issue Date	1995-03-20
URL	http://hdl.handle.net/10069/33325
Right	

This document is downloaded at: 2019-04-19T02:42:09Z

微型小説の定義

渡 邊 晴 夫

Definitions of Shortshort Stories

Haruo WATANABE

はじめに

中国ではこの十数年来日本の掌編小説、ショートショートに相当する微型小説が、以前にはなかったような、また他の諸国には見られないような盛況をつづけている。その状況については、すでにいくつかの小論^①でとり上げたところである。昨一九九三年五月から今年の四月末までの一年をかけておこなわれた『春蘭・世界華文微型小説大賽』というコンクールは最近審査が終り、その入選作の発表もおこなわれたが、この催しはその『規模の大きさ、地域の広さ、作品の多さで、内外の広範な注目を集めた』^②ことが報ぜられている。^③こうした催しがおこなわれること自体、微型小説というジャンルへの関心の高さを示すものと言えよう。

創作面での発展に比べ、その『理論研究はまだはるかにたちおくれ』^④た状態にあるという指摘もあるが、必ずしもそうとは言えない。これまでに書かれた膨大な数の研究、評論、屢々開かれてきた研究

討論会^⑤、一九九二年九月の中国微型小説学会の発足などは、理論研究面へのとりくみを示すものである。また来る十二月二十七日から二十九日までの三日間シンガポールで第一回世界華文微型小説研究会が、中国大陸、台湾、香港、シンガポール、欧米、日本などの研究者を集めて開かれる予定である。微型小説の理論研究は、ここ数年とみに活発になっていと言えらるだろう。『微型小説の研究に関する専門著作は、二十余り』^⑥にのぼることが、最近の報道で明らかになったが、私の手もとにも『微型小説写作技巧』(袁昌文、学苑出版社、一九八八年)、『微型小説的理論与技巧』(劉海濤、中国人民大学出版社、一九九〇年)、『小小説縦横談』(于尚富、許廷鈞、文化藝術出版社、一九九一年)、『現代人的小説世界—微型小説写作藝術論』(劉海濤、上海文藝出版社、一九九四年)などが集っている。『中外微型小説鑒賞辞典』(張光勤、王洪、社会科学文献出版社、一九九〇年)、『中外微型小説美欣賞』(王国全、関儀、花城出版社、一九九二年)、『世界華文微型小説大成』(江曾培、上海文藝出版社、

一九九二年)なども、理論、研究へのとりくみの成果を示す著作である。これらの著作では、微型小説(小小説)が、名称、定義、特徴(題材、内容、構成、人物、プロット、背景、文体など)、技巧、歴史、現状、可能性などのさまざまな角度から論じられている。

本稿ではこれらの著作及び関連する評論、研究をもとに、微型小説の定義をめぐる論議を日本のそれと対比する形でとり上げてみたい。

一、日本での掌編小説、ショートショート

大正末年のコント、掌編小説の流行時に、作品の長さを示すいくつかの名称があった。二十行小説(岡田三郎)、十行小説(中河与一)、一枚小説(武野藤介)などである。この他に掌に書いた小説(億良伸)、掌編小説(中河与一)、三枚小説(中西伊之助)、掌の小説(川端康成)、コント(岡田三郎)というのものもある。とくに前者はそのものすばり度で長さを示すためか、さらにその性格をはっきりさせるための定義づけはなされていない。後者のコントについて岡田三郎は、

「人生の現象を寫實主義的に書くのではなく、その現象とそれに対する作者の批評とをすっきりあわせあわせた上で、そこから新たな文藝素材をつくり上げ、それを組みたてて短編小説を書く」と、その性格を規定したが、コントという形式についての定義は何ら示していない。つまり、作品の長さについては、とくに言及していないのである。

川端康成は、題材の扱い方については、岡田三郎とほぼ同じ考え

を示しつつ、長さについては、次のように述べている。

「コントはその本来の条件の外に尚一つの条件が附加されて日本に輸入されたようである。この附加された条件は云うまでもなく、極端に短いと云うことである。……日本の文壇では、所謂二十行小説とコント論とがほぼ同時に現れ、この二つが半ばは必然的に半ばは偶然的に握手をして、コントの形式に一つの条件を附加するような結果を招いたと言えよう。」(傍点は引用者)

この時に生れた新しいジャンルであるのに、掌編小説には「極端に短い」という以外に形式面での規定はなされなかったのである。

以後、昭和四年に中村武羅夫による「原稿紙十枚くらの小短編」という提唱、昭和六年から七年にかけて壁小説(「一二頁のもの」)、「集会所なんかで壁にはられて利用されるもの」の提起はあったが、形式面の規定は、作品の長さに限定されていた。

一九五〇年代から六〇年代にかけてのショートショート流行の時に、アメリカのショートショート論が紹介され、はじめて定義としてよいものが論議にのぼった。

中原弓彦(小林信彦)によれば、その一つロバート・オーバーファーストの定義はこうである。

「ショート・ショートとは、短編小説に必須のあらゆる技術と、完全な手腕を必要とするのみならず、更に凝縮と抑制を要するものである。」「ショート・ショートとは、約一五〇〇語の中に短編小説固有のすべての劇を包含したものである。」

この定義によれば、短編小説とショート・ショートの違いは、長さ(約一五〇〇語、更に凝縮と抑制を要する)にしかない。中原によれば、一五〇〇語は、四百字詰原稿用紙で約十枚である。

各務三郎によれば、リチャード・パーブライトの定義は、ショートショートとは、「原稿用紙にして一〇二十枚くらいの物語の中に閃光の人生をかいまみせながら、新鮮なアイデア、完全なプロット、意外な結末の三原則を充実させている作品」ということになる。この定義も十枚から二十枚という長さのほかは、ショートショートの三原則を充たすという条件があるに過ぎない。多分これらの定義では不十分と考えたのであろう。ショートショートという名称の紹介者である都筑道夫は、次のような比喻で短編との違いを説明している。

「非常に長い棒をはしっこからこっちはしっこまでずっと書いているのが長編小説。その中ほどを適宜に任意にちよん切って、そのちよん切った部分のはじからはじまで書くのが短編小説。ショート・ショートというのは、それをちよん切ってもいいし、ちよん切らなくてもいいんだが、棒を横にしないで縦にして小口を覗かせたもの。」つまり一本の長い棒の「切り口を示すのがショート・ショート」で「切り口の向うに、棒全体の長さ」を示すような覚悟が、少くとも必要なのではないか」というのである。

巧みな比喻でショートショートという形式の特徴が印象深く語られていると思う。尚、都筑は長さについては、十五、六枚（四百字詰原稿紙で）くらいまで、と考えている。

この時の論議とは別に、掌編小説という形式の特徴を極めて印象的にとらえた一文がある。それは長編、短編、掌編の相違をそれぞれスキー競技における距離、滑降、ジャンプの違いになぞらえて、次のように説明している。

「距離競技には、自然や社会に挑みながらの人生の迂余曲折があ

り、滑降には、旗門を節目とする小時間内の起承転結があるが、ジャンプでは、ジャンプとランディングの二点を結ぶ飛翔があるだけである。長編は人生をトータルとして巨視的にとらえる。したがってそのなかをつらぬく基本的な原理は発展の法則である。短編は人生の断面を切り取り、そこに縮図を刻む。その基本的性格は凝縮である。が、長編と短編に共通する構成要素として因果関係がある。掌編では、その因果関係さえも切断する。その結果は、ジャンプにおけるように、飛ぶだけであり、飛形が命となる。

掌編は小説であるから、やはり人物を登場させ、会話や心理的対応の場面を設定する。が、短い枚数のなかでは物語が完結しないという予感があるから、因果関係を切断する。したがって、物語は飛翔するけれども展開しないから、そこで描かれるものは人生の意味ではなくて、人生の過渡の形である。掌編には、スキーのジャンプにおけるランディングのような『落ち』や『締め』による結びはあるけれども、小説世界としての完結はない。」

これは川端康成の「夏の靴」を分析した文中で展開されている掌編小説観である。筆者右藤俊郎は、掌編の長さは、十枚（四百字詰原稿紙で）以内と考えている。なお、筆者は短編の中の最も短い形であるが、掌編を指した跡の見られない作品（例えば葉山嘉樹「セメント樽の中の手紙」、梶井基次郎「桜の木の下には」、大幸治「満願」など）を、超短編と呼び、新しいジャンルとしての掌編への志向をもった作品（川端の掌の小説の或るもの）を「掌編小説」と呼んで分けて考えている。同じ川端の作品でも『夏の靴』は、……掌編というよりは超短編である。なぜなら、そこでは比較的よく物語が整っており、主題としての人生の意味が問われている

からである。それに、登場する人物の一人、勘三は生身の厚さを持っていて、……勘三には体重と表情がある。それに対して、同じ下田街道に取材したと思われる。『海』のなかの若い土方、『有難う』のなかの運転手には役割だけがあって実像がない。それは『海』と『有難う』で人物の形象に失敗したというのではなく、掌編としての構えのゆえに、初めから姿を消しているのである。」と説明されている。

掌編の特徴は長さだけにあるのではなく、描かれる内容、描き方もかかっていることが明らかにされ、説得的である。右藤の後半の指摘は、ショートショートの三原則の一つ完全なプロットにも問題を投げかけていると思われる。右藤の掌編小説論は極めて示唆に富むものだが、単発の、それも子どもに焦点をあわせた作品論の中で展開されたものであるためか、ほとんど注目する人もないようである。

以上が日本に於ける短編小説、ショートショートの定義である。この短い形式が時々流行という状況を迎えても、やがてすたれるという経過をたどったためか、ジャンルの定義自体が深められていない。定義がほとんど比喩で語られるにとどまっているのも、このジャンルへの関心が必ずしも高いとは言えない現状の反映である。この不十分な定義も、中国のそれを見る時の一つの目安にはなる。

二、中国の微型小説の定義

(1) 一九三〇年代の牆頭小説と一九五〇年代から六〇年代へかけての小小説

中国で短編小説よりさらに短い小説が、意識的に書かれるようになったのは、一九三〇年代の牆頭小説の提唱からである。日本の壁小説が牆頭小説となったことは、次の指摘から明らかである。

「牆頭小説という名称は、日本から伝わってきたものである。一九三〇年代に日本の左翼文芸雑誌『戦旗』は、工場、農村、団体の中の進歩的作家にこの種の文学を書くこと、自分たちの居る場所、置かれた環境の中で起ったことをすばやくこの形式の作品に書き上げて、近くに貼り出すことを呼びかけた。……一九三一年中国の文芸雑誌『北斗』（主編丁玲）は、この形式を紹介し、また作品を何編か掲載した」¹⁵⁾

当時の雑誌『北斗』『文学青年』などを見ても、形式についての規定はない。

一九五八年から六〇年代にかけて小小説がさかんに書かれた時、評論もかなりの数書かれたが、最も包括的に小小説の特徴を明らかにしているのは、「一鳴驚人的小小説」と題する茅盾の評論であった。その定義にかかわる部分を抜き出すと、次のようになる。

「小小説 という名称でしばしば各種の新聞雑誌に現れる二千字位の作品は、人を驚かす輝きを放っている。……これらの作品が『小小説』という名を得たのは、偶然ではない。なぜならそれは短く引き締まっているだけでなく、特写（これが主として実際の人実際の出来事を描く対象としている、と認めるならば）と短編小説（それが概括を基本的な方法としていることを否定しないとすれば）の特徴を結合させて、自ずと個性をもった新しい品種となっているからである」¹⁶⁾

長さは二千字位で、実際の人と出来事を内容とする短編小説とい

うのが、矛盾の規定（当時の小小説から帰納して得た定義）である。その他の論者も長さの点では、ほぼ一致している。老舎は「小小説は最も短い短編小説である。たとえばどの作品も多くても二千字を超えない」と述べている。他の評論でも「ふつう二千字をこえず、短ければ数百字」とか「ふつう一、二千字をこえず、数分で読み終われる」というように規定されている。

「新しい品種」「新しい形式」と認めてはいるが、長さ以外に短編小説との区別はこの時には明らかにされていない。

(2) 新時期の微型小説

文革後、一九七九年頃から微型小説は書かれるようになった。そのはじめの頃を代表する評論が、江曾培「微型小説初論」⁽²¹⁾と凌煥新「微型小説探勝」⁽²²⁾で、新しい形式である微型小説について、その内外における歴史、題材、構成、人物、背景、文体等に見られる特徴、名称、微型小説にのみ可能な形式、可能性などを、広く論じている。いづれも微型小説のアンソロジーに解説として収録されたものである。

前者では、定義はこうなっている。

「微型小説に対する認識は、正に文は精練されなければならぬということとを背景にして考察をすすめるべきである。微型小説は一千字以内の小小説であり、最大限に簡潔さと洗練が求められる。」

後者では、一般の見解をまとめる形でこう書かれている。

「比較的代表的と言える見方は、『微型小説はもともと短編小説から枝分れたものである』から、『その特徴も短編小説の特徴に属するものである』が、『いちだんとよく練られた、枝葉のない、洗練された表現をとる』というものである。」

両者とも当時にあつては優れた評論であつたが、立論の論拠に使われた資料は、矛盾のかつての小小説論やソ連のアレクセイ・トルストイの小小説論、中国古来の絵画論、詩論などの芸術論であつた。言及されている作家、作品も当代のものを除くと、ハンガリーのカルマン「犬を真似て鳴く」、芥川龍之介「沼地」、マーク・トゥエイン「夫の小遣い帳の二頁」など限られたものである。日本の『ショート・ショート』の広場への言及もあるが、海外の新しいものへも目を向けはじめてはいるようだが、海外の作品、理論の本格的紹介が始まるのは、この後のことと思われる。

引用に見るように、両者とも短編小説との区別は、必ずしも明確なものとは言えない。以後、微型小説の創作は急速に盛況に向い、一九八四年には短編小説とは別個の独立したジャンルとして一般にも認知されるに至つた。中国新聞社が『一九八四年小説年鑒』を編集した時、はじめて微型小説を独立した一卷にまとめたのが、その指標となっている。微型小説に関する研究、評論の数が、前年（一八編）に比べ一挙に倍以上（四六編）にふえたのも、一九八四年である。⁽²⁴⁾以来盛況は現在までつづいており、理論、研究面での活動も活発であることはすでに述べたとおりである。しかし、研究、評論はそれぞれ他の研究、評論とかみ合う形で、或いはあまりかわりなく書かれてきている、というのが現状である。先に挙げた理論書では、問題点について一定の整理がされているが、基本的な点で違いも見られる。理論、研究も発展途上にあると言えよう。

微型小説の定義を、(i)長さ(字数)をどの位と考えているか、(ii)短編小説との区別をどこにおいているか、(iii)ショートショートの三原則をどう考えているか、の三点から見ることにする。

(i) 長さ、字数

一九五〇年代末の小小説は、長さを二千字前後とする点で、見方はほぼ一致していたが、現在の微型小説の字数は、一千字から四千字までと論者によって幅が大きくなっている。代表的な評論と理論書に見られる字数の部分をとりに出すと次のようになる。

〈一千字前後を妥当とする見方〉

許世杰：微型小説はふつう千字前後の小説を指す。²⁶

王朝聞：その字数は千字以内で、短い時間に読み終ることができ²⁶る。

石楠：その内の少からぬ千字以下の小説は、微型小説に属する²⁷

古継堂：微型小説、花辺小説、極短編小説は、通常千字以下の作品を指す。²⁸

〈一千五百字〉

鄭賤徳：ずばり字数で小小説に定義を下した人がある。一千五百字以下の小説を小小説という、と。²⁹

劉誠錫：一編の微型小説は、一千五百字位の芸術的時間空間をもつことが、適当である。³⁰

〈二千字〉

劉誠錫：もっともよく見かけるのは、一、二千字である。³¹

林斤瀾：一、二千字の小小説が、『ちょうどぴったり』である。³²

彭志鳳：一般に二千字以下の短編小説を『微型小説』という。さらに字数を千字以内に限定する人もいる。³³

〈三千字〉

劉進賢：それはふつうの短編小説よりいちだと短く、少ない場合は数百字、数十字、多い場合は二、三千字である。³⁴

〈四千字〉

峻青：より短いものはわずか数十字、最も多いもので四千字を超えないから、『小小説』ということができる。³⁵

これらのいくつかをふまえた上で、『小小説縦横談』(前出)では、次のように定義している。

「二千字前後がよいが、数十字から三千字までの小説を、小小説という。」

微型小説は三千字を超えてはならないとしたのは、短編小説との境界がそこにあると考えているからである。しかし、それはあくまで相対的なもので、二千字前後であれば違いははっきりしているが、三千字に近づくにつれてその区別ははっきりしなくなることをこの筆者は認めている。これは字数による定義につきまとう問題である。

同じように字数についての様々な意見があることを押えた上で、別の角度から字数についての見解を示しているのが、劉海濤である。³⁷ 彼はいくつかの資料から帰納的に微型小説の字数を割り出し、それを一般の人の読書速度と緊張の持続する時間によって確認する、という方法をとっている。

それによれば『中国現代微型小説選』(学林出版社、一九八九年)所収の作品八十三編の一編の平均字数は二千九百字である。この選集収録の作品は、一九一九年から四九年までの間に書かれたものだが、この時期の作者には「長さのいっそう短い短編小説」という意識しかなかったもので、二千九百字という長さになった、という。しかし、微型小説というジャンルの特徴が日ましい明らかになっている現在、字数にも大きな変化が生じている。『一九八五—一九八七全国優秀小小説』(山東文藝出版社、一九八九年)所収の作品二

八七編の一編の平均字数は、一千六百字であり、専門誌『小説選刊』が毎号掲載する二十五編前後の微型小説の一編の平均字数は一千五百字である。これが統計から出てくる数字である。

次に劉海濤は小学生が教室で緊張を持續できるのは、最初の十五分である、という調査と成人の平均読書速度が一分間三百字という専門家の報告をもとに、丁度五分で読み終わる一千五百字前後は、微型小説にとって適度の容量である、と考える。やや強引なという感じも残るが、さまざまな資料に論拠を求めて、微型小説の字数を確定しようとしている状況は十分に覗えると思う。劉は次のように述べて字数についての論をしめくくっている。

「微型小説の理論家江曾培はこう指摘している：微型小説の「字数はふつう千字前後であり、多くても通常一千五百字をこえないし、最大でも二千字をこえてはならない。もし二千字をこえて、三千字余りになっても、微型小説というならば、それは微型小説の形体的特徴にそむくだけでなく、短編小説の下限の字数を大きくし、かえって作品の精練に不利となり、微型小説が新しく出来た『初志』にそむくことになる。」この論述は、十分明瞭に微型小説と短編小説の字数の境界を画定しており、さらに微型小説の長さに対する的確で弾力に富んだ説明となっている。」

ここに引かれている江曾培の見方は、「微型小説是一種独立文体」〔『写作』一九九一年第八期、所載〕に見えるものである。字数としてはここらが妥当なところであろう。

(ii) 短編との区別

日本の掌編小説、ショートショートと同じように、短編小説との違いを比喩で説明しようとする試みも見られる。

「微型と短編は、結局のところ二人の兄弟であり、二つにはやはり違いがある。短編小説は一本の縄のいくつかの結び目であり、微型小説はふつうただ一つの結び目である、と言う人もいるし、短編小説は「面」を描く芸術であるが、微型小説は「点」を描く芸術である、という人もいる。これらの論議には、いずれも道理がある。」^⑧

基本的には同じだが、長、中、短編と対比してこう述べているものもある。

「考えるに、もし長編小説が歴史絵巻という形で世界を丸ごと把握するとするならば、中編小説は生活という大河の一くぎりを記録し、短編小説は社会生活の一つの断面を描く。それに対して小説がうつつ取るのは生活の断面上の一点である。」^⑨

こうした比喩を用いた定義の一定の説得性を認めながらも、論者たちはその限界に気づき、満足していないのである。

「周知のように、論理学は比喩を用いて定義を下すことを認めない。さらに、如何なる比喩も片輪である。それが人に与える印象は鮮明で生きいきとしており、人々が事物の本質を理解するのに一定の補助的な働きをするが、下された定義は、依然としてはっきりせず、人それぞれに違った見方をするので、人によって理解が異なり、統一するのはむづかしい。」^⑩

そこで具体的に作品を構成するプロット、描かれている題材、内容から短編小説と微型小説の違いを説明しようとする。よく挙げられる例は、魯迅の「孔乙己」と「一件小事」である。

「題材という角度から見ると、『孔乙己』は、魯迅が咸亨酒店の小僧という特殊な角度から孔乙己を観察したもので、孔乙己がカウンターの前にいるいくつかの場面を描き、同時にまたいくつかの背

景となる素材を織りまぜていて、事実上孔乙己の一生を描いている。描いているのは、生活の中の一つの断面である。だから『孔乙己』は、短編小説という範疇に入れるとよい。『一件小事』が描いているのは、私シの生活の断面の一つの閃光点に過ぎず、一つの些細な出来事である。だから私たちはこの作品を小小説という範疇の中に入れるのである。⁴³

劉海濤はプロットが複雑であるか、単一であるかを、両者の区別の基準としている。

「一連の複雑な出来事（孔乙己の一生）が『孔乙己』の複雑なプロットを構成し、一場面の単一の出来事が『一件小事』の単一のプロットを構成している。だから『孔乙己』は短編小説であり、『一件小事』は微型小説である。」⁴⁴

字数（「孔乙己」は三千字に近く、「一件小事」は一千五百字に足りない）の点では、同じく微型小説に入れることが可能な作品が、一つ概念を導入することによって短編小説と微型小説に分けることが可能となる、という見方である。

しかし、プロットが複雑であるか、単一であるかによって区別するという点では同じだが、魯迅の「一件小事」は、実は短編小説である、という見解を劉一東は示している。それは、「車が人にぶつかった」という事件を描いた点では共通する「永遠的胡蝶」（陳啓佑）との比較によって明らかにされている。「永遠的胡蝶」は、「女主人公桜子が、私にかわって大通りをこえて手紙を出しに行った」という動きと、「車が桜子をひき殺した」という…それに対応する動き、即ち一回のぶつかり合いで終わっているのに対して、「一件小事」は、「人力車夫と老女との衝突」、車夫の性格そのものに

基づく（私との）衝突、「車夫と警官との衝突（小説の中では描かれていない）」、「私」と警官との衝突」という四つのぶつかり合いから成り、それらが私シと車夫という二つの性格のぶつかり合いの中に有機的に統一されている、と劉一東は見るのである。一見一つの出来事に見えても、細かに見れば異っている内実を基準にして微型小説と短編小説とを区別する、という見方である。

(iii) ショートショートの特徴

新鮮なアイデア、完全なプロット、意外な結末」という所謂ショートショートの特徴は、一九八三年にはすでに中国で知られていたと考えてよい。⁴⁵ オーバーファーストのショートショート論も一九八四年には、紹介されている。所謂三原則という定義には、一定の価値を認めながらも、その足らざる所を指摘する、というのが、中国の論者のおおむねとるところである。

次のような賛成の評価は珍らしいが、創作を推進する立場からこれを活用しようという考えが強いためであろう。

「日本の或る文芸評論家は、星新一のショートショートには、三つの要素、即ち、一、新鮮なアイデア、二、完全なプロット、三、意外な結末、があると述べている。『大展』（書名）の中の多くの名作は、この分析が普遍的な意義をもつことを証明している。」⁴⁶

これは微型小説発展のために多くの評論を書いていた江曾培の言葉であるが、劉海濤も同じ立場をとっている。⁴⁷

これに対して于尚富・許廷鈞は、一面で評価しつつも次のように批判している。

「ショートショートの三つの特徴は、われわれの考えでは一部のショートショートの特徴に過ぎず、すべてのショートショートを概

括することは出来ないと思う。とくに「完全なプロット」という一項がそうである。というのは、「プロットのない」小説、「散文化した」小説、「詩化した」小説は、「プロットが完全であることを必要としないからである。」⁴⁸⁾

袁昌文も総論で賛成、各論で反対という立場をとっている。

「アメリカの評論家ロバート・オーバーファーストは、微型小説は、三つの要素、一、新鮮なアイデア、二、完全なプロット、三、意外な結末、を具えていなければならぬと考えている。この三点がそろっていれば、すぐれた微型小説をさし出すことが出来るだろうが、要素としては、適当とは思えない。新鮮なアイデア、これはその他のジャンルの小説にも要求されることである。意外な結末は、微型小説の結末の一種に過ぎず、唯一の方式ではない。完全なプロットというのも一般的要求に過ぎず、ほかにプロットの弱化した、散文化した微型小説もあるし、人物のない、ストーリーのない微型小説もある。」⁴⁹⁾

作家林斤瀾の見方は極めて否定的である。

「これを『三つ』の『要素』と呼んでいるが、私はどれもおかしいと思う。三つ目は結末だが、あまり言うことはない。一番目は新鮮なアイデアだが、微型小説でなくても、『必要な』『要素』である。二番目はプロットと言うが、例の『プロットのない』小説はどうなるのだろうか？『散文化し、『詩化』する』という方法は、『プロット』の『完全さ』を求めないのである。」⁵⁰⁾

日本では紹介されたまま、ほとんど検討されることのなかった所謂ショートショート三原則が、このようにいろいろな人がとり上げて検討を加えているのが中国の現状である。

微型小説の定義をめぐる論議は、次の言葉でひとまず締めくくることができよう。

「この形式の特徴をどう概括したらよいのか、人によって見る角度が違うためか、或いは分析の仕方に深い浅いという違いがあるためか、見方はまだ一致していないが、これらの異なる意見はすべて正しい認識に接近し、到達する過程で欠くことのできないものである。」⁵¹⁾

一九九四年一〇月

注

- (1) 渡邊晴夫「新时期微型小説の成熟」(『野草』四五号、一九九〇年三月)。
- (2) 『文学報』第七三期、一九九四年九月二九日。
- (3) 『文学報』第七七期、一九九四年九月一日。
- (4) 王国金「微型小説審美界定」(『中外微型小説美欣賞』王国金、閔儀、花城出版社、一九九二年九月、所収)。
- (5) 渡邊晴夫「書評、江曾培編『世界華文微型小説大成』(上海文藝出版社、一九九二年)」(『名曰屋外国語大学紀要』第八号、一九九三年七月、所載)。
- (6) 江曾培「微型小説將走向輝煌」(『文学報』第七二四期、一九九四年十月六日)。
- (7) 岡田三郎「コントの二典型」(『文藝日本』創刊号、大正十四年四月号)。
- (8) 川端康成「短編小説の新傾向」(『文藝日本』大正一四年六月号)。
- (9) 中村武羅夫「三月の創作を機縁として」(『新潮』昭和四年四月号)。

- (10) 小林多喜二「壁小説と『短い』短編小説」プロレタリア文学の新しい努力」(『小林多喜二全集』第十卷、新日本出版社、一九六八年十二月)。
- (11) 中原弓彦「ショート・ショート作法」(『別冊宝石』ショート・ショートのすべて(一九六一年七月号))。
- (12) 『世界ショート・ショート傑作選』一、講談社文庫、昭和五十三年十一月、解説。
- (13) 「ショート・ショートのすべて」その本質とは」山川方夫、星新一、都筑道夫の座談会、(『別冊宝石』ショート・ショートのすべて、前出、所載)。
- (14) 都筑道夫「ショート・ショートをめぐって」(『都筑道夫の小説指南』講談社ゼミナル選書、昭和五十七年九月、所収)。
- (15) 右藤俊郎「子どもの目おとなの目」青木書店、一九八四年五月、二〇九頁―二一〇頁。
- (16) 孫犁「関于墻頭小説」(『耕堂雜錄』河北人民出版社、一九八一年六月、七五頁)。
- (17) 茅盾「短編小説的豊収和創作上の幾個問題」(『鼓吹續集』茅盾、作家出版社、一九六二年、一九頁)。
- (18) 老舍「多写小小説」(『新港』一九五八年二・三月号、所載)。
- (19) 高鳳「小小説縦横談」(『作品』一九五八年第一四期、所載)。
- (20) 人章「談小小説」(『長春』一九五八年十二月号、所載)。
- (21) 江曾培「微型小説初論」(『微型小説選』上海文藝出版社、一九八二年十二月、所収) 執筆は一九八一年八月。
- (22) 凌煥新等編『微型小説選』二、江蘇人民出版社、一九八三年九月、所収。執筆は一九八三年八月。
- (23) 『一九八四年中国小説年鑒—微型小説卷』許世傑選編、中国新聞出版社、一九八五年八月。
- (24) 「微型小説評論小引」(『世界華文微型小説大成』前出、所収) による。
- (25) 許世傑「微型小説名實略談」(『世界華文微型小説大成』前出、所収)。
- (26) 王朝聞「以小見大」(同前)。
- (27) 石楠「写作」一九八五年第五期、所載)。
- (28) 古繼堂「形式短、意義長—論台湾極短編小説創作」(29に同じ)。
- (29) 鄭賤徳「新聞与写作」一九八五年第十一期、所載)。
- (30) 劉海濤「現代人的小説世界—微型小説写作藝術論」上海文藝出版社、一九九四年三月、三十二頁。
- (31) 劉誠錫「諷刺和幽默是小小説最重要的特色」(29に同じ)。
- (32) 林斤瀾「短中之短」(同前)。
- (33) 彭志鳳「中国小小説尚處在嘗試階段」(『小小説選刊』一九八五年第五期、所載)。
- (34) 劉進賢「小小説創作断想」(『小小説選刊』一九八五年第四期、所載)。
- (35) 峻青「精微處下功夫」(『小小説選刊』一九八五年第四期、所載)。
- (36) 于尚富、許廷鈞「小小説縦横談」文化藝術出版社、一九九一年五月、十七頁。
- (37) 劉海濤「現代人的小説世界—微型小説寫作藝術論」(前出) 三十一頁―三十三頁。
- (38) 袁昌文「微型小説寫作技巧」学苑出版社、一九八八年二月、九頁)。
- (39) 于尚富、許廷鈞「小小説縦横談」前出、二十三頁。
- (40) 同前、十三頁。
- (41) 同前、二十三頁。
- (42) 劉海濤「微型小説的理論與技巧」中国人民大学出版社、一九九〇年八月、三〇頁。

- (43) 劉一東「論微型小說情節的審美特徵和審美功能」(42に同じ)。
- (44) 星新一のショートショートの翻訳『一分鐘小說選』(春風文藝出版社、一九八三年初版、未見)には、いくつかのショートショート論が収録されていることが、各種の引用によってわかっている。
- (45) 『中国青年報』一九八四年十一月二十二日、後『小小說選刊』一九八五年第二期、所載。
- (46) 江曾培「山不在高 有仙則名」(『中外微型小說大展』上海文藝出版社、一九八八年、序文)。
- (47) 劉海濤『現代人的小說世界—微型小說寫作藝術論』(前出) 六〇七頁。
- (48) 于尚富、許廷鈞『小小說縱橫談』(前出) 十四頁。
- (49) 袁昌文『微型小說寫作技巧』(前出) 二十三頁。
- (50) 林斤瀾「短中之短」(前出) 七〇五頁。
- (51) 『現代人的小說世界—微型小說寫作藝術論』(前出)の江曾培の序。同書五頁。